

Inhaltsverzeichnis

Seitenanzahl

| | |
|---|----|
| 1. Einleitung | 4 |
| 1.1. Eingrenzung und Strukturierung des Themas | 4 |
| 1.2. Forschungsstand | 7 |
| 1.3. Fragestellung | 10 |
| 1.4. Aufbau der Arbeit | 10 |
| | |
| 2. Zielsetzungen bei der Akademiegründung und die Rolle der Preise | 11 |
| 2.1. Paris, Gründung und Verlauf bis zur Zeit der Preisvergaben in Wien | 12 |
| 2.2. Berlin, Gründung und Verlauf unter Kurfürst Friedrich III/ König Friedrich I | 16 |
| 2.3. Wien | 20 |
| 2.3.1. Van Schuppens Interessen, die Entwicklung der Akademie und die Wettbewerbe | 20 |
| 3.3.2. Die Interessen Karls VI an der Akademie | 28 |
| | |
| 3. Stilvorgaben | 32 |
| 3.1. Paris – Der Stil zur Zeit der Gründung und zur Zeit van Schuppens | 32 |
| 3.1.1. Zur Forschungslage | 32 |
| 3.1.2. Gründungsphase und Zeit unter Colbert | 33 |
| 3.1.3. Der Stil um 1700 | 35 |
| 3.1.4. „Akademie –Renaissance“ nach der Zeit der Régance | 36 |
| 3.2. Berlin – Der Stil zur Zeit der Akademiegründung | 37 |
| 3.3. Wien | 40 |
| 3.3.1. Van Schuppens theoretisches und praktisches Konzept | 40 |
| 3.3.2. Der im Kaiserhaus favorisierte Stil – Unterschied zu dem im Adel favorisierten Stil | 44 |
| | |
| 4 Das Wettbewerbsverfahren im Vergleich | 48 |
| 4.1. Paris | 48 |
| 4.2. Berlin | 51 |
| 4.3. Wien | 52 |

| | |
|---|-----|
| 5. Die Preisthemen | 54 |
| 5.1. Berlin | 54 |
| 5.2. Paris | 57 |
| 5.3. Wien – Die Preisthemen, ihre Ausführung und die Preisträger chronologisch 1731-1750 | 63 |
| | |
| 6. Zusammenfassende Betrachtungen | 107 |
| | |
| 7. Zusammenfassung | 112 |
| | |
| 8. Literaturverzeichnis | 113 |
| | |
| 9. Abbildungen und Abbildungsverzeichnis | 128 |
| | |
| 10. Abbildungsnachweis | 134 |
| | |
| Lebenslauf | 136 |

1. Einleitung

1.1. Eingrenzung und Strukturierung des Themas

Die Wettbewerbe an der Kaiserlich Königlich Akademie der Bildenden Künste in Wien wurden unter dem ersten Direktor, J. van Schuppen, erstmalig eingesetzt, und fanden von 1731 an mit Unterbrechungen jährlich für die Bereiche Malerei, Bildhauerei, Architektur und Zeichnen nach dem Modell statt. Auf die Preise für das Zeichnen nach dem Modell, die so genannten kleinen Preise, die erst 1734 implantiert und ab 1746 nicht mehr vergeben wurden, werde ich im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehen. Auch die Preise für Architektur werde ich nicht behandeln, da die Rolle der Architektur zwar in der Regierungszeit Karls VI eine vorrangige, aber im Rahmen der Akademie eher eine marginale war.

Nach dem Tod van Schuppens, am 29. 01. 1751, fanden noch bis 1754 Wettbewerbe statt, die dann jedoch wieder eingestellt wurden.

Ich werde mich in dieser Arbeit auf die Phase der Preisverleihungen beschränken, in der van Schuppen als Direktor fungierte und wahrscheinlich die Preisthemen allein oder gemeinsam mit Gundacker Graf Althan, dem Protektor der Akademie, bestimmte. Diese Phase umfasst den Zeitraum zwischen 1731 und 1750, wobei es 1739 und 1740 und zwischen 1745 und 1749 zu keinen Preisvergaben kam, die Themen für 1745 aber noch genannt wurden.

Die zwei Kartons an noch vorhandenem Archivmaterial, in dem Auskunft gegeben wird über die Preisthemen, die Wettbewerbsteilnehmer, Reden van Schuppens und die Situation der Akademie zu dieser Zeit¹ sind unter verschiedenen Aspekten schon mehrmals aufgearbeitet worden. Verschollene Preisarbeiten wurden mit mäßigem Erfolg gesucht, und mit Garas, Hosch und Dachs liegen sehr gründliche neuere Arbeiten zum Akademiestil und zum Stilwechsel in den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts vor.² Daher werde ich mich auf die nie behandelten Wettbewerbsthemen konzentrieren. Die Themenstellung wird, wenn überhaupt beachtet, in der Literatur als normal barock angesehen. Die biblischen Preisthemen aus dem Alten Testament für die Malerei und die vorwiegend mythologischen

¹ UNIVERSITÄTSARCHIV DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Verwaltungsakten, Carton 1706 – 1741; Prämienprotokoll; Verwaltungsakten, Carton 1742 – 1769.

² Klara GARAS, Zur Kunstübung an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert – die Preisstücke, in: Prijatelj Zbornik II, Split 1992, S. 405-42; Klara GARAS, Der italienische Einfluss und der Wiener Akademiestil zur Zeit von Franz Anton Maulbertsch, in: AUSSTELLUNGSKATALOG MUSEUM LANGENARGEN: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Eduard Hindelang, Hrsg., Sigmaringen: Thorbecke 1994, S. 93-110; Hubert HOSCH, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: AUSSTELLUNGSKATALOG LANGENARGEN, (zit. Anm.2), S. 14-92; Hubert HOSCH, Katalog, in: Ebenda, S. 185-325; Monika. DACHS, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis, Habil. Schrift, Wien 2003.

Themen für Bildhauerei fanden in der Literatur nie eine Hinterfragung auf ihre Funktion im zeitgeschichtlichen Kontext hin.

Hier setzt nun diese Arbeit aus folgenden Gründen ein:

- Auch die religiösen und mythologischen Themen der Kunst hatten, wie besonders Matsche und Polleross aufzeigen, zur Regierungszeit Karls VI immer und auf allen Gebieten der Kunst einen Bezug zum Auftraggeber. Dies scheint sich auch unter Maria Theresia nicht verändert zu haben.³ Die politische Propaganda der Kultur zeigt sich in der Zeit Karls VI besonders in der Baukunst,⁴ aber auch für Fresken und Skulptur gab es ein ausgeklügeltes allegorisches Programm mit erstaunlicher Dichte.
- Bei den Preisverleihungen spielte die Ehrung des Kaisers eine ganz wesentliche Rolle, alle hochrangigen Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft waren vertreten, und der Öffentlichkeit waren die Wettbewerbsbeiträge eine Woche lang zugänglich.
- Auch an anderen Akademien, wie in Berlin und Paris, waren im Ansatz die Herrscher das oberste Sujet bei den Preisthemen, was in Paris ab 1674 jedoch keine Beachtung mehr fand.
- Einige der Themen lassen auf Anhub sehr stark einen historischen Bezug vermuten oder einen Bezug zur geläufigen Herrscherallegorie der Zeit.
- Die Themen waren nicht chronologisch nach der Bibel gegeben wie in Paris, und für Malerei und Bildhauerei entstammten die Themen jeweils einem anderen literarischen Bereich, was weder in Paris noch in Berlin der Fall war.

Um die Themenstellung und die Funktion der Preise für die Akademie und für das Herrscherhaus richtig einschätzen zu können, ist ein Vergleich mit anderen Akademien sinnvoll, zumal auch bei der Implantierung der Preise deutlich auf die wesentlichen Vorgängerakademien, Paris und Rom, Bezug genommen wurde.⁵ In dieser Arbeit werden

³ Franz MATSCHE, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI, Berlin/ NewYork, 1981; Franz MATSCHE, Die Verherrlichung der kaiserlichen Majestät Karls VI. im Kunstwerk, in: Karl GUTKAS (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ Wien 1985, S. 383- 390; Friedrich B. POLLEROSS, Zur Repräsentation der Habsburger in der Bildenden Kunst, in: Rupert FEUCHTMÜLLER, Elisabeth KOVACS (Hrsg.), Die Apotheose des Hauses Österreich, Wien/ Freiburg/ Basel 1986, S. 87 – 104; Friedrich B. POLLEROSS, Hispaniarum et Indiarum Rex, Zur Repräsentation Kaiser Karls VI als König von Spanien, in: Denkmodelle, Akten des achten Spanisch Österreichsischen Symposions 13.-18.12. 1999 in Tarragona, Sonderheft, 1, Tarragona 2000 / Zur herrscherbezogenen Allegorie in der Kunstproduktion zur Zeit Maria Theresias siehe als Beispiel: Ingeborg SCHEMPER, Zu Ehren der Königin von Ungarn – Ein nicht ausgeführtes Projekt für den Tafelaufsatz von Lorenzo Mattielli, 1741, in: Barbara Balazowa, Hrsg., Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz vom 20.-22. April 20005 in Bratislava, Bratislava 2007, S. 297-307.

⁴ Bernd RILL, Karl VI, Habsburg als barocke Großmacht, Graz/ Wien/ Köln 1992, S. 199ff.

⁵ Das Memorandum van Schuppens mit der Bitte um Einführung von Preisverfahren befindet sich im UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Carton: 1706-1741, Folio 3 a-d. Siehe dazu auch: Pierre SCHREIDEN, Jacques Van Schuppen, 1670-1751, Bruxelles 1982, S. 20f.

daher die Preisaufgaben und das Preisverfahren in Wien mit den Wettbewerben und den Themen in Paris und Berlin verglichen. Alle drei Akademien hatten einen sehr engen Bezug zum Herrscherhaus. Außerdem kam van Schuppen von der Pariser Akademie und baute die Wiener Akademie im Einverständnis mit dem Kaiserhaus nach dem Pariser Modell auf. Auch Berlin bezog sich bei seiner Gründung vorwiegend auf Paris und definierte sich als dritte wahre und erste deutsche Akademie neben Rom und Paris.⁶ Zur Zeit van Schuppens hielten die Berliner Hofkünstler noch immer regen Kontakt zu Paris, was aus den Konferenzprotokollen der Pariser Akademie hervorgeht.⁷

In allen drei Städten war mit der Akademiegründung auch die Absicht einer Effizienzsteigerung für das Herrscherhaus verbunden. Stand hinter der Gründung in Paris zunächst ein Interesse der Künstler, so wurde in Berlin und Wien das Interesse des Herrscherhauses an Stuserhöhung und ökonomischem Nutzen, das in Paris seit Colbert nachweislich stark vorhanden war, explizit genannt.

Aus folgenden Gründen beschränkt sich die Arbeit auf den Vergleich mit den Akademien in Paris und Berlin und bezieht Dresden, Rom oder Nürnberg nicht mit ein:

In Dresden betrieb August der Starke 1705 mit geringer Bezuschussung die Reorganisation einer zuvor privaten Akademie. Mit Louis de Silvestre wurde auch in Dresden ein ehemaliger Pariser Akademieschüler 1726 zum Direktor ernannt, mit der, dann unerfüllt gebliebenen Hoffnung auf Errichtung einer königlichen Kunstakademie. Dieses Ziel wurde aber erst 1750 wieder konkret in Angriff genommen.⁸ Gelegentlich wurden auch in Dresden Preise verteilt.⁹

In der Academia de San Luca in Rom, die 1593 eröffnet worden war, wurden auch Preise verteilt, zwar nicht regelmäßig,¹⁰ aber fast alle Akademien, die sich in der Folge auf Rom

⁶ Zur Gründung der Akademie siehe: Hans MÜLLER, Die königliche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1896, 1-89; Lisselotte WIESINGER, Berliner Maler um 1700 und die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, in: Willmuth ARENHÖVEL /Christa SCHREIBER, Hrsg., Berlin und die Antike, Ausstellungskatalog Schloss Charlottenburg, Berlin 1979, S. 80-82; AUSSTELLUNGSKATALOG: „...zusammenkommen um von den Künsten zu rasonieren“, Materialien zur Akademie der Künste, Ausstellung der Archiv-Dependance der Akademie der Künste Berlin, 1991, S. 11-70, 210; AUSSTELLUNGSKATALOG: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“, Dreihundert Jahre Hochschule der Künste, Hrsg.: Akademie der Künste und Hochschule der Künste Berlin, S. 25-52.

⁷ A. Pesne schickte regelmäßig Neujahrsgrüße an die Akademie, siehe dazu: Anatole de MONTAIGLON (Hrsg.), Procès-verbaux de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648-1793, 10Bd, Paris 1875-1892,

⁸ Nikolaus PEVSNER, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986; S. 121, M. Altner, Geschichte der Dresdener Kunstakademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns, in: Anton W. A. BOSCHLOO u.a., Hrsg., Academies of art between Renaissance and Romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI, 1986-1987, S. 348-367.

⁹ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), S. 71ff.

¹⁰ Ebenda, S. 41ff.

bezogen, hatten programmatisch Preisvergaben vorgesehen.¹¹ Die Akademie in Rom erfuhr 1671 eine Reformierung nach Pariser Modell durch Bellori. Er führte die theoretischen Vorlesungen wieder ein, die jetzt nicht mehr, wie zuvor, von den Künstlern selbst gehalten wurden, und es wurde auch mit Wettbewerben und Preisverleihungen, die zwischenzeitlich wohl ausgesetzt worden waren, wieder begonnen. Ab 1695 wurden dann die Preisgedichte, Panegyriken, fester Bestandteil der Preisverleihungen.¹² Ein Vergleich mit Rom wäre sicher interessant, würde aber den Umfang der Arbeit sprengen.

In Nürnberg wurden zwar auch „Praemia“ vergeben, mehr Information lässt sich hierzu aber nicht finden. In Augsburg, wo ein Schüler Sandrats eine Akademie errichtete, fanden keine nachgewiesenen Preisverleihungen statt. Laut Pevsner glich diese Akademie auch mehr einer Studio-Akademie, in der das Aktzeichnen im Mittelpunkt stand. Sie wurde 1710 oder 1712 durch den Rat der Stadt offiziell als Reichsstädtische Kunstakademie anerkannt und paritätisch mit je einem katholischen und einem protestantischen Direktor besetzt.¹³

1.2. Forschungsstand

Zum Forschungsstand, den ich, bezüglich der Wettbewerbe, ansatzweise für Wien schon unter 1.1. skizziert habe, werde ich mich jeweils eingehender bei der Diskussion der Situation an den einzelnen Akademien äußern. Zu den Preisthemen selbst liegen keine Arbeiten vor.

In Wien ist im Archiv der Akademie ein „Praemien-Protocoll“ vorhanden, das 1731 angelegt und bis 1754 geführt wurde. Es enthält sowohl die gegebenen Themen als auch die Namen der Preisträger und der Wettbewerbsteilnehmer unter Angabe der jeweils erreichten Punktzahl.¹⁴ Außerdem sind im Carton 1706-1741 vorhanden:

- das Semesterprogramm der Kompositionsthemen für die Jahre 1731 und 1732,
- Korrespondenz zum Ausschluss des Schülers Schrott von der Akademie,
- Die Preisthemen, so wie sie angekündigt wurden, teilweise mit Erklärungen, 1732 mit ausführlicher Vorgabe zur Anfertigung der Skizze¹⁵,
- Das Ansuchen von Ablasser und Angst an Althan, da ein Gleichstand in der erreichten Punktzahl vorlag,

¹¹ Ebenda, S. 82.

¹² Ebenda, S. 115f.

¹³ Zur Augsburger Akademie siehe: B. BUSHART, Die Augsburger Akademien, in: Anton W. A. Boschloo u.a., Hrsg., Academies of art between Renaissance and Romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI, 1986-1987, S.332-347.

¹⁴ UNIVERSITÄTSARCHIV, Prämienprotokoll (zit. Anm. 1).

¹⁵ ebenda, Folio 40.

- Angaben zum Prozedere des Wettbewerbsverfahrens¹⁶,
- Die Akademiethemen aus Rom von 1737.

Im Carton 1742-1769 befinden sich unter anderem noch die Hinterlassenschaften van Schuppens und seine Preisreden und Vorträge in der Übersetzung des Sekretärs.

Die erste literarische Quelle zu den Preiswerken lieferte 1731 bis 1772 Anton Weinkopf in seiner Akademiebeschreibung. Hier finden sich auch die Maße der damals noch vorhandenen und in den Räumen der Akademie ausgestellten Preisarbeiten.¹⁷

Die genaue Analyse der Preisverfahren, die Aufarbeitung der Akten der Akademie, die Suche nach Preisarbeiten, Kopien oder Skizzen und die Analyse des Akademiestils wurden von Garas, 1992 und 1994, Hosch 1994 und von Dachs 2003 gründlich vorgenommen.¹⁸ Das Interesse aller drei Autoren galt dabei besonders der Stilanalyse und der Frage nach der Stilentwicklung Maulbertschs und seines Umkreises. Die Preisthemen selbst fanden dabei keinerlei Beachtung.

Die Preisthemen der Pariser Akademie sind nie Thema in der Literatur gewesen. Die Themensetzung, so wie das Procedere des Preisverfahrens wird in den Protokollen der Akademiesitzungen meistens erwähnt. Die Themen werden jedoch seltener in der Zeit genannt, in der sie, um Betrug zu vermeiden, nicht vor dem Wettbewerb bekannt gegeben wurden.¹⁹

Die Berliner Themen sind 1896 bei Hans Müller erwähnt, der die wenigen, noch erhaltenen Quellen, die Akademie betreffend, aufgearbeitet hat. Die Akten der Akademie waren 1743 durch einen Brand verloren gegangen.²⁰ Bei der Darstellung des vorhandenen Archivmaterials der Akademie und dem dazu erschienen Materialband 1991, und auch bei den Autoren, die zum 300jährigen Bestehen der Berliner Akademie 1996 alles akademierelevante Material sorgfältig zusammengetragen und aufgearbeitet haben, ergeben sich bezüglich der Preisthemen selbst keine neuen Erkenntnisse.²¹

Ein Vergleich der drei Akademien hat unter dem Thema Preisthemen oder Preisverleihungen noch nicht stattgefunden. Der Blick auf den Zusammenhang von Paris-Berlin-Wien im 18.

¹⁶ ebenda, Folio 45f.

¹⁷ Anton WEINKOPF, Beschreibung der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1783 und 1790, Neuauflage Wien 1875

¹⁸ GARAS, Kunstübung; GARAS, italienischer Einfluß; HOSCH, Maulbertsch; DACHS, Maulbertsch, alle (zit. Anm. 2).

¹⁹ Bezüglich der Pariser Preisthemen habe ich mich auf MONTAIGLON, Procès Verbeaux (zit. Anm. 7) als Quelle gestützt.

²⁰ MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 73ff.

²¹ AUSSTELLUNGSKATALOG, Materialien (zit. Anm. 6); AUSSTELLUNGSKATALOG, Dreihundert Jahre (zit. Anm. 6).

Jahrhundert ist aktuell im Rahmen der Kulturtransfer-Forschung für den Bereich Kunstgeschichte besonders im Gaethgens-Umkreis geschärft worden. Der im Jahre 2000 herausgegebene Sammelband für W. Gaethgens zum 60. Geburtstag hat den Transfer von französischer und deutscher Kunst zum Thema und streift in einigen Beiträgen mein Thema.²² Zuvor hatte Louis Réau 1938 die deutsch-französischen Kunstbeziehungen im 18. Jahrhundert, die universalité und das rayonnement der französischen Kunst, untersucht und analysiert.²³ Der Einfluss Frankreichs war natürlich punktuell und besonders im Hinblick auf die Architektur, siehe Versailles Transfer, in der Kunstgeschichte immer wieder Thema.²⁴ Das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris arbeitet derzeit an einer kompletten Edition aller Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture. Für die Zeit von 1648 – 1681 liegt die Bearbeitung der Conférences bereits in einer zweibändigen Ausgabe der École nationale supérieure des beaux arts vor. Die Herausgeber konstatieren ein wesentlich differenzierteres Theoriegeschehen an der Pariser Akademie als zuvor allgemein angenommen.²⁵ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Jutta Held, die 2001 die Pariser Vorlesungen aus einem historischen Blickwinkel heraus neu analysiert hat.²⁶ Das dynastische Europa um 1700 war bei einer von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Kunsthistoriker Konferenz im Oktober 2006 Thema. Hier wurde die Konkurrenz Ludwigs XIV, Leopolds I und Wilhelms III in kulturell-künstlerischer, dynastischer und politischer Hinsicht untersucht. Interessant bezüglich der Preisthemen war der noch unveröffentlichte Vortrag von K. Krause, die darstellte, dass sich mit Ludwig XIV die Rückbindung an die Geschichte und die Betonung der Abstammung von einem Heiligen verliert, und die historienbezogene eher einer rein personenbezogen Inszenierung als Sonnengott weicht.²⁷

Die Repräsentation des Kaisertums der Habsburger und ihrer Herrscher in der Kunst ist besonders für die Zeit Karls VI hinlänglich bei Matsche und anderen Autoren wie Polleross

²² Uwe FLECKNER (Hrsg.), Jenseits der Grenzen, Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000.

²³ Louis RÉAU, L'Europe française au siècle des Lumières, Paris 1938, S. 218ff.

²⁴ Martin SCHIEDER, Akkulturation und Adelskultur, Französische Kunst im Deutschland des 18. Jahrhunderts, in: FLECKNER, Grenzen (zit. Anm. 22), S. 12-51.

²⁵ ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS (Hrsg.), Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Paris 2006. Ich danke Herrn Frédéric Bußmann vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte für die Beantwortung meiner Fragen.

²⁶ Jutta HELD, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat, Berlin 2001

²⁷ Thomas WILKE: Rezension zu: Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa Bourbon – Habsburg – Oranien 1700. 19.-21. Oktober 2006, Ernst-von-Hülssen-Haus der Phillips-Universität Marburg, in: ArtHist, Nov. 2006. URL: <http://www.arthist.net/download/conf/2006/061117Wilke.pdf>, S. 2.

und Martinz-Turek analysiert worden.²⁸ Zur Diskussion der Funktion der Preisthemen in Wien stellen diese Ergebnisse natürlich einen guten Hintergrund dar.

1.3. Fragestellung

Ziel der Arbeit ist es, einige Erkenntnisse zu folgenden Punkten zu geben:

- Gibt es mögliche Gründe dafür, daß die Themen in Wien anders gestaltet waren als in Paris und Berlin? Welche zeit- oder stilgeschichtlichen Faktoren waren möglicherweise für den Unterschied ausschlaggebend?
- Gab es ein verborgenes Konzept für die Themen?
- War außer van Schuppen noch jemand an der Gestaltung der Themen beteiligt?
- Welche Rolle spielte das Herrscherhaus bei den Themen?
- Welcher Stil wurde favorisiert, und wie weit hatte van Schuppen hierauf einen Einfluss?
- Welche Auswirkungen hatten die Preise auf die Entwicklung der österreichischen Kunst?

Um diese Fragestellungen beantworten zu können, reicht es sicher nicht aus, nur die Preisthemen und Wettbewerbsverfahren zu vergleichen. Da diese eingebettet sind in die jeweilige historisch- politische Gesamtsituation, in die jeweiligen Zielsetzungen der Akademien und in deren, auch geschichtlich bedingten, theoretischen Überbau, erscheint es mir unablässig, das jeweilige historische Umfeld mit zu betrachten.

1.4. Aufbau der Arbeit

Bei dieser Arbeit werde ich zunächst historisch analytisch die Zielsetzungen der Akademien und ihrer Förderer zur Zeit der Akademiegründungen betrachten und die Rolle der Preise bei der Verwirklichung dieser Ziele analysieren.

Weiters ist es erforderlich, bei einem Preisverfahren auch die Frage nach dem Beurteilungskriterium, das heißt, nach dem gewünschten Stil zu stellen. Um hier Vergleiche ziehen zu können, ist es sinnvoll, die Situation in Paris in der Gründungs- und Blütephase zu betrachten, auf die sich Berlin und Wien beim Aufbau der Akademie jeweils beziehen. Aber bei der Analyse der Pariser Akademie ist auch die Zeit von Belang, zu der die anderen beiden Akademien sich gründeten. Für Berlin kommt insgesamt nur die Zeit unter Friedrich I in

²⁸ Friedrich POLLERROSS, Hispaniarum (zit. Anm. 3), S.122, In Anm. 3. Hier wird alle zum Thema Repräsentation Karls VI relevante Literatur aufgezählt. Zusätzlich zu nennen ist noch: Charlotte MARTINZ – TUREK, „Image“ Leopolds I. in graphischen Blättern, Diplomarbeit, Univ. Wien 1998.

Betracht, da später die Akademie ihre Bedeutung verlor, und von Preisverleihungen dann auch keine Berichte mehr vorliegen.

Erst nach der Zeit- und Stilanalyse werde ich die Preisthemen vergleichen. Hier steht natürlich Wien im Zentrum des Interesses. Für Wien werde ich die Themen, ihre Ausführung und die Preisträger chronologisch unter verschiedenen Aspekten beleuchten. Die unterschiedlichen Wettbewerbsverfahren werden natürlich auch Erwähnung finden, da sie ebenfalls Erkenntnisse über die Relevanz der Themen liefern. Auf die Analyse der Preismedaillen habe ich wegen des Arbeitsumfanges verzichtet.

2. Zielsetzungen bei der Akademiegründung und die Rolle der Preise

Die ausgesprochenen und nicht öffentlich genannten Zielsetzungen bei Akademiegründungen im 17. und 18. Jahrhundert waren oft ähnlich, jedoch in der konkreten Situation unterschiedlich gewichtet.

Zum einen ging der Gründungswunsch von der Künstlerseite aus, die sich eine Verbesserung ihrer Situation und eine Nobilitierung ihrer freien Künstlerschaft erwartete. Zum anderen musste aber auch das Interesse eines Geldgebers vorhanden sein, um eine feste Organisation auch finanziell aufrechterhalten zu können.

Auf Regentenseite waren die Verwissenschaftlichung und Nutzbarmachung der Kunst in ökonomischer oder Status hebender Hinsicht in allen drei hier vorgestellten Akademien der Hauptantrieb zur Akademieunterstützung.

Im Prozess der Verwissenschaftlichung der künstlerischen Praxis kam dabei seit der Renaissance dem „Disegno“, eine ganz besondere Rolle zu.²⁹ In den drei hier vorgestellten Akademien wurde der Zeichnung, zumindest in der Anfangsphase, in allen drei künstlerischen Disziplinen (Malerei, Bildhauerei, Architektur) eine grundlegende Funktion zugesprochen. Welche Rolle die Preise zur Hebung des zeichnerischen Niveaus der Künstler

²⁹ Siehe hierzu: Angelika PLANK, Akademischer und schulischer Elementarzeichnenunterricht im 18. Jahrhundert, Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs (Hrsg. Bertrand M. Buchmann=, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1999, S. 18ff: Unter dem neuplatonisch verstandenen Begriff des Disegno verband Giorgio Vasari die damals führenden Florentiner Künstler aller Sparten in seiner um 1563 gegründeten Academia del Disegno. Er verfolgte mit der Akademiegründung das Ziel, die Macht der Zünfte einzudämmen, die Stellung des Künstlers zu heben und die Gunst seines Regenten, Cosimo de Medicis, zu erlangen. Seine, im Vorwort zu den Künstlerviten geäußerte Meinung, dass die perfekte Art des Zeichnens das freie, nur von bestimmten Kunstregeln gebundene, Arbeiten aus dem Schatze gesammelter Naturstudien heraus sei, wurde seitdem immer wieder an neu gegründeten Akademien propagiert.

an den Akademien hatten, wird zu untersuchen sein. Jedenfalls dienten Preise in allen drei Akademien als Arbeitsanreiz für die Schüler und als öffentliche Darstellung der „Akademie-Norm“ und „Akademie-Potenz“ und steigerten somit auch das Ansehen ihrer absolutistischen Förderer. Um die Unterschiede in der Zielsetzung bei der Implantierung von Preisen herauszuarbeiten, werde ich chronologisch, nach der Zeit der Akademiegründungen, vorgehen.

2.1. Paris, Gründung und Verlauf bis zur Zeit der Preisvergaben in Wien

In Paris präsentierte am 20. 01.1648 der Staatsrat M. de Charmois im Namen der Hofkünstler³⁰ dem Vertreter des minderjährigen Königs, Kardinal Mazarin, eine Eingabe zur Akademiegründung und ein Programm zur Kunsterziehung. Und schon am 01. 02. 1648 fand die Gründungsversammlung der Akademie statt. Im Programm und in den Statuten orientierte man sich an Florenz und Rom.³¹

Der Streit zwischen Hofkünstlern und Zünften war der raschen Gründung der Akademie zuträglich. Die Gilde protestierte jedoch heftig und bildete eine Gegenakademie, die dann am 04. 08. 1651 mit der anderen Akademie verschmolz. Diese erste Phase verlief zwar konfliktreich, es war aber auch, wie Held es definiert, eine Zeit der freien Meinungsäußerung und der fruchtbaren Künstlerdiskussion.³² Am 07. 06. 1652 erhielt die Akademie die Registrierung der Privilegien von 1648 durch das Parlament. In einem erweiterten, vom Parlament beschlossenen Statut vom 23. 06. 1655 wurden Vorlesungen, Preisverteilungen und Ausstellungen geplant. Die Akademie wurde nun vom Hof bezuschusst und damit in den gleichen Rang wie die Académie Française erhoben.

Aber erst nach Mazarins Tod und der Implantierung Séguiers als Protektor und besonders durch Colbert als Vizeprotektor kam es 1661 zu Neustrukturierungen und zu einem festen Budget.³³ Zeichenunterricht vor Modellen durfte nun nur noch in der Akademie gegeben werden.³⁴ Diese Zentrierung und Hierarchisierung der Kunst entsprach der Umstrukturierung der Gesellschaft zu einem streng absolutistischen Staat unter Ludwig XIV. Erben zitiert aus

³⁰ Laut Montaignon war es eine andere Gruppe von Künstlern, ein „accroissement des belles Connaissances“, um Le Brun, die sich gegen die Forderungen der Pariser Malergilde (Die Maîtrise hatte 1647 eine Einschränkung der Rechte der Hofmaler bewirkt.) richteten und diese durch Akademigründung zu Dekorateurern degradieren wollte. Junge Künstler und die Hofmaler schlossen sich zusammen. Der Staatsrat Martin de Charmois machte sich zum Sprecher dieser Gruppe und fungierte auch als erster Direktor. Siehe dazu mit Quellenangaben: HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 20ff.

³¹ Manfred BOOS, Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. Das Gesuch des Martin de Charmois und Félebiens Vorwort zu seiner Conférences – Ausgabe, Diss. München 1966, S. 11ff.

³² HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 24ff.

³³ Ebenda, S. 23.

³⁴ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), S. 93 ff.

den Memoiren Ludwigs XIV, in denen dieser sich detailliert zur Funktion der Künste für die Führung des Staates äußert. Die Erlangung, Bewahrung und Steigerung des königlichen Ruhmes sind für Ludwig das primäre Ziel der Kunst. Denn Prachtentfaltung ist das Gebot der Außenpolitik³⁵ Sowohl machtpolitisch als auch ideologisch trat Ludwig XIV in Konkurrenz mit den regierenden Kaisern und Päpsten.³⁶

Unter Colbert, Finanzminister und Surintendant des Bâtiments, der 1664 die Satzung der Akademie revidierte und eine Erhöhung der Bezuschussung erwirkte, kam es zur Ratifizierung der Statuten, und unter ihm wurden dann die ökonomischen Ideen des Merkantilismus bestimmend für die Entwicklung der Akademie.³⁷ Le Brun, der sich zwischenzeitlich zurückgezogen hatte, fungierte seit 1661 wieder als Direktor. Colbert nahm selbst an Sitzungen und aktiv an den Diskussionen der Akademie teil. Dadurch fand eine staatliche Lenkung des Kunstgeschehens statt. Nur Kunstwerke, die der Politik im weitesten Sinne dienlich erschienen, wurden favorisiert.³⁸ Die Vorlesungen, die sich die Akademiemitglieder ursprünglich als Waffe gegen die theorieunfähige Zunft selbst verordnet hatten, wurden, wie Held es ausdrückt, unter Colbert ein Faktor kulturpolitischen Kalküls.³⁹ Gab es vor Colbert an der Akademie von Künstlern noch Akte der Selbstbehauptung gegenüber den Direktoren, so finden sich in den Überlieferungen nach Colbert nur noch Ergebenheitsgesten.⁴⁰ Der so genannte Stil des Hofes und des Königs, der *gout francais*, der *grand stil*, sollte von der Akademie und ihrem Direktor Le Brun aus für das Land prägend wirken.⁴¹ Dadurch sollte nationale Identität generiert und den Nachbarländern die geistig und künstlerisch führende Rolle Frankreichs nahe gebracht werden. Gaethgens zählt vier Bereiche auf, in denen die französische Akademie organisatorische und konzeptionelle Aufgaben übernahm. Sie verhalf den Mitgliedern zu einem neuen Status, sie definierte die Regeln, nach denen Kunst geschaffen werden sollte, sie wand diese Regeln auf die Lehre an,

³⁵ Dietrich ERBEN, Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV, Berlin 2004, S.294-296.

³⁶ Ebenda, S. 294.

³⁷ Held zitiert aus den Memoiren Testelins die Gedanken zum Fest der Etablierung der Akademie unter Colbert. Hier werden beide Aspekte der Funktion der Akademie thematisiert: 1. die Selbstorganisation der Künstler und 2. die Eingliederung in ein hierarchisches System, an dessen Spitze der König steht. Held, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 20.

³⁸ Thomas W. GAETHGENS, Historienmalerei, Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: T. W. Gaethgens, U. Fleckner, Hrsg., Historienmalerei, Berlin 1996, S. 32. / Held berichtet eine Begebenheit bei der Auswahl der Künstler für die ersten Vorlesungen, bei der Carracci nicht zugelassen wurde mit dem Argument Le Bruns, dass man nicht Künstler vorstellen könne, die der Achtung und Nachahmung nicht wert seien, siehe dazu HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 50ff. Konträr dazu berichtet Held ebenda, dass es um den ersten Vorlesungszyklus Diskussionen im Professorenkreis gab, die Vortragenden sich an Colberts Einschätzung später nicht hielten, und anscheinend später auch die Professoren eine gewisse Freiheit bei der Themenwahl hatten. Dies zeigt, dass das hierarchische System löchrig war. Andererseits wiederum kam es aber auch zu Professorenverweisen.

³⁹ HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 7 und S. 38ff.

⁴⁰ Ebenda, S. 26.

⁴¹ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8)S. 92ff.

und sie unterstützte die Regierung in kunstpolitischen Fragen und bei öffentlichen Aufträgen.⁴² Die Rolle der Preisthemen in diesem Auftragspaket der Akademie war laut Statuten ursprünglich sicher unter der Rubrik „Königslob“ einzuordnen.

In den Statuten, Statuts et Règlements de L'Académie Royale de Peinture et Sculpture établie par le Roy, faits par l'ordre de Sa Majesté et qu'elle veut estre exécutéz, von 1655 heißt es in Artikel XXIV, die Preisthemen betreffend : « ... tous les ans, le dernier samedi de mars, il sera donné par l'Académie un sujet sur les actions héroïque du Roy... et sur lequel sera délivré un prix... »⁴³ Indem die Schüler so die Taten des Königs heroisierten, sollten ihre Werke Teil der politischen Propaganda werden. Warum dann dieses Ziel bei den Preisthemen aufgegeben und biblische Themen gewählt wurden, ist unklar. Vielleicht war es schwierig, jährlich herrscherbezogene Themen zu finden, und um die Güte der Akademieschüler und der Institution zu demonstrieren, war es natürlich sinnvoll, sich bei der Themenwahl an das Vorbild Rom zu halten und bei biblischen Themen auch den Vergleich mit anderen Künstlern zu haben. Zielsetzung unter Colbert war immerhin, Rom den Rang abzunehmen und die französische Kunst führend in Europa werden zu lassen. Dass es in Frankreich bei der Preisvergabe sehr um das Prestige der Akademie ging, wird daran deutlich, dass es oft zu keiner Preisvergabe kam, weil keine Schülerarbeit würdig genug war. Unter Colbert, der im Gegensatz zu den meisten seiner Nachfolger regelmäßig an den feierlichen Preisverleihungen teilnahm, wurde jährlich auf Geheiß des Protektors eine Zusammenfassung der letzten Vorlesungen vorgetragen.⁴⁴ So konnten die Anwesenden die Akademiethorie mit den prämierten Werken der Akademiepraxis vergleichen.

Zielsetzung der von Colbert gewünschten Vorträge war es, endgültige Regeln für junge Künstler zu fixieren, die auch immer wieder, zunächst bei Félibien, dem Histographen der Akademie und dann auch bei Testelin in den Tables de Préceptes ihre Niederschrift fanden. Diese Regeln wurden, zumindest was Testelin betrifft, erst auf dezidierten Wunsch Colberts hin, anhand der Vorlesungen zur Beurteilung von Kunstwerken erstellt.⁴⁵ Aber sogar Roger de Piles, der sich sehr kritisch mit diesen Regeln auseinandersetzte, entwickelte in seinem Werk „Balance de Peintres“ von 1708 wieder eine Art Regelkanon.⁴⁶

Die wichtigsten Regeln unter Colbert können plakativ wie folgt zusammengefasst werden: Die Antike ist der Maßstab und die Kontur rangiert, da sie Grundlage der Verwissenschaftlichung der Kunst ist, über der Farbe. Raffael und Poussin sind die großen

⁴² GAETHGENS, Historienmalerei (zit. Anm. 36), S. 31.

⁴³ MONTAIGLON, Procès Verbaux, (zit. Anm. 7), Bd. 1, S. 256.

⁴⁴ HELD, Kunsttheorie (zit. Anm.26), S. 42.

⁴⁵ Ebenda

⁴⁶ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), S. 102 f.

Vorbilder. Da das Sujet gemäß Le Brun didaktischen Wert haben sollte, waren Allegorien sehr angesehen, und alles, was nicht unter Historie fiel, wurde geringer geschätzt.

Der Stellenwert der Farbe war jedoch nie so marginal und die Regeln wurden nie so genau eingehalten, wie es in späteren Zeiten berichtet wird.

Mit dem Tod Colberts konnte sich die Akademielinie daher auch sehr rasch verändern, und mit der Ehrenmitgliedschaft Roger de Piles wuchs mit den so genannten „Rubinisten“ der Stellenwert der Farbe. Zeitgleich hatte Ludwig XIV aber auch bei seinen Feldzügen in den Niederlanden Rubens Kunst schätzen gelernt. Nach 1700 und besonders in der Zeit der Régence veränderte sich der Stilkodex der Akademie dann fundamental. Der Adel, der an Eigenständigkeit und Macht gewann, favorisierte einen anderen Stil als der Hof. Jutta Held zeigt diese Opposition gegen die höfische Kultur in der Zeit der Régence auf. Die griechische Götterwelt und der Stil der Akademie wurden hinterfragt und teilweise verspottet.⁴⁷ In den Schriften französischer Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts tauchen dann weniger Regeln auf, und als Qualitätskriterien fungieren nur noch „varieté“, „enjouement“ und „grâces“.⁴⁸

Da die Zünfte im beginnenden 18. Jahrhundert bezüglich ihrer Stellung und Ausbildung wieder erstarkten, der Hof kein und selbst der Protektor wenig Interesse an der Akademie hatte, ist verständlich, dass von 1702 bis 1722 die Verleihung des Grand Prix neunmal aus Mangel an geeigneten Kandidaten ausgesetzt wurde, und zwischen 1715 und 1735 mehr ausländische Maler in die Akademie aufgenommen wurden als je zuvor.⁴⁹ Außerhalb von Paris hat die Akademie aber auch in der Zeit stets ihren Glorienschein behalten.

Komplex reglementiert wurde bei der Akademiegründung der aus Rom stammende Gedanke der Preisverleihungen. Viermal jährlich wurden Medaillen als Petits Prix verteilt, und einmal wurde der Grand Prix verliehen. Der Bewerb stand nur einigen Schülern (höchstens 12 für je Malerei und Bildhauerei) offen, deren Skizze eines vorgegebenen Themas als bewerbtauglich befunden wurde. Die Preisarbeiten, Bilder oder Reliefs, wurden öffentlich ausgestellt, und dann wählte der Rat der Akademie, jeweils zum Namenstag des Königs, die besten Arbeiten zur Prämierung aus.⁵⁰ Die größte Auszeichnung war der Prix de Rome, ein Stipendium für den Aufenthalt an der 1666 von Frankreich gegründeten Académie de France in Rom.

⁴⁷ Jutta HELD, Antoine Watteau Einschiffung nach Kythera, Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft, Frankfurt 1985, S. 46ff.

⁴⁸ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm.8), S. 103 ff.

⁴⁹ Ebenda, S. 112.

⁵⁰ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), MONTAIGLON; Procès Verbeaux (zit. Anm. 7), Bd. 1, S. 106. P. Bd. 1, S. 208, Bd. 2, 290, Grand Prix: Fragonard 1752 : Jerobeam betet die Götzen an.

2.2. Berlin, Gründung und Verlauf unter Kurfürst Friedrich III/ König Friedrich I

Seinem Lehrer und engsten Berater bis 1697, Eberhard Danckelmann, ist sicher ein Großteil der die Wissenschaft und Kunst fördernden Einstellung des Kurfürsten Friedrichs I zu verdanken. Aber auch die religionstolerante und der Aufklärung zuarbeitende Haltung des Hofbiographen und Naturrechters Pufendorfs (1632-1694) prägten ein der fortschrittlichen Wissenschaft zugetanes Klima in der Umgebung Friedrichs. An der von ihm gegründeten Friedrichs-Universität in Halle lehrten neben Leibniz auch der führende Kopf der deutschen Aufklärung Christian Wolff und August Hermann Francke.

Die Erreichung der Königswürde aber war Kurfürst Friedrichs III persönliches Ziel, das von wenigen am Hof getragen wurde. Zum angestrebten Königtum gehörten ein entsprechender Lebensstil und die Entwicklung von Kunst und Wissenschaft. Die bildende Kunst war dabei für Friedrich III besonders wichtig, da sie die angestrebte Position und den mit ihr verbundenen Anspruch sichtbar machen und rechtfertigen konnte.⁵¹

So gehörte die Akademiegründung für Friedrich III, und in dieser Hinsicht wich er von der Meinung Danckelmanns ab, mit zum Krönungskonzept und zum Königsideal, bei dem Friedrich III sich in der Gestaltung stets an Ludwig XIV orientierte. Von diesem übernahm Friedrich auch das Wissen, dass Macht, Veränderung und Absolutismus nicht ohne Selbstinszenierung möglich sind.⁵² Im Jahre 1662 hatte Ludwig XIV seinen Anspruch auf die Kaiserkrone zum Beispiel damit begründet, dass er die Habsburgischen Kaiser an „grandeur“ weit übertreffe.⁵³

In Paris fand Friedrich III in der dortigen Akademie eine effektive Verbindung von politischer und künstlerischer Aufgabe gegeben. Der in die Akademiegründung involvierte und später mehrfache Direktor der Akademie, Thomas Gericke, betonte, in einem Vortrag, gehalten am 12.11.1705, dass Friedrich III, dem Vorbild Ludwigs XIV folgend, die Interessen der freien Kunst und die Staatsinteressen wunderbar zusammengeführt habe. Die besonderen

⁵¹ Thomas KIRCHNER, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst- und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991./ Thomas KIRCHNER, *Kunst im Dienst des Fürsten*, in: U. FLECKNER (Hrsg.), *Jenseits der Grenzen*, Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000, Kirchner zitiert auf S. 68 die „Gnädigste Verordnung eine Academie der Mahl, Bild und Baukunst anzustellen“, die kurz vor der Akademiegründung verfasst wurde (Berlin, Akademie der Künste, Archiv der Preußischen Akademie der Künste I, Bd. 2, S. 1): „In Betrachtung, dass die Künste einen Staat zieren, demselben großen Nutzen, und den Stiftern derselben einen unsterblichen Ruhm erwerben können“.

⁵² Peter BAUMGART, *Die Preußische Königskrönung von 1701, das Reich und die europäische Politik*, in: O. Hauser (Hrsg.), *Preußen, Europa und das Reich*, Köln/ Wien 1987, S. 65-86.

⁵³ Friedrich B. POLLEROSS, *Zur Repräsentation der Habsburger in der Bildenden Kunst* in: Rupert FEUCHTMÜLLER, Elisabeth KOVÁCS (Hrsg.), *Die Welt des Barock*, Wien/ Freiburg/ Basel, 1986, S. 87.

Schwierigkeiten für die Kunst in Brandenburg (zunächst die Zünfte, dann die fehlende Unterstützung der Kirche in einem protestantischen Land) habe er beseitigt.⁵⁴

Offiziell gegründet wurde die „Academie der Mahl-, Bild- und Baukunst und der mechanischen Wissenschaften“ am 11. Juli 1696 durch Kurfürst Friedrich III (Regierungszeit: 1688-1713, ab 1701 König Friedrich I von Preußen) nach Pariser Vorbild und einem Konzept des holländischen Malers Augustin Terwesten, der 1692 als Hofmaler nach Berlin gekommen war.⁵⁵ In Berlin galt die Akademie nach Friedrichs Diktion als „Europas dritte und Deutschlands erste Akademie“ nach Rom und Paris.⁵⁶ „Europae tertia-Germaniae prima“ lautete auch die Umschrift auf einer Gedenkmedaille, die um 1701 geprägt wurde.⁵⁷ Der Staatsminister E. Dackelmann und auch die Gemahlin des Kurfürsten, Sophie – Charlotte, hatten sich in der Gründungsphase betont von den als Akademie bezeichneten Malschulen abgesetzt und erkannten ausschließlich Rom und Paris als Akademien an.⁵⁸ Schon darin wird deutlich, dass es bei der Akademiegründung neben der Kunst auch um den Rang geht. Da Friedrich III sich aber, wie schon erwähnt, beim Aufbau seiner Residenz und Hofhaltung an Ludwig dem XIV orientierte,⁵⁹ wurden zwar im Entwurf zum Reglement für die Akademie⁶⁰ die Pariser und die Römische Akademie als Vorbilder genannt, denen zu folgen sei. Konkret orientierte man sich jedoch nur am Pariser Beispiel.⁶¹ Bis ins Detail übernahm Berlin von Paris den Aufbau der Institution, das Procedere zur Aufnahme neuer Mitglieder und die Organisation der Lehre⁶² und möglicherweise auch die Zielsetzung der Preisthemen.⁶³

Ziel der Akademiegründung war es, bedeutende Künstler in das kulturell rückständige Land zu holen, denen besondere Privilegien versprochen wurden. Die Künstler sollten den Hof beraten, höfische Aufträge realisieren und durch Unterricht das Entstehen einer

⁵⁴ Zitiert in: AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm. 6), S. 23f.

⁵⁵ Ausstellungskatalog Berlin Materialien (zit. Anm. 6) S. 64.

Zur Gründung der Akademie siehe auch: MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 1-89.

Eine Skizzierung des Verhältnisses von Friedrich III zur Kunst findet sich bei Helmut BÖRSCH-SUPAN, Die Kunst in Brandenburg-Preussen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser, Berlin 1980, S. 54f.

Siehe zur Gründung auch Eckehard MAI, Die Berliner Kunstakademie zwischen Hof- und Staatsaufgabe 1696 – 1830: Institutionsgeschichte im Abriß, in: Anton W. A. Boschloo u.a., Hrsg., Academies of art between Renaissance and Romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI, 1986-1987, S. 320f.

⁵⁶ Hans G. HANNESEN, Die Akademie der Künste in Berlin, Berlin 2005, S. 10f.

⁵⁷ AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm. 6), S. 67.

⁵⁸ MAI, Kunstakademie (zit. Anm. 51), S. 322.

⁵⁹ AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm. 6), S. 19.

⁶⁰ Entwurf eines Reglements für eine in Berlin zu errichtende „Academie der Mahl, Bild und Baukunst“, Berlin, Akademie der Künste, Archiv der PrAdK 1, Bd. 2, S. 1, zitiert ebenda, S. 25 und 30. Dazu siehe auch MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 5-7 und 18-19, zum Gründungsstatut: S. 59-68 und RESIDENZKATALOG 1966, Barock in Deutschland, S. 78f., Nr. 107 und ARENHÖVEL/SCHREIBER, Berlin (zit. Anm. 6), S. 91f, Nr. 137.

⁶¹ Ebenda, S. 25.

⁶² KIRCHNER Fürsten (zit. Anm. 49), S. 70.

⁶³ Siehe dazu den Abschnitt Preisthemen in Berlin (5.1) in dieser Arbeit.

einheimischen Künstlerschaft fördern.⁶⁴ Dabei war die Repräsentation des Staates mit den Mitteln der Kunst eine wichtige Aufgabe der Akademie.⁶⁵ Das Berliner Stadtschloss kann dabei als Monument der Dynastie gesehen werden.⁶⁶

Erster Protektor war bis zu seinem Sturz im Dezember 1697 Eberhard von Danckelmann, danach folgte Johann Kasimir Kolbe, Freiherr von Wartenberg.⁶⁷ Erster Direktor der Akademie, dem vier Rektoren unterstanden, war der Schweizer Maler Joseph Werner, der in Rom und Paris⁶⁸ gelebt und nach seinem Aufenthalt in Augsburg⁶⁹ in Bern schon eine Malerakademie gegründet hatte. In Berlin bekleidete er, wie Charles Le Brun, drei Ämter: Hofmaler, Chef des höfischen Kunstbetriebes und Akademieleiter.

Es mag unverständlich erscheinen, warum nicht Terwesten, der die Akademie geplant hatte, zum Direktor ernannt wurde. Aber es wurde sicher bewusst ein Kenner der Römischen und Pariser Akademie gewählt, von dem gesagt wurde, er sei zwar von Ludwig XIV geschätzt aber von Lebrun aus Konkurrenzgründen gehasst und so vertrieben worden.

Sein autokratischer Stil erntete aber kollegiale Kritik.⁷⁰ Da er von Danckelmann protegiert worden war, konnte er wahrscheinlich auch aus diesem Grund sein Amt nach dessen Entlassung nicht weiter ausführen. Ob sein künstlerischer Stil und seine Fähigkeiten Friedrich und seinen Kollegen zusagte, ist eine nicht zu beantwortende Frage. Dass sein Führungsstil unbeliebt war, ist belegt. Jedenfalls verlor er 1699 sein Direktorenamt, gehörte noch einige Jahre zum Rektorat, wurde aber nie mehr in die routierende Leitung eingebunden und verließ 1707 Berlin.

⁶⁴ So erhielt eines der Gründungsmitglieder, Andreas Schlüter (1702-1704 Direktor der Akademie), den Auftrag zum Ausbau des Stadtschlusses zu einem der größten barocken Schlossanlagen im Nordosten Europas.

⁶⁵ HANNESEN (zit. Anm. 56), S. 11ff und S. 42; außerdem: MAI, Kunstakademie (zit. Anm. 51), S. 320ff.

⁶⁶ WILKE, Konkurrierende Modelle (zit. Anm. 27), S.3.

⁶⁷ KIRCHNER, Fürsten (zit. Anm. 51), S.70.

⁶⁸ Pevsner berichtet, dass Werner gerade zu der Zeit in Paris gewesen sei, als die Académie Royale durch Colbert ihre letzten Statuten erhielt. PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), S. 123.

Mai schreibt, dass Werner von Ludwig XIV persönlich aus Rom an die Akademie berufen worden sei, diese aber durch Le Bruns Interventionen wieder verlassen musste Bruno BUSHART, Die Augsburger Akademien, in: BOSCHLOO (zit. Anm. 51). MAI, Kunstakademie (zit. Anm. 51), S. 322.

⁶⁹ Zu Werners Zeit in Augsburg und Bern siehe: Bushart, Die Augsburger Akademie, S. 334f.

Werner, der bei Merian gelernt hatte, stellte vorwiegend Miniaturen mythologisch -allegorischen Inhalts her und gehörte in den fünf Jahren seines Parisaufenthaltes nicht zum engsten Kreis um den König. Nach einem Aufenthalt in Augsburg stellte er in Bern auch, mit weniger Erfolg, großformatige Allegorien her, bekam aber dort durch seine Portraitmalerei einen hohen Bekanntheitsgrad bei einflussreichen Persönlichkeiten. Seine Privatakademie fand Zuspruch und über den Staatsmann und Gelehrten Andreas Morell bekam er Zugang zum Kurfürst von Brandenburg und wurde, wohl zu hoch gelobt „Dero churfürstlich Durchlaucht erster und vornehmster Hofmaler, Aufseher auf der Häuser, Malerei, Tapetzerei, des Kabinetts aller Curiositäten und beständiger Direktor der neu angelegten churfürstlichen Kunstakademie“ siehe dazu: Th. BHATTACHARYA-STETTLER / H. THONKE, Joseph Werner, Maler und Sammler, in: A. Holenstein (Hrsg.), Berns mächtige Zeit, Bern 2006, S. 135.

⁷⁰ Ebenda, S. 28 und 51

Werner folgte, wie im Statut von 1699 festgelegt, eine kollegiale Leitung von vier Rektoren mit jährlich wechselndem Direktorat. Hatte Friedrich zunächst, angelehnt an Paris, das Direktorat als lebenslängliches Amt festgelegt, so passte er sich schnell den Gegebenheiten an und veränderte es in ein Wahlamt. In Paris hatte sich damals mit Colbert die Umkehr in entgegengesetzte Richtung vollzogen. Dort war aus dem Wahlamt der Gründungsakademie ein Amt auf Lebensdauer geworden.⁷¹

In der Gründungsphase der Berliner Akademie hatten inhaltlich Augustin Terwesten⁷² und Thomas Gericke bedeutenden Einfluss auf den Aufbau und den Stil der Akademie gehabt. Ein weiterer Rektor der Akademie war von 1702-1707 Andreas Schlüter. Mit ihm hatte Friedrich einen Bildhauer gewählt, der italienische und französische Plastik kannte und für das Reiterdenkmal seines Vaters, des Großen Kurfürsten, sowohl Anleihen bei Mocchis Reiterdenkmal in Piacenza als auch bei Giradons Reiterstatue von Ludwig XIV auf der Place de Vendôme nahm.⁷³ Außerdem verstand er es, den komplizierten Guss zu organisieren. Das Reiterstandbild gehörte in ein Programm des Ahnen- und Personenkults, das Friedrich sowohl in der Bildhauerei als auch in der Malerei bei der Ausstattung seiner Schlösser verfolgte.

Mit dem Flamen Anton Schoonjans versuchte Friedrich I dann 1702 einen in Rom ausgebildeten und am modernen französischen Repräsentationsstil geschulten Bildnismaler nach Berlin zu bringen.⁷⁴ Dies gelang allerdings nicht. Einen anderen, in Paris und Italien ausgebildeter Künstler, den ehemaligen Prix-de-Rome Gewinner, Antoine Pesne, konnte Friedrich jedoch 1710 als Hofmaler gewinnen. Pesne fand ab 1711 auch als Mitglied der Akademie Erwähnung,⁷⁵ er wurde aber nie, wie er es anstrebte, Akademiedirektor, obwohl er bei seiner Anstellung die Besoldung des verstorbenen Malers Terwesten bekam. Mit der Berufung Pesnes orientierte sich Friedrich ausdrücklich am Zeitstil der Pariser Akademie und nicht mehr, wie bei der Gründung am Stil der Zeit Colberts.

Friedrich I ging es nach seiner Königskrönung in seinen Kunst- Bestrebungen eher um die Eigenpräsentation als moderner Herrscher durch die Kunst als um die Akademie als solche. Die Misswirtschaft und Korruption in allen Führungsbereichen des Landes zur Zeit der

⁷¹ Held, 27, Anm. 38

⁷² Augustin Terwesten hatte sich gemeinsam mit anderen Künstlern in Den Haag aus der Zunft gelöst und 1682 die erste Akademie der Niederlande gegründet, die jedoch eher ein Zusammenschluss für Zeichnen nach dem Modell war. Siehe dazu: AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm. 6), S. 31. PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), S. 122: Bilder Terwestens, Fünf Ateliers der Berliner Akademie.

⁷³ Martin SCHIEDER, Akkulturation und Adelskultur, Französische Kunst im Deutschland des 18. Jahrhunderts, in: FLECKNER, Gaethgens, (zit. Anm. 51), S. 23f.

⁷⁴ AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm. 8), S. 19 - 29.

⁷⁵ AUSSTELLUNGSKATALOG, Materialien (zit. Anm. 8), S. 343.

Ämterzentrierung unter Reichsgraf Johann Kasimir Kolbe von Wartenberg,⁷⁶ der auch nach Danckelmann als Protektor der Akademie fungierte, trug sicher dazu bei, dass der Kronprinz Friedrich Wilhelm, der Wartenbergs Machenschaften 1710 entlarvt und dessen Verbannung 1711 erreicht hatte, bei seinem Amtsantritt 1713 als Friedrich Wilhelm I, die Förderung der Akademie wesentlich reduzierte.

Pesne, der bis zu seinem Tod Hofmaler blieb, unterhielt zeitlebens regen Kontakt mit der Pariser Akademie. 1720 wurde er von der Pariser Akademie, vorgestellt als erster Maler des Königs von Preußen, als Mitglied aufgenommen mit dem Bild „Dalila schneidet Samson die Locken ab“.⁷⁷ Da er wenige religiöse Themen malte, war dieses Thema wohl auf die Akademie zugeschnitten.⁷⁸ Die Skizze zu dem Bild hatte Pesne Watteau zukommen lassen, auf dessen Urteil er Wert legte. Pesne schickte nicht nur regelmäßig Neujahrsgrüße nach Paris, sondern besuchte auch gelegentlich die Akademie, wie aus den Sitzungsprotokollen hervorgeht. 1748 wird ihm sogar in Paris der Titel eines „Ancien Professeur“ verliehen.⁷⁹

Mit dem Tod Friedrichs I war die Blütezeit der Akademie zunächst beendet. Sein Enkel, Friedrich der Große hielt sie für gänzlich unnütz. Er habe noch keinen vernünftigen Künstler die Akademie verlassen sehen, kritisierte er.⁸⁰ Erfolglos bewarb sich 1732 Antoine Pesne um die Direktorenstelle an der Akademie, um diese auf das Niveau der Akademie von Wien und Dresden zu heben.⁸¹ Nach dem Brand des königlichen Marstalls 1743 blieb die Akademie dann bis 1786 ohne angemessenes Domizil, und der Unterricht fand im Haus des Direktors Blaise Le Sueur statt.⁸²

2. 3. Wien

2.3.1. Van Schuppens Interessen, die Entwicklung der Akademie und die Wettbewerbe

So weit es Van Schuppens Tätigkeit an der Akademie betrifft, hat Lützwow das vorhandene Aktenmaterial aufgearbeitet. Pierre Schreiden bestätigt nach nochmaliger Durchsicht des Materials die Ergebnisse der Aufarbeitung durch Lützwow weitestgehend. Schreiden untersucht

⁷⁶ Ingrid MITTENZWEI/ Erika HERZFELD, Brandenburg-Preussen 1648-1789, Das Zeitalter des Absolutismus in Text und Bild, Berlin 1987, S. 180.

⁷⁷ MONTAIGLON, Procès Verbeaux (zit. Anm.7), Bd. 4, S. 300.

⁷⁸ Ekhart BERCKENHAGEN (Hrsg.), Antoine Pesne, Berlin 1958.

⁷⁹ MONTAIGLON, Procès Verbeaux, Bd. 6, S. 126.

⁸⁰ KIRCHNER, Fürsten (zit. Anm. 51), S. 81.

⁸¹ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), S. 124.

⁸² Ebenda, S. 126.

jedoch noch weitere Quellen, um auch die private und künstlerische Seite van Schuppens näher zu analysieren.⁸³

Van Schuppen kam laut Schreiden, der die unterschiedlichen Datierungsannahmen zusammenfasste, frühestens im Januar 1713, ein Datum, das Schreiden vorschlägt, aber spätestens 1716 aus Lothringen nach Wien.⁸⁴ Für seine Tätigkeit in Wien in den ersten Jahren seines Aufenthaltes gibt es wenige Belege. Es wird allgemein angenommen, dass er zunächst für Prinz Eugen malte. Van Schuppens erstes nachweisbares Werk in Wien ist laut Schreiden das verschollene Portrait Jean-Baptiste Rousseaus, den Prinz Eugen bis 1716 bei sich aufgenommen hatte.⁸⁵ Danach portraitierte Van Schuppen Prinz Eugen und den mit diesem in enger Verbindung stehenden General de Bonneval. Anders als Schreiden, der einen Wechsel van Schuppens von Prinz Eugen zu Althan um 1720 -1721 annimmt, vermutete Mariette, dass Van Schuppens erster fester Arbeitgeber überhaupt erst der 1722 zum Hofbaudirektor ernannte Graf Gundacker von Althan war.⁸⁶ Ein Selbstportrait unterzeichnete Van Schuppen 1721 mit „Maler der Kammer seiner katholischen Majestät“. Quellenmäßig belegt ist seine Position als Kammermaler des Hofes ab 1722.

Schon bevor konkrete Überlegungen zur Wiedereröffnung der nach dem Tod Strudels 1714 aufgelösten Akademie belegbar sind, konzipierte Van Schuppen für Althan 1720 – 23 ein Deckengemälde im Eroica –Saal des heutigen Palais Lobkowitz-Dietrichstein, aus dem heraus ein theoretisches Akademie – Programm ableitbar ist, wie es Van Schuppen später in seinen unveröffentlichten Reden für die Akademie darlegte. Selbst die Vergabe der Preise wird hier schon bildlich erwähnt.⁸⁷ Vorstellbar ist, dass Althan in Van Schuppen, dem anerkannten Mitglied der Pariser Akademie, den idealen künstlerischen Gefährten zur Etablierung einer Akademie gesehen hat. Althan war als Bauintendant für den gesamten „Reichsstil“ verantwortlich.⁸⁸ Mit einer Akademiegründung erweiterte sich sein persönliches Aufgaben- und Einflussgebiet. Auch die Kunst und Kunstproduktion konnte unter seiner Leitung durch eine Akademiegründung auf ein höheres Niveau gestellt werden.

⁸³ Pierre SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 17.

⁸⁴ Die unterschiedlichen Datierungsvorschläge referiert SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 4), S.15.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Ebenda, S. 16; Jean Pierre MARIETTE, Abécédario, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, Paris 1851-1860, Bd.VI, S. 8, erwähnt in Marie-Louise BATAILLE, Jaques van Schuppen, in Dimier, les peintres français du XVIIIe siècle, Paris, Bruxelles 1928, Bd. I, S. 287, zitiert nach Schreiden, ebenda, S. 16

⁸⁷ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 42ff.

⁸⁸ Wilhelm HAUSER, Die Geschichte derer von Althann, Phil. Diss. (ungedruckt), Wien 1949, S. 108-12.

In einem Memorandum Van Schuppens, das am 31.08.1725 von der Hofkammer an Karl VI weitervermittelt wurde, plädierte dieser für die Wiederbelebung der unter Strudel errichteten Akademie zur Erziehung des Volkes und zur Glorie des Herrscherhauses.⁸⁹

Die Akademie solle laut Van Schuppens Pro Memoria der Ursprung aller Kunst in Österreich sein.⁹⁰

In wie weit van Schuppen bei diesem Memorandum eigenständig formulierte oder er dabei von Althan instruiert war, ist nicht zu klären,⁹¹ genauso wenig erklärbar ist die Frage, warum Van Schuppen auf Wiedereröffnung und nicht auf Neueröffnung der Akademie plädierte. Gegenüber dem Kaiser aber auch in Bezug auf die Malerzunft war es sicher taktisch klüger, von Wiedereröffnung zu sprechen. Die Statuten der Akademie wurden aus Angst vor Konflikten mit der Zunft jedenfalls nicht ratifiziert.

Denkbar ist sicherlich, dass das Akademiekonzept von Althan ausging, der van Schuppen vorschob, um in Anlehnung an die Pariser Gründung den Akademiegründungsgedanken vom Künstler ausgehen zu lassen und so auch die eigene Interessenlage zu kaschieren.

Vorarbeit am Hof war sicher schon geleistet, da schon am 20.01.1726 Karl VI vollinhaltlich van Schuppens Ansuchen genehmigte und der Wiedereröffnung stattgegeben wurde. Die k. k. Mahler- und Bildhauer Hof-academie wurde somit per Dekret unter der Direktion Van Schuppens installiert,⁹² und nahm ab 22. Juni 1726 Schüler auf.⁹³

Van Schuppen unterstand dem Hofkanzler Graf Sigmund Rudolf Sinzendorf, sein direkter Vorgesetzter war jedoch der Protektor der Akademie, Hofbaudirektor Gundacker Graf Althan, der auch bis zu seinem Tod am 28.09.1747 in seinem Amt als Protektor der Akademie fungierte.⁹⁴ Erstmals wurden Gelder für den Präfekten und den Direktor van Schuppen, für den Unterhalt der Schüler und für die Lokalität bewilligt und so die Akademie zu einer öffentlichen, vom Hof unterhaltenen Anstalt gemacht.⁹⁵ Als vordringliche Aufgaben der

⁸⁹ SCHREIDEN, Van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 17.

⁹⁰ Claudia DIEMER, Charles de Groff und der Bildhauerstreit an der Wiener Akademie, in: Oberbayrisches Archiv 105, 1980, S. 163; Carl von LÜTZOW, Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste in Wien. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877, S. 11.

⁹¹ MATSCHE, Karl VI, S. 41. Auch Matsche sieht Althan als Initiator der Akademie an.

⁹² Obwohl die Akademie als Fortführung der Akademie Strudels gesehen wurde, ist jedoch eher ein Wandel von einer bis zum Tode Strudels am 4. Oktober 1714 existenten Privatakademie zur kaiserlichen Akademie zu konstatieren. Siehe dazu: Carl von LÜTZOW, Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste in Wien. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877

⁹³ Ebenda, S. 12.

⁹⁴ SCHREIDEN, Van Schuppen (zit. Anm. 4), S.17, korrigiert die Daten zu Van Schuppen von Lützow und Wagner. Walter WAGNER, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 21.

⁹⁵ Van Schuppen hatte in seinem Memorandum auf die volkswirtschaftliche Bedeutung der Kunst hingewiesen, was sicher wesentlich für die volle kaiserliche Unterstützung war. Siehe dazu: LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 90), S. 11.

Akademie wurden die Pflege und der Unterricht der Künste (Malerei, Skulptur und Gravur) genannt.

Die Akademie war zunächst im Haus Günther Sternegg in der Kärntenerstrasse beheimatet. Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kupferstecherei waren Unterrichtsgegenstände, wobei der Kupferstecher Müller die Schüler in seiner eigenen Wohnung unterrichtete.⁹⁶

Van Schuppen teilte die Akademiegründung und seine Ernennung gleich der Pariser Akademie mit, was seine enge Verbundenheit zu Paris deutlich werden lässt.⁹⁷ In der Sitzung der Pariser Akademie vom 28.09.1726 wird die Ernennung dann bekannt gegeben.

Obwohl als Fortführung der Strudelschen Akademie proklamiert, änderte sich das Konzept des Unterrichts. Während die am venezianischen Barock ausgerichtete Akademie des Loth - Schülers Strudel zunächst als private Malschule gegründet worden war und sich so mit dem Tod ihres Gründers auch auflöste, war van Schuppens Akademiekonzept insgesamt angelehnt an das Modell der Pariser Akademie. Der 1670 in Fontainebleau geborene Sohn Jaques des Malers und Kupferstechers Pieter van Schuppens, hatte seine Ausbildung bei Nicolas de Larguillière erhalten und war an der Pariser Akademie eingeschrieben, die ihn auch 1704 zum Mitglied ernannt hatte.⁹⁸ Seinem Wechsel nach Wien war ein Aufenthalt am lothringischen Hof voraus gegangen.

Während die Statuten für die Wiener Akademie sich teilweise wörtlich an die Pariser Statuten anlehnten,⁹⁹ wich die Organisation und Unterrichtsgestaltung, laut Wagner, jedoch stärker von Paris ab.¹⁰⁰ Van Schuppens Verbundenheit mit der Pariser Akademie kam in der Konstituierungsphase der Akademie auch darin zum Ausdruck, dass seine, an die Akademie gerichteten Neujahrsgrüße, eins von drei Schreiben war, das in der ersten Sitzung der Pariser Akademie im Jahr 1726 verlesen wurde.¹⁰¹ Ob van Schuppen jedoch auch zu dieser Kontaktpflege von seiten der Pariser Akademie aus angehalten wurde, ist nicht herauszufinden. Laut Schieder, der sich auf Quellen bezieht, stand es den an der Pariser Akademie ausgebildeten Künstler nicht zu, im Ausland zu arbeiten. Nur unter Auflagen erteilte die Akademie eine Genehmigung hierzu.¹⁰²

⁹⁶ WAGNER, Akademie (zit. Anm. 94), S. 22, SCHREIDEN, Akademie (zit. Anm. 4), S. 18.

⁹⁷ SCHREIDEN, Van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 18.

⁹⁸ Louis VITET, L'Académie Royale de Peinture et Sculpture, étude historique, Paris 1861, p. 351, zit. Nach LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92) S. 12.

⁹⁹ PEVSNER, Kunstakademien (zit. Anm. 8), S. 125: Die Statuten von 1726 entsprechen fast wörtlich dem Pariser Original von 1648.

¹⁰⁰ WAGNER, Akademie (zit. Anm. 94), S. 22., SCHREIDEN, Van Schuppen (zit. Anm. 81), S. 17.

¹⁰¹ MONTAIGLON, Procès-Verbaux (zit. Anm. 7), Bd. V, S. 1.

¹⁰² Martin SCHIEDER, Akkulturation und Adelskultur, Französische Kunst im Deutschland des 18. Jahrhunderts, in: FLECKNER, Gaethgens (zit. Anm. 61), S. 38.

Ab 1930 hielt van Schuppen populäre Vorträge über Kunstfragen für die Wiener Gesellschaft, die durch den Sekretär übersetzt und erläutert wurden.¹⁰³ Der erste der monatlichen Vorträge enthält Anmerkungen über Kunst und Natur (z. B. Thesen zu populärer Optik), der zweite ist eine kurz gefasste Abhandlung über die wesentlichen Kunstgründe der Zeichnung und Malerei, der dritte hat u. a. das vollkommene Bild zum Inhalt und zwei weitere gehen auf die notwendigen Eigenschaften des vollkommenen Malers und den Geschmack ein. Die populär vorgebrachte praktische Ästhetik ist populären Werken der italienischen und französischen Kunsttheorie entnommen. Während Van Schuppens Vorträge einfach gehalten sind, verunklären die Übersetzungen des Sekretärs durch ihre Schwülstigkeit jedoch den Inhalt und unterlaufen damit die Intention Van Schuppens, die Kunst aufzuwerten und sie dem Wiener Publikum näher zu bringen.¹⁰⁴

Am 26.07.1727 nahm Van Schuppen an einer Preisverleihung der Pariser Akademie teil, wo er zum Berater der Akademie ernannt wurde.¹⁰⁵ Er blieb in Paris bis zum August 1727.

Bei seiner Rückkehr wandte er sich 1728 mit einem Memorandum an den Kaiser, das vier Bitten umfasste: 1. möchte er geadelt werden, da auch der Leiter der römischen Akademie durch den Papst zum Prinzen ernannt worden war, 2. bittet er um ein Siegel für die Akademie, wie auch Portugal, Frankreich und Preußen eines besitzen, 3. möchte er Zertifikate für die Schüler ausstellen können und 4. bittet er um jährliche Preisverleihungen. Er stellte das Pariser System der Preisverleihungen dar und schlug vor, die kleinen Preise halbjährlich, nicht wie in Paris vierteljährlich zu vergeben. Für die Preisverleihung der großen Preise schlug er den Namenstag des Kaisers vor. Hiermit entsprach er der Pariser Tradition. In Berlin wurden die Preise, da der Herrscher ja protestantisch war, an seinem Geburtstag vergeben. Van Schuppen machte auch Angaben zum Prozedere des Wettbewerbsverfahrens, mit dem Hinweis, dass die eingereichten Arbeiten der Öffentlichkeit zur Beurteilung präsentiert werden sollten.¹⁰⁶ Dies würde neben der Förderung des Wettbewerbs unter den Schülern auch das öffentliche Aufsehen erregen.¹⁰⁷

¹⁰³ WAGNER, Akademie (zit. Anm. 94), S.24. Die Verfasser der anderen verlesenen Schreiben sind: M. Vleughels, Direktor der l'Academie de France à Rome und M. Arcis, Bildhauer aus Toulouse.

¹⁰⁴ LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S. 25f; SCHREIDEN, van Schuppen (zit Anm. 4), S. 40f.

¹⁰⁵ MONTAIGLON, Procès verbeaux (cit. Anm. 7) Bd. 5, S. 29f: 26. Juli 1727 „...Ensuite, M. Van Schuppen, Directeur de l'Académie Impériale de Peinture à Vienne, qui depuis plusieurs années est absent de France, y etant venu pour les affaires de l'Empereur, s'est présenté à l'Académie, qui, en consideration de la place dont S. M. lá honoré, l'a fait mètre dans le rang des conseillers, sans tirer à conséquence.

¹⁰⁶ SCHREIDEN, van Schuppen (zit.Anm. 4), S.21.

¹⁰⁷ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 25.

Die Petitionen bezüglich der Akademie wurden genehmigt, der Kaiser lehnte aber einen Adelstitel für den Akademiedirektor ab.¹⁰⁸ Er erhielt jedoch eine Verdoppelung seines Gehaltes von 1000 auf 2000 Gulden ab 1731.¹⁰⁹

Nach dem Umzug der Akademie ins Schönbrunnerhaus wurden dann die Preisverleihungen realisiert.

Claudia Diemer zitiert den Bericht des Wiener Diariums zur Ankündigung der ersten Preisvergabe, aus dem hervorgeht, dass die Preisverleihung eine „Demonstration der Leistungsfähigkeit der Akademie zum Ruhm und zur Unsterblichkeit der teutschen Nation“ sei.¹¹⁰ Die Preisreden Van Schuppens wurden vom Sekretär der Akademie, Joseph Widtmaisser von Weitenau übersetzt.¹¹¹

Die erste Preisverleihung fand am 11. November 1731 im Festsaal des Schönbrunnerhauses zur Feier des Namenstages Karls VI. (4. November) statt. In den folgenden Jahren wurden die Preise dann pünktlich am 4. November verteilt. Für Leistungen in Malerei, Bildhauerei und Architektur wurden je eine goldene und eine silberne Münze vergeben (6,1 cm Durchmesser). Ab 1733 gab es auch Preise fürs Zeichnen nach dem Modell.

Anlässlich der ersten Preisverleihung hielt der Sekretär der Akademie, Josef Widtmaisser von Weitenau¹¹², in Anwesenheit von Gesandten, den höchsten Würdenträgern des Adels und der Geistlichkeit¹¹³ und der hervorragenden Künstler und Gelehrten Wiens im Namen des Direktors eine Lobrede auf den Kaiser, in der dieser als „Augustus Pater Artium“ oder als „Hercules academicus“ bezeichnet wurde. Wegen der Hercules-Vergleiche und des überschwänglichen, allegoriebeladenden Inhalts, werden die Preisreden als Herculesreden bezeichnet.¹¹⁴

¹⁰⁸ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm.4) S.20f.

¹⁰⁹ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 20.

¹¹⁰ DIEMER, de Groff (zit. Anm. 90), S. 149. Diemer zitiert die Verwaltungsakten der Akademie 1731/26 und das Wiener Diarium vom 14.11. 1731.

¹¹¹ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten, Carton 1706-41, nicht foliert; LÜTZOW Akademie (zit. Anm. 92), S. 23-24; SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 40f.

¹¹² Widtmaisser fungierte bis zu seinem Tod (10. 08. 1739) als Sekretär der Akademie. Ihm folgte im Amt Leopold Wasserberg. LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S. 26.

¹¹³ Ebenda, S. 24: An der Spitze der Einladungsliste steht Prinz Eugen. Die Einladungslisten sind nicht mehr im Akademie- Archiv auffindbar.

¹¹⁴ Ebenda, Anm. 2, Widtmaisser gab das lateinische Lehrgedicht von Charles Alphonse Du Fresnoy unter dem Titel: *Pictoriae artis Pandaesia* in Wien 1731 in gereimter deutscher Übersetzung heraus. Genauer Titel des Werks: *Pictoriae Artis Pandaesia, Die Kunst-Gründe der Zeichnung und Malerey des berühmten, und berufenen Mahlers, C.A. Du Fresnoy;* aus der Ur-Schrift gedeutscht durch Joseph Widtmaisser v. Weitenau. Origin, u. Übersetzung in Versen. Nebst dem Porteraut des Director v. Schuppen von J. von der Bruggen in Schwarzkunst gemahlt, Wien, gedruckt bey G.P. v. Gehlen. An. Chr. 1731.4.

Anschließend wurden die Preise, eine Gold- und eine Silbermedaille, unter Trompeten- und Paukenschall verteilt.¹¹⁵ Die Öffentlichkeit hatte zuvor acht Tage lang Gelegenheit gehabt, die prämierten Werke vor der Ehrung zu sehen.

Dass sich Van Schuppen wieder um die Pariser Anerkennung für seine Arbeit in Wien bemühte, wird daraus ersichtlich, dass er seinen Neujahrsgrüßen 1732 einen Druck der Preismedaille beifügte. Der Brief Van Schuppens wurde in Paris sogar im ersten *Mercure de France* abgedruckt.¹¹⁶

Zur Zeit der ersten Preisverleihung hatte die Akademie mit dem Umzug vom Sterneggischen Haus (Kärntnerstr. 20) in das Schönbrunnerhaus (Tuchlauben 8), bereits eine räumliche Erweiterung erfahren. Eine nochmalige Verbesserung trat mit dem Umzug in das Althansche Haus (Seilergasse 8) im Jahre 1733 ein. Hier gab es erstmalig einen Ausstellungsraum¹¹⁷ für Preisarbeiten.

In den Jahren 1739 und 1740 fanden keine Preisverleihungen statt, lediglich in Modellzeichnen wurden Preise verliehen. Durch den zuvor geführten Bildhauerstreit (Vorwurf der Fälschung des Werkes des Peisträgers Ignaz Wurschbauer) war das Ansehen der Akademie geschädigt, so dass sich 1739 niemand für den Wettbewerb bewarb. Der Tod Kaiser Karls VI am 20.10. 1740 war wohl 1740 auch ein wesentlicher Grund für das Aussetzen der Preisverleihung.

Die Sparmaßnahmen aufgrund des österreichischen Erbfolgekrieges führten jedoch dazu, oder wurden als Grund dafür genannt, dass die Zuwendungen für die Akademie gekürzt wurden und die Unterkunft im Althanschen Haus 1742 gekündigt werden musste. So wurde die Akademie in Räume der Hofbibliothek übersiedelt und war dann ab März 1746 ganz ohne Quartier, da der neue Leibarzt Maria Theresias und Bibliotheksdirektor Van Swieten die Räume benötigte. Es waren 1745 aber auch nur noch 31 Schüler an der Akademie eingeschrieben.¹¹⁸ Graf Althan selbst hatte schon seit 1740 die Aufgaben als Protektor weitestgehendst eingestellt. Anscheinend wegen Differenzen in der Kunst- und Baupolitik (1741 wurde Schönbrunn wieder aufgenommen, Klosterneuburg und der Michaelertrakt aber nicht weiter verfolgt.) und möglicherweise auch altersbedingt, wurde Althans Antrag auf Entlassung als Generalbaudirektor am 11.05. 1742 angenommen. Laut Schreiden war Althan

¹¹⁵ Ebenda, S. 34.

¹¹⁶ Quellen zitiert bei SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 22. Frédéric Bußmann überprüft derzeit für das Deutsche Forum für Kunstgeschichte im Rahmen einer kompletten *Édition* aller *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture* diese Angaben aus Paris, persönliche Mitteilung Bußmanns.

¹¹⁷ WAGNER, Akademie (zit. Anm. 94), S. 24. Wagner spricht von drei Räumen, während Lützow glaubhaft nur einen Raum für diesen Verwendungszweck benennt. LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S. 23.

¹¹⁸ LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S. 27; SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 3), S. 23ff.

aber noch formal bis zu seinem Tod 1747 in seiner Funktion als Protektor stehend.¹¹⁹ Nach der Gründung einer Freikompanie 1741 fand kein geordneter Unterricht mehr statt.

Waren die Auseinandersetzungen mit den Bildhauern zuvor schon sehr problematisch gewesen, so kam es nach dem Tod Karls VI insgesamt zum Einbruch in Van Schuppens Position.

Nach Althan fungierte Emmanuel Graf Sylva – Tarouca ab 1744 als Hofbaudirektor und später als Protektor, ab 1750 übernahm Losy von Losymtal dann die Funktion des Protektors der Akademie. Den Wünschen Van Schuppens waren beide Protektoren nicht sehr zugetan.¹²⁰ Erst Ende 1748 erhielt Van Schuppen Geld, um die Wiedereröffnung der Akademie im kaiserlichen Stallgebäude vor dem Burgtor vorzubereiten. Ab 1750 wurde ihm trotz seines Protestes und des Protestes vieler Akademieangehöriger der Hofvergolder und Spaliermacher Ferdinand Astorffer zur Seite gestellt mit der Option auf den Direktorenposten nach van Schuppens Ableben.¹²¹ Am 28.01.1751 starb Van Schuppen 81jährig. Dass Astorffer wohl nur als Stachel gegen van Schuppen zu verstehen ist, zeigt sich daran, dass er schon im März 1751 aus seiner Position entlassen wurde, da die Akademie nun eine Rektoratsverfassung bekam. So wurde zunächst Unterberger am 9. Juni 1751 mit hohem Stimmenanteil zum neuen Rektor gewählt.¹²²

Ab 1750 wurden wieder jährlich Preise für Malerei, Bildhauerei und Architektur vergeben, jedoch unter der Voraussetzung, dass sich wenigsten vier „Certanten“ dem Bewerb stellen würden.¹²³ Im neuen Statut von 28. September 1751, auf das ich hier nicht näher eingehe,¹²⁴ wird die Preiskonkurrenz auch festgeschrieben, für die nun Skizzen unter Aufsicht als Klausurarbeit angefertigt werden mussten. Die Schüler, die den ersten Preis erhalten hatten, konnten in Vertretung der Professoren Schülerarbeiten korrigieren und das Modell stellen.¹²⁵ Trotz dieser Festschreibung in den Statuten, wurden die Preisverleihungen von 1755 bis 1772 wieder eingestellt.

Die Preisaufgaben wurden stets im Frühling gestellt, verliehen wurden unter Maria Theresia die Preise jeweils am 15. Oktober.

¹¹⁹ Ebenda. /; SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 3), S. 23ff.

¹²⁰ WAGNER, Akademie (zit. Anm. 92), S. 25.

¹²¹ Zur „Affaire Astorffer“ siehe: PLANK., Elementarzeichnenunterricht (zit. Anm. 29), S. 66.

¹²² Johann KRONBICHLER, Michael Angelo Unterberger, 1695-1758, Salzburg 1995, S. 257/ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 19f und Anm. 124.

¹²³ A. SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie der bildenen Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis 1980, Paragraph 15, S. 9.

¹²⁴ Zu erwähnen ist, dass der Grossteil, der nun gewählten Professoren Zöglinge der Akademie aus der Anfangszeit waren. Siehe dazu: LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 90), S. 31.

¹²⁵ WAGNER, Akademie (zit. Anm. 94), S. 26f.

Ein Großteil der Preisarbeiten war in den 1780er Jahren noch in der Akademie vorhanden und wird bei Weinkopf mit Maßangabe erwähnt. 1783 zählte er 105 Aufnahmewerke und 56 vorhandene Preisstücke.¹²⁶ Von 1733- 1738 wurden die prämierten Gemälde von Weinkopf grob beschrieben. Ebenfalls scheinen prämierte Arbeiten von 1741, 42, 44 und von 1750-54 zur Zeit Weinkopfs noch in der Akademie vorhanden gewesen zu sein.¹²⁷ Im Antikenzimmer befanden sich noch die prämierten Skulpturen von J. Moll, I. Günther und M. Donner.¹²⁸

2.3.2. Die Interessen Karls VI an der Akademie

Die volkswirtschaftliche Bedeutung der Kunst, die van Schuppen in seinem Memorandum zur Wiedereinrichtung der Akademie hervorgehoben hatte, fand offenbar beim Kaiser Gefallen.¹²⁹ Wurzbach zitiert eine handschriftliche Akademiegeschichte, nach der Fürst Adam von Liechtenstein (der aber schon zur Zeit Strudels gestorben ist) den Kaiser aus wirtschaftlichen Gründen zur Realisierung der von van Schuppen projektierten Akademie geraten habe.¹³⁰ Jedenfalls wird aus dieser Erwähnung sichtbar, dass das wirtschaftliche Argument vom Kaiserhaus und vielleicht auch vom Adel her eine wichtige Rolle spielte für die Akademiegründung.

Karl VI war aber auch insgesamt an einer Niveau - Entwicklung in Wien interessiert. Er hatte 1725 die rechtliche Grundlage dafür geschaffen, dass an „intelligente und strebsame Ausländer“ wenn „sie guete kuenstler oder von einer besonderen, hier noch nicht eingeführeten profession seynd“ befristete Schutzdekrete ausgestellt werden konnten, und sie außerhalb der Zunft eine Werkstatt eröffnen konnten.¹³¹ Er war also an einer Förderung der heimischen Kunst interessiert.¹³²

Auch hatte er 1716 die organisatorischen Strukturen für eine Kunstpolitik im Sinne Ludwigs XIV gelegt, indem er mit der Generalbaudirektion die erste Zentralbehörde geschaffen hatte. Ihr Leiter war Gundacker Graf von Althan. Zuvor hatte 1713 Leibniz, leider vergeblich, die Gründung einer deutschen Akademie der Wissenschaften in Wien geplant, und für die „Historia numismatica“ von Carl Gustav Herhaeus wurde sogar eine Gaveurakademie

¹²⁶ Margarete POCH - KALOUS, Katalog der Gemäldegalerie, Wien 1972, S. 101.

¹²⁷ WEINKOPF, Beschreibung (zit. Anm. 17), S. 94ff. Insgesamt befanden sich laut Weinkopf 1783 in der Akademie noch 105 Aufnahmestücke und 56 Preisarbeiten.

¹²⁸ Ebenda, S. 110 ff.

¹²⁹ LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S. 11.

¹³⁰ PLANK zitiert Wurzbach, Elementarzeichenunterricht (zit. Anm. 29), S. 62.

¹³¹ Ebenda, S. 63.

¹³² LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S. 11-28.

geschaffen. Die Herrscherepräsentation durch die Kunst nahm also unter Karl VI ähnliche Züge an wie unter Ludwig XIV ein halbes Jahrhundert zuvor.¹³³

Durch die Festlegung, dass es nur der Akademie erlaubt war, Aktzeichenkurse durchzuführen, erhielt die kaiserliche Akademie eine Monopolstellung als gehobene Aus- und Fortbildungsstätte¹³⁴. Das erleichterte die Forcierung eines dem Hof genehmen Stils und der Implantierung eines Geschmackskanons. Dass auf Verfehlungen gegen dieses Aktzeichenverbot außerhalb der Akademie scharf reagiert wurde, zeigt eine Beschwerde Prof. Unterbergers, die er im Namen des Protektors Althan einem Goldarbeiter zukommen ließ, bei dem nach einem Aktmodell gezeichnet wurde.¹³⁵ Auch in Paris war das Aktstudium als Konkurrenzveranstaltung, zumindest in der Zeit unter dem Protektorat Colberts, verboten.¹³⁶ Das Aktzeichnen war die erste Stufe zur Theoretisierung der Kunst. Der Künstler lernte in der Akademie nicht durch Beteiligung an der Kunstproduktion seines Meisters, sondern entwickelte sich an seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit. So beschreibt Testelin in seinen *Mémoires*, dass Aktzeichnen der erste und wichtigste Schritt zur Theoretisierung der Kunstpraxis sei. Aus der Diskussion der Schülerzeichnung mit dem Lehrer entwickle sich die Lehre von den Grundsätzen der Zeichnung und der Verteilung des Lichts.¹³⁷ Die Zentrierung des Aktzeichnens in Wien, gedacht als gleichbedeutend mit der Verwissenschaftlichung, Monopolisierung und Hebung der inländischen Kunst, führte allerdings, laut Dachs, in der Zeit von Schuppens nicht zum erwarteten Erfolg. Dachs konstatiert, dass die Wiener Kunstakademie in dieser Zeit, auch bei aller Theoretisierung, in erster Linie eine Malschule war.¹³⁸

Dieser Zentrierung der Kunstproduktion sollte Karl VI persönlich vorstehen. Die Präsenz des Kaisers, auf sein Bildnis übertragen, war in der Akademie immerwährend. Die Stellvertreterfunktion des Bildes, übernommen aus der Antike, war in Wien geläufig.¹³⁹

Das von van Schuppen gemalte Porträt Karls VI im Typus des thronenden Herrschers im repräsentativen Format und mit Bezug auf die mittelalterliche Kaisertradition, geschmückt mit Albe, Stola und Dalmatik des Krönungsornats, hing dominant in den Räumen der Akademie

¹³³ POLLEROSS, *Repräsentation* (zit. Anm. 3), S. 89f.

¹³⁴ MONTAIGLON, *Procès-verbaux* (zit. Anm. 7), Bd. I, S. 250/ HELD, *Kunsttheorie* (zit. Anm. 26), S. 25.

¹³⁵ PLANK, *Elementarzeichnenunterricht* (zit. Anm. 29), S. 65.

¹³⁶ HELD, *Kunsttheorie* (zit. Anm. 26), S. 25.

¹³⁷ Ebenda, S. 35ff.

¹³⁸ DACHS, *Maulbertsch* (zit. Anm.3), S. 11.

¹³⁹ POLLEROSS, *Repräsentation* (zit. Anm. 3), S. 94.

und war auch zu diesem Zweck angefertigt worden (Abb. 1).¹⁴⁰ Wurde in Paris der Exklusivität und dem hohen Rang der Akademie aber durch die Räumlichkeiten im königlichen Gebäude Rechnung getragen,¹⁴¹ und hatte auch in Berlin die Akademie repräsentative Räumlichkeiten im neu errichteten Marstall, so negierte Karl VI diesen wichtigen Faktor, indem seine Bezuschussung zunächst keine adäquate Räumlichkeit zuließ. Friedrich I war die Konnotation zwischen Raum und Wertigkeit durchaus bewusst gewesen, oder er imitierte Paris sorgfältiger.

Um Karls VI Interessen genauer zu ergründen, ist ein kurzer Blick auf den Aussagecharakter seiner Bauwerke sicher sinnvoll. Hier kommen zwei Aspekte immer wieder zum Ausdruck: Die Legitimation des Kaisertums seit Augustus und die religiöse Legitimation als Stellvertreter Gottes auf Erden und Richter seit Salomon. Legitimation durch Tradition, das war nachweislich der Leitgedanke Karls VI bei seiner Bautätigkeit, sei es an der Hofburg, in Klosterneuburg oder auch bei der Karlskirche.¹⁴² Bezug nehmend auf antike Herrscher, war ihm die Demonstration des idealen Herrschers als Musenfreund wichtig. Anschaulich wird dies unter anderem in Grans Kuppelfresko der Hofbibliothek, wo Karl als Hercules Musagetes verherrlicht wird.¹⁴³

Karls VI religiös-politisches Einheitsdenken, ist zwar aus Konzepten und Werken ablesbar, aber hier äußert sich der Herrscher selten persönlich plakativ, sondern verweist bescheiden durch religiöse Implikationen seiner Kunst auf seine Person. Leibnitz, der sich von 1714/16 in Wien aufhielt, hatte Karl zum Beispiel zu einer parallelen Darstellung des Lebens Karls des Großen und seines eigenen Lebens auf den Säulen vor der Karlskirche geraten, was Karl VI jedoch ablehnte. Diese Bescheidenheit verkehrt sich aber in ihr Gegenteil, wenn man sieht, dass gerade diese Tugend der Bescheidenheit bei der Darstellung des Hl. Borromäus besonders herausgestrichen wird. Der Kaiser verschmilzt hierdurch mit dem Heiligen.¹⁴⁴ Dieses Verstecken der herrscherbezogenen Äußerungen im religiösen Bereich macht auch eine dezidiert fixierbare Interpretation der biblischen Preisthemen schwierig.

Karls VI Kultur- und Baupolitik wird sehr gut sichtbar in einer, mit Kupferstichen illustrierten Abhandlung, die vom Wiener Jesuiten Anton Höllerer 1733 als „Dissertatio“ veröffentlicht wurde. Ohne in diesem Rahmen näher auf das Werk eingehen zu können, sei erwähnt, dass

¹⁴⁰ Jutta GÖTZMANN, Kaiserliche Legitimation im Bildnis in: H. Schilling, W. Heun, J. Götzmann (Hrsg.), Heiliges Römisches Reich Deutscher Nationen, Altes Reich und Neue Staaten 1495 – 1806, S. 257 - 272 259.

¹⁴¹ AUSSTELLUNGSKATALOG, Materialien (zit. Anm. 6), S. 13ff/ HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 25.

¹⁴² WILKE, Konkurrierende Modelle (zit. Anm. 27), S. 3.

¹⁴³ MATSCHE, Karl VI (zit. Anm. 3), S. 28ff.

¹⁴⁴ RILL, Karl VI (zit. Anm.4), S. 201ff.

unter „Aedificia docta“ Karl VI als „munificus Scientiarum Promotor“ und „aedium doctarum Restaurator“ gepriesen wird. Auf dem dazugehörigen Stich wird an erster Stelle die kaiserliche Hofakademie mit zwei (Acad. Pictor/ Acad. Statuar) von acht Medaillons dargestellt.¹⁴⁵

Aber auch in der Dicht- und Schauspielkunst wird Karl VI als Herrscher gepriesen, der das Goldene Zeitalter wieder herstellt. In einem hymnischen Hofschauspiel, das ihm zu Ehren veranstaltet wird, kehrt Asträa auf die Erde zurück. Sie hatte, laut Ovid, als letzte Göttliche mit Beginn der Eisernen Zeit die Erde verlassen. Um den Beginn der Renaissance des Goldenen Zeitalters zu markieren, wurde sie schon mehrfach in der Geschichte bemüht, unter anderem bei Augustus und Karl V.

Die bildnerische Kunst betreffend, war Karls Konzeptionist und Sprachrohr sicher Gundacker Graf von Althan, dessen Verwandter, Graf Michael Johann von Althan einer der engsten Freunde des Herrschers seit seiner Jugend war, und auch Gundacker war persönlicher Berater und Stellvertreter des Kaisers in Kunstfragen. Althans zentrale Rolle zeigt sich an vielen Inschriften der kaiserlichen Bauunternehmungen. Bei der Hofbibliothek und in Klosterneuburg scheint er, wie auch bei der Einrichtung der kaiserlichen Gemäldegalerie führend gewesen zu sein. Auf seine bedeutende Rolle bei der Gründung der Akademie wurde schon im Zusammenhang mit van Schuppen hingewiesen. Auf der Preismedaille der Akademie wird ihm mit einer Inschrift gehuldigt: GUND. S.R.I. COM. AB ALTHANN BONIS ARTIBUS PRAEFECTO J. v. Schuppen Direct.¹⁴⁶

Ein Flugblatt von 1736 mit einem Lobgedicht auf Althan als Protektor der Akademie und spiritus rector hebt nebst anderem seine Fähigkeiten zur Konzeption von Kunstwerken hervor.¹⁴⁷ Althan resignierte am 11.5.1742 auf seine Ämter, bot der Herrscherin aber seine Beratung in baulichen Angelegenheiten an.¹⁴⁸ In wie weit Althan seine Funktion als Protektor ab diesem Zeitpunkt noch weiter wahrnahm, scheint ungeklärt.¹⁴⁹

Jedenfalls können unter Karl VI die Interessen des Herrschers und diejenigen van Schuppens sicher als im wesentlichen Masse von den Interessen und Umsetzungsfähigkeiten Althans geleitet angesehen werden.

¹⁴⁵ MATSCHE, Karl VI (zit. Anm. 3), S. 387ff.

¹⁴⁶ MATSCHE, Karl VI, S. 35ff.

¹⁴⁷ Zitiert ebenda, S. 42.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 43.

¹⁴⁹ Siehe dazu weiter oben Anm. 117: Lützwow datiert das Ende des Protektorats Althans mit 1742, Schreiden erst mit 1747.

3. Stilvorgaben

3.1. Paris - Der Stil zur Zeit der Gründung und zur Zeit Van Schuppens

3.1.1. Zur Forschungslage

Das Lehrgebäude der Pariser Akademie, besonders das des 17. Jahrhunderts, wurde bei Zeitgenossen, so wie auch in der späteren Literatur, oft als unwandelbare, starre Doktrin angesehen. Mit den beiden, von der Académie royale de Peinture et de Sculpture herausgegebenen Bänden, der kritischen Ausgabe der „Conférences von 1648 - 1681“, die auf der Durchsicht des gesamten, verfügbaren Archiv-Materials fußen, wurde diese gängige Sichtweise revidiert. Es konnte gezeigt werden, dass fast von Beginn der Akademiegründung an, eine liberale Diskussion bei den „Conferences“ existierte und es eher selten war, dass in der Professorenversammlung übereinstimmende Meinungen existierten. Die Diskussion um die Akademielinie war, wie die Autoren aufzeigen, ein lebendiger Prozess, in dem es rhythmisch Veränderungen gab. Dabei versuchte man durchaus, die künstlerischen Kriterien den ästhetischen und sozialen Ansprüchen der Zeit anzupassen.¹⁵⁰ Auch Held kommt zu ähnlichen Ergebnissen. Sie hat die Vorlesungen aus einem historischen Blickwinkel heraus analysiert und hält den Gegensatz: Linie gegen Farbe als Akademi doktrin so auch unter Colbert für nicht haltbar.¹⁵¹

Dennoch existierte die Idee der an der Antike orientierten Regelerstellung in der Pariser Akademie unter Colbert (1663-1683). Die Antikenrezeption wurde aber, wie die Autoren der überarbeiteten Conférences aufzeigen, in Wirklichkeit nie konsequent an der Akademie praktiziert.¹⁵² Auch das Primat der Linie wurde schon 1671-72 und nochmals 1676 durch die Diskussion über den Status der Farbe in Frage gestellt.¹⁵³ Nicht erst um 1700, wie in der gängigen Literatur angenommen, entdeckte man in Paris die Venezianer und Rubens und löste sich von Raphael und den großen Bologneser Meistern als Leitfiguren.¹⁵⁴ Auch Held konstatiert, dass die, unter dem Gedanken der Reglementierung zur Zeit Colberts forcierten

¹⁵⁰ ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, Conférences (zit. Anm. 25), S. 13 und S. 20ff. Hier wird ein Forschungsstand zur Arbeit der Pariser Akademie im ersten Jahrhundert ihres Bestehens gegeben: Die These A. Dresdners, dass bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in der Akademie ein eher absolutistisches System vorgeherrscht habe, sei von Pevsner 1999 (S.92-100) fast zementiert worden. Auch Schlosser (S. 619-21) habe der französischen Kunsttheorie keine innovative Kraft zugestanden, sondern sähe in ihr mehr ein an die Italiener angelehntes Regelwerk.

¹⁵¹ HELD, Kunsttheorie, (zit. Anm. 26).

¹⁵² ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, Conférences (zit. Anm. 25), S. 14f.

¹⁵³ Ebenda, S. 17..

¹⁵⁴ Ebenda, S. 18.

Vorlesungen, nicht nur zu Linienkonformität führten. Da diese reflektierenden Diskurse auch immer eine Selbst- und Kunstreflexion der Akademiemitglieder mit beinhaltet hätten, wäre in ihnen auch stets Veränderungspotential freigesetzt worden. So fasst Held die Vorlesung von Philippe de Champagne über die Grablegung Christi als Antithese zu Le Bruns Vorgängerrede über Raffael auf. Die Rede sei ein Lob der meisterschaftlichen Farbgebung Tizians und der optimalen Harmonie zwischen Historie, Emotion und Farbe.¹⁵⁵

3.1.2. Gründungsphase und Zeit unter Colbert

Zur Zeit der Akademiegründung waren die führenden französischen Kunsttheoretiker an der italienischen Kunsttheorie orientiert. Aber auch Poussins theoretische Aufzeichnungen waren ebenfalls von italienischer Theorie beeinflusst, und seine Werke, die teilweise den theoretischen Ansprüchen nicht entsprachen, galten dennoch als Diskussionsgegenstände, als es in der Phase der Colbertschen Reformen seit 1662 darum ging, ein verständliches Lehrgebäude auszuformulieren und Regeln aufzustellen, denen die jungen Maler praktisch folgen konnten.¹⁵⁶

In den „Conférences“ diskutierte man seit 1663 über die Aufgaben und die Form der Kunst. Die gehaltenen Vorträge und die daran anschließenden Gespräche der Akademiemitglieder wurden seit 1667 von Félebien, dem Historiografen der Académie Royale, protokolliert und in mehreren Auflagen immer wieder neu herausgegeben. In den ersten beiden Jahren, 1667 und 1668 trugen nur der Kanzler Le Brun und die Rektoren in hierarchischer Reihenfolge vor. Seit 1682 war N. Guerin neuer Sekretär der Akademie. Er übernahm auch die unliebsame Aufgabe, an Stelle der Akademiker die öffentlichen Vorlesungen zu halten,¹⁵⁷ und wiederholte einfach die alten Vorträge, die bereits 1679/80 repetiert worden waren.

Aus diesen Vorträgen, die stets Bildanalysen waren, hatte Testelin die unglücklich destillierten Regeln für die Akademie zusammengestellt. Laut Held kam es erst dadurch zu einer Zuspitzung der Linie-Farbe Diskussion.¹⁵⁸

In den Vorträgen wurde versucht, durch Vergleiche und Analysen von Bildern, die künstlerische Praxis in ihrem „Eigensinn“ zu erhellen.¹⁵⁹ Bis ins 18. Jahrhundert hinein galten diese Vorträge, in der überlieferten Form, als Kunstdoktrin.¹⁶⁰ Die Gemälde und Skulpturen,

¹⁵⁵ HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 7 und S. 69ff.

¹⁵⁶ GAETHGENS, Historienmalerei (zit. Anm. 36), S. 26 ff.

¹⁵⁷ HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 43ff.

¹⁵⁸ Ebenda.

¹⁵⁹ HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 7.

¹⁶⁰ GAETHGENS, Historienmalerei (zit. Anm. 36), S. 31f. / Stefanie ROTHLÄNDER Kommentar zu André Félebien, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1668), in: GAETHGENS, Historienmalerei (zit. Anm. 36), S. 162ff.

die gewöhnlich von Le Brun zum Vortrag ausgesucht wurden, waren schon bezeichnend für die anzustrebende künstlerische Richtung. Es waren vorwiegend Werke Raffaels, Poussins und Tizians und meistens, sieht man von Laokoon ab, Werke der Malerei. Einmal im Monat sollten, nach Colberts nie konsequent befolgttem Wunsch, diese intellektuellen Dispute im Kreise der Professoren vor Werken im Louvre oder im Sitzungssaal stattfinden. Laut Colbert gab es nämlich, sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst, zwei Arten der Ausbildung: die Anwendung der Regeln zur Verstandesförderung (entendement) und die Beachtung der Vorbilder zur Stärkung der Einbildungskraft (imagination). Bei der Diskussion dieser „Vorbilder“ spielte die Art der Umsetzung der Handlung eine wichtige Rolle, aber auch die Lichtverteilung oder die Farbgebung waren Diskussionsgegenstände.

Die Regeln (préceptes), die sich aus der Werkdiskussion ergeben hatten, wurden bei Félibien am Ende der Sitzungsprotokolle nochmals als solche zusammengefasst.

Dabei übernahm Félibien Colberts Kunstvorstellungen. Raffael rangierte vor Tizian, auch wenn ihm durch Philippe de Champaigne, wie schon erwähnt, eine hervorragende Farbgebung zugestanden wurde. Félibien kritisierte an Tizian, dass er nicht das zeichnerische Niveau Raffaels habe. In der Vorlesung zu Tizians Grablegung Christi war jedoch de Champaigne gar nicht auf die Zeichnung eingegangen, da die Farbe das Thema war.

Das Studium der Linie stand aber für Félibien nicht nur in der Malerei sondern auch in der Bildhauerei an erster Stelle, was aus seinem Bericht über die Vorlesung des Bildhauers van Opstals, die antike Skulpturengruppe des Laokoon betreffend, hervorgeht. Hier wurde unter anderem die Abhängigkeit des Ausdrucks von der Linienführung behandelt.

Bei der Besprechung eines Werkes von Veronese wurde die Nichtbeachtung einer anderen wichtigen Regel gerügt und zwar das Verständnis für die notwendige Bibeltreue. Diese sah besonders Le Brun in Poussins Bildern als gegeben an. Von Poussin wurden mehrere religiöse Bilder besprochen, deren Themen später in Paris auch Preisthemen waren wie die Blindenheilung, Eliezer und Rebecca am Brunnen oder die Sintflut. Poussins Malerei galt bezüglich Themenwahl, Komposition, Berücksichtigung von Zeit, Ort und Handlung, Zeichnung und Farbgebung in der offiziellen Diktion für die Akademiker bis in die 70er Jahre hinein als vorbildlich. Dabei ging man von der Annahme aus, dass Historienmalerei grundsätzlich lehrbar und lernbar sei, wenn der Schüler begabt und fleißig sei.¹⁶¹

¹⁶¹ ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, Conférences (zit. Anm. 25), S. 32ff.

Auf die differenzierte Analyse der Vorlesungen, wie Held sie vorgenommen hat, und die ein bunteres Bild der Meinungen sichtbar werden lässt als in der älteren Literatur transportiert,¹⁶² kann ich in diesem Rahmen nicht näher eingehen.

Die Dispute über die venezianische Malerei und über Rubens führten jedenfalls auch zu Gegenreaktionen zur gängigen Meinung über das Primat der Linie. Roger de Piles, Kunstkennner, Sammler und Kunstberater, war jemand, der die Farbgebung als genauso wichtig wie die Linienführung empfand und dies auch offensiv diskutierte. Auch kritisierte er die propagierte ausschließliche Orientierung an Raphael und Poussin unter Colbert und Le Brun.

3.1.3. Der Stil um 1700

Dieser Streit zwischen so genannten Poussinisten und Rubenisten spitzte sich, wie oben schon erwähnt, am Ende des 17. Jahrhunderts zu. 1699 erschien Roger de Piles populäres Werk „Abrégé de la vie des peintres“, in dem er unter anderem die Notwendigkeit der historischen Treue des dargestellten Gegenstandes offen infrage stellte. De Piles vertrat die Einstellung, dass zwar eine Historientreue anzustreben sei, dass aber Malerei mehr als bloße Geschichtsschreibung sei. In Roger de Piles 1708 erschienenem Buch, „Cours de peinture par principes“, richtete er sich an den Amateur. Mit diesen beiden Schriften wurden die Kunsttheorie und Kunstpraxis vom Sockel der Akademie genommen und popularisiert.¹⁶³

Indem De Piles zentrale Begriffe der Akademielinie nach Félebien, wie den Begriff des Disegno, relativierte, stand er Jahrzehnte lang im Gegensatz zu den offiziellen, besonders vom Ausland so wahrgenommenen Doktrinen der Akademie. De Piles beurteilte Kunst hauptsächlich vom Effekt, vom künstlerischen Gesamteindruck, vom „Tout-ensemble“ her. Hierbei spielten das „clair-obscur“ und die Farbe eine wesentliche Rolle. Die Beurteilung der Malerei nach den Kriterien ihrer Wahrnehmung und nicht nach den Regeln, die das Thema fordert, war ein völlig neuer Ansatz, der die Lehre der Akademie in Frage stellte und zur Möglichkeit einer individuell ästhetischen Betrachtung von Kunst führte.¹⁶⁴

Mit der Ernennung De Piles zum conseiller honoraire amateur der Académie Royale und der Ernennung seines Freundes, Charles de la Fosse, im Jahre 1699 zum Direktor der Akademie, nahm man Abschied vom didaktischen Konzept Le Bruns und öffnete sich im 18. Jahrhundert

¹⁶² Held, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 64 -119.

¹⁶³ Zu Roger de Piles siehe: Jacques THUILLIER, Préface, in : Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris 1989, S. III-XXIX.

¹⁶⁴ GAETHGENS, Historienmalerei (zit. Anm. 36), S. 35ff.

auch offiziell einer freieren, malerischen Auffassung. Die Aufnahme Watteaus im Jahre 1717 war ein klarer Beweis für eine Einstellungsveränderung in der Akademie.

In der Zeit der Régance war das Interesse des Staates an der Akademie sehr beschränkt, was aus dem Desinteresse an der Finanzierung der Akademie und der Preise sichtbar wird. Erst mit den Akademiereformen unter Leonormand de Tournehem, der zu konsequenter Anwendung der Regeln in der Historienmalerei aufrief und für die Rückkehr zu den alten Vorbildern warb, kam wieder Bewegung in die französische Kunsttheorie und Praxis.¹⁶⁵

3.1.4. „Akademie – Renaissance“ nach der Zeit der Régance

Dass aber auch schon recht früh im 18. Jahrhundert Regeln des 17. Jahrhunderts, trotz der Wertschätzung des Betrachterurteils im 18. Jahrhundert, weiterhin ihre Gültigkeit besaßen, zeigt sich an der Kunsttheorie Jean-Baptiste Du Bos.¹⁶⁶ Zwar betonte er in seiner 1719 entstandenen Schrift „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture“ die Bedeutung der Bildwirkung auf den Betrachter und dessen Bewegung, die sich von Erregen (émouvoir) zu Fesseln (attacher) und von Gefallen (plaire) zur Anteilnahme (toucher) steigern kann.¹⁶⁷ Die Gattungshierarchie und die klassische Akademiendoktrin greift er jedoch nicht an. Die positive Bildwirkung entstehe nur durch ein heroisch-großes oder religiöses Thema und nur dann, wenn dieses Thema leicht verständlich und einprägsam dargebracht werde. Neue Themen oder Allegorien lehnte er ab.¹⁶⁸ Auch reine Naturnachahmung spreche den Menschen in seinen Empfindungen und seinem Verstand nicht an. Und so stellt Du Bos wieder Poussins und Le Bruns Schaffen über die Werke seiner Zeitgenossen und über die Malerei der Venezianer. Wie aktuell sein Werk auch im 18. Jahrhundert blieb, zeigen die Übersetzungen ins Holländische 1740, ins Englische 1748 und ins Deutsche ab 1745.¹⁶⁹

Wie erwähnt, hatte man an der Pariser Akademie im 18. Jahrhundert, als der Kunstmarkt die Nachfrage nach Bildern „minderer“ Gattung bevorzugte, und auch der Realitätsgrad der Darstellung zur Diskussion stand, wieder damit begonnen, die Vorträge aus alten

¹⁶⁵ Ebenda, S. 40ff.

¹⁶⁶ Ich beziehe mich im folgenden auf: Jean – Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Neudruck der Ausgabe von 1719, Genf 1967 und auf GAETHGENS, *Historienmalerei* (zit. Anm. 36), S. 37ff.

¹⁶⁷ Tanja BAENSCH, Kommentar zu Jean – Baptiste Du Bos, kritische Betrachtungen über die Poesie und die Malerey, in: GAETHGENS, *Historienmalerei* (zit. Anm. 36), S. 213.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 213.

In gewisser Weise geht ja auch Poussin schon auf die Wirkungsästhetik ein, macht sie aber komplett vom Bildthema abhängig. Nach ihm soll sich der Charakter eines Themas in der künstlerischen Form niederschlagen. So gehe die Stimmungslage der Bildgeschichte in die Bildform ein und sei vom Betrachter als solche spürbar. Siehe dazu: Anthony BLUNT (Hrsg.), *N. Poussin, Lettres et propos sur l'art*, Paris 1964, S. 121ff.

¹⁶⁹ Tanja BAENSCH, Kommentar zu Jean Baptiste Du Bos, Kritische Anmerkungen über die Poesie und Malerey, in: GAETHGENS, *Historienmalerei* (zit. Anm. 36), S. 212.

Konferenzen in regelmäßigen Abständen nochmals zu lesen, um über deren aktuelle Gültigkeit zu diskutieren.¹⁷⁰ Le Bruns Schrift Über die Darstellung von Leidenschaften wurde 1702 neu aufgelegt.¹⁷¹

3.2. Berlin - Der Stil zur Zeit der Akademiegründung

Favorisierte Friedrichs Vorgänger, Kurfürst Friedrich-Wilhelm vorwiegend niederländische Künstler, so orientierte sich Friedrich I allgemein am französischen Hof und an Ludwig XIV. Aus Stichen, die die Ausstattung der Räume der Akademie darstellen, wird ersichtlich, dass die Antikenorientierung eine große Rolle spielte.¹⁷²

Noch vor der Eröffnung der Akademie schickten der Kurfürst und Danckelmann die Maler Theodor Gericke und Matthäus Terwestens Bruder Ezaias nach Rom zwecks Anfertigung von Abgüssen. Besonders vom Bestand der päpstlichen Sammlungen sollten Abgüsse nach Berlin gebracht werden. Hierin folgte der Hof, wie auch Paris zur Gründungszeit, der italienischen Lehr- und Akademietradition. Auch in Paris hatte man sich, wie jetzt in Berlin, von einer möglichst großen Abgussammlung einen stilbildenden und nationalökonomischen Nutzen versprochen. Andreas Schlüter wurde ebenfalls 1696 zur Beschaffung von Abgüssen nach Rom geschickt. Der hohe Stellenwert der Antikenrezeption ist auch bei den Zeichnungen erkennbar, die Terwesten von den Räume der Akademie noch vor Fertigstellung des Akademiegebäudes anfertigte. Die Säle sollten mit Antiken-Kopien ausgestattet werden. Herakles Farnese, Laokoon, Venus Medici, Hermes/Antinous vom Belvedere und ein tanzender Satyr sind unter anderem dargestellt (Abb. 2). Was an Abgüssen in der Akademie tatsächlich vorhanden war, ist nicht zu eruieren, da bei einem Brand von 1743 alles Akademiematerial vernichtet wurde. Da die enorme Abgussammlung in Berlin aber eine Attraktion war, ist der Bestand aus einigen zeitgenössischen literarischen Erwähnungen zu erschließen. Vorhanden waren unter anderem: vergoldete Büsten der ersten zwölf römischen Kaiser und ein Kapitell vom Pantheon und Alexander mit Bucephalus. Klaus Stemmer nimmt an, dass die Sammlung sicher das Ausmaß der Abgussammlung des kurfürstlichen Mannheimer Hofes gehabt habe, von der ein Inventarverzeichnis aus dem Jahre 1716 existiert, in dem 117 großformatige Abgüsse italienischer Skulpturen erwähnt sind.¹⁷³ Der erste Direktor der Akademie, Joseph Werner, war bekannt wegen seiner Miniaturen mythologisch-allegorischem Inhalts. Seine stilistische Positionierung ist ablesbar an seinem

¹⁷⁰ ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, Conférences (zit. Anm. 25), S. 19.

¹⁷¹ Ebenda, S. 20.

¹⁷² AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm. 6), S. 37f.

¹⁷³ Ebenda, S 67ff.

Selbstportrait von 1662 vor einer Staffelei mit antiken Motiven. Diese Antikenorientierung entsprach dem humanistischen Ideal der höfischen Berater wie Danckelmann, wurde aber auch unter der Akademieleitung Gerickes weiterhin propagiert.

Ab 1705 versuchte Gericke die Pariser Tradition der Vorlesungen aufzunehmen. In einer ersten Rede gab er konkrete Anleitung zur Ausbildung an der Akademie, in der er das Zeichenstudium bis zur höchsten Stufe, dem Modellzeichnen als Basis aller Kunst deklarierte. In seiner zweiten Rede nimmt Gericke die Pariser Tradition auf, über ein Gemälde der königlichen Kunstsammlung zu sprechen: Tizians Emmausmahl. Die Kritik an Tizian fällt genauso wie die in Paris von 1676 aus: nicht historisch getreue Abbildung, und Figuren sind der Handlung hinzugefügt, die historisch nicht gegeben waren. Dem Vortrag, den Gericke am 12.11. 1705 genau nach Pariser Muster hielt, scheinen aber keine weiteren gefolgt zu sein.¹⁷⁴

Auch Lehrmittel wurden von Paris übernommen. So besaß die Akademie Exemplare von Le Bruns 1702 neu aufgelegtem Traktat über die Darstellung von Leidenschaften und Übersetzungen des Textes von 1704.¹⁷⁵

Welche künstlerische Form unter Friedrich III neu entwickelt wurde, stellt Kirchner an zwei Beispielen dar. Ab 1690 ließ Friedrich III nach Entwürfen verschiedener Künstler Wandteppiche in der Berliner Manufaktur von Pierre Mercier weben. Inhaltliches und formales Vorbild war die Tapisseriefolge *L'histoire du roi*, nach Entwürfen von Le Brun und Adam Frans Van der Meulen, in der die politischen und militärischen Erfolge Ludwigs XIV dargestellt wurden. Der Aufbau war sowohl in Paris als auch in Berlin der gleiche und leicht interpretierbar. Im Vordergrund standen die politischen und militärischen Akteure, im Mittelgrund vollzog sich das historische Geschehen und im Hintergrund war genauestens die Topographie abgebildet. So verbürgten der genaue Mittel- und Hintergrund für die Wahrheit der Historie der im Vordergrund abgebildeten Figuren. In seinem Bemühen um eine höfische Historiografie durch Kunst orientierte Friedrich III sich also an Ludwig XIV.¹⁷⁶

Mit der Berufung des Historiografen Samuel Pufendorfs und später Paul Jacob Grundlings zeigt sich Friedrichs starkes Bemühen um geschichtliche Fundierung seiner Position.

Eine weitere neue künstlerische Form unter Friedrich III war die Allegorie. Er ließ die von ihm umgestalteten Schlösser mit allegorischen Bildern zu historischen Geschehnissen ausgestalten, wie zum Beispiel mit einem Bild zur „Eroberung der Insel Rügen durch den Großen Kurfürsten“. Dabei steht der die Herrscherfamilie krönende antike Götterhimmel im Zentrum, während das historische Geschehen wenig Beachtung findet. Zur Glorifizierung des

¹⁷⁴ Ebenda, S. 41f; KIRCHNER, Fürsten (zit. Anm. 51), S. 72.

¹⁷⁵ KIRCHNER, Fürsten (zit. Anm. 51) S.71.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 75f.

Fürsten können also zwei Formen für dasselbe Thema benutzt werden: Das historisch genaue Bild und die Panegyrik, für die es auch wieder einen Vorläufer gab, die Ausstattung der Spiegelgalerie in Versailles von Le Brun. Die Allegorie war nach Félibiens Meinung das beste Mittel, einen Fürsten zu glorifizieren. Man übernahm in Berlin also ein kunstpolitisches Konzept aus Paris, das zwei künstlerische Darstellungsformen für Historie umfasste und die Akademie, die die künstlerische Produktion verbessern und betreiben sollte.¹⁷⁷ Wie und ob die Akademie der geforderten Leistung nachkam, ist nicht überliefert. Lediglich weiß man, dass man in der narrativen Historienmalerei die Kompositionen Poussins schätzte.¹⁷⁸

Von der Kunsttheorie her, lehnte man sich wiederum an Frankreich an. Werner war der Auflage, ein Traktat über die Malkunst abzufassen, nicht nachgekommen. Gericke's Übersetzung des Lehrgedichts du Fresnoys, das bei Werners Sturz erschien, und dem neuen Protektor der Akademie, dem Freiherrn von Wartenberg gewidmet war, füllte die Lücke und schmeichelte dem neuen Protektor. In seiner Schrift verschärfte Gericke die Vorschläge du Fresnoys zu strikten Forderungen und missinterpretierte damit den Autor. Die Worte „die Natur ist das Mass der Antike“ übersetzte er zum Beispiel so: „Die antiken Kunststücke sind die Richtschnur des Lebens“. Im Vorwort wandte er sich dezidiert gegen Roger de Piles.¹⁷⁹ Ob aus dieser Übersetzung etwas über den Akademiestil ausgesagt werden kann, ist schwer zu beurteilen. Antikenorientierung wurde sicher als zur Akademie gehörig in Berlin stark propagiert. Und es war üblich, die Posen klassischer Modelle im Aktsaal nachzustellen.¹⁸⁰

Dennoch wurden bei der Ausstattung des königlichen Schlosses neueste italienische und französische Vorbilder imitiert. Die Ikonographie jedoch orientierte sich an der Antike, in der Absicht, Berlin als neues Rom zu feiern.¹⁸¹ So wird zum Beispiel in den Paradekammern (14 Räume) des zweiten Stocks im Berliner Schloss die Erhöhung der Dynastie als himmlischer Lohn für die Taten des Kurfürsten dargestellt und die Auserwähltheit der Hohenzollern zelebriert.¹⁸²

Die stilistische Orientierung an der aktuellen französischen Malerei in der Zeit nach der Königskrönung zeigt sich an der Wahl Antoine Pesnes zum ersten Hofmaler.

Zur Erlangung der Königswürde und zur Demonstration seines Anspruches auf das Königsamt nach außen waren für Kurfürst Friedrich III die Errichtung der Akademie und die

¹⁷⁷ Ebenda, S. 80.

¹⁷⁸ Ebenda.

¹⁷⁹ Oskar BÄTSCHMANN, Die Übersetzung von Charles-Alphonse du Fresnoys >De Arte Graphica< durch Samuel Theodor Gericke (1699), in: FLECKNER, Gaethgens (zit. Anm. 51), S. 85-99.

¹⁸⁰ Ausstellungskatalog, 300 Jahre (zit. Anm. 6), S. 42.

¹⁸¹ WILKE, Konkurrierende Modelle (zit. Anm. 27), S. 3.

¹⁸² Ebenda, S. 5.

damit verbundene Antiken- und Frankreichorientierung wichtig. Friedrich I als König und besonders seinem neuen Ratgeberstab, angeführt von Wartenberg, war es jedoch wichtig, als ein moderner Herrscher zu erscheinen, der sich in allem, wie auch in der Kunst, mit dem Adel und den Herrscherhäusern Europas vergleichen konnte. Dieser Repräsentationswille Friedrichs I als moderner Herrscher ist sicher mit dafür verantwortlich, dass der Status der Akademie mit ihrem klassisch theoretischen Anspruch sank, und sie schon so kurz nach ihrer Gründung zur Unbedeutsamkeit verfiel und von den Nachfolgern Friederichs I kaum mehr Beachtung fand.

3. 3. Wien.

3. 3. 1. Van Schuppens theoretisches und praktisches Konzept

Van Schuppen äußerte sich in Wien mit nur wenigen Werken, von denen seine Kunstauffassung und der von ihm favorisierte Stil ableitbar wären. Da seine Werke aber stilistische Ambivalenzen aufweisen, wie Heinz schon 1772 heraus gearbeitet hat, war auch sicher für Van Schuppens Zeitgenossen seine stilistische Botschaft nicht klar erkennbar.¹⁸³ Die Diversität der Stile und der Gattungen hält auch Schreiden für gegeben, der jedoch viele Thesen aus Heinz Aufsatz kritisch hinterfragt und teilweise zu anderen Datierungen und Interpretationen kommt.¹⁸⁴

Von seinem persönlichen malerischen Hintergrund her war van Schuppen, als Neffe Nicolas de Largillières eher im Sinne des „Rubinismus“ geschult worden. Während van Schuppens um 1718 entstandenes Selbstportrait eine vereinfachte Version des Portraits Largillieres von Le Brun zu sein scheint (Abb. 3), zeigt sich in den ersten Portraits, die van Schuppen in Wien fertigte, besonders in den starken Hell-Dunkel Kontrasten, eine große Anlehnung an Rembrandt, der in seinem französischen Umfeld zur Zeit seiner Aufnahme in die Pariser Akademie modern war. Roger de Piles hatte Rembrandt schon als Genie bezeichnet und Antoine Coypel, Grimou, Louis de Boullonge und auch der spätere erste Berliner Hofmaler Pesne verehrten Rembrandt. Im kurz nach 1721 entstandenen Portrait von van Gehlen zeigt van Schuppen dann eine weitere Stilnuance, nämlich seine, an die flämische Schule angelehnte, Detailgenauigkeit und seinen Realismus. In einem späteren Reiterportrait zeigt er

¹⁸³ Günther HEINZ, Die Allegorie der Malerei von Jacob van Schuppen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 25, Wien 1972.

¹⁸⁴ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 6), S.60.

sich jedoch barocker, dramatischer und weniger realistisch (Abb. 4).¹⁸⁵ Meiner Meinung nach lehnte er sich in diesem Bild sehr nahe an ein Bild Paolo de Matteis an, das vermutlich bei Prinz Eugen oder bei Daun in Wien vorhanden war, und das van Schuppen gekannt haben muss (Abb.5).¹⁸⁶ Im später zu datierenden Portrait Althans zeigt van Schuppen Züge, die an Rigaud erinnern.

In den allegorischen Werken van Schuppens, wie bei der Deckengestaltung des Eroica – Saales des Palais Lobkowitz, das in der Komposition Charles Perraults Deckengestaltung im „Cabinet des Beaux Arts“ sehr nahe kommt, zeigen sich weitere Stilvarianten van Schuppens. Das Akademieprogramm, das van Schuppen, laut Schreiden 1720-23,¹⁸⁷ noch vor der Eröffnung der Akademie, dort bildlich in allen Einzelheiten, sogar mit Preisvergabe, umsetzt, zeigt einen Akademismus mit manieristischen Einschlägen (Abb. 6).¹⁸⁸ Seinen „akademischen Stil“ zeigt van Schuppen in dem Frontispiz, das er für die Kompositionslehre, dem bedeutenden Traktat zum Kontrapunkt von Johann Joseph Fux, entwarf. Das Werk zeichnet sich durch die Einfachheit in der Komposition, die Weichheit der Konturen und insgesamt durch einen sanften und eleganten Klassizismus aus (Abb. 7).¹⁸⁹

Gut verständlich werden die allegorischen Werke durch die Schriften van Schuppens.

Wohl angelehnt an Paris hielt er zwischen 1731 und 1741 regelmäßig Vorträge zu Kunstfragen oder Reden zu Festen, die der Sekretär der Akademie übersetzte. Von den Vorträgen zur Ästhetik der Kunst sind 16 Vorträge und ein Fragment als Manuskript im Archiv der Akademie erhalten, entweder im Original oder in der Übersetzung. Schreiden vermutet, dass abgesehen von möglichen, noch nach 1741 gehaltenen Vorträgen, neun Vorträge fehlen müssten. Die Vorträge wurden auch im Wiener Diarium angekündigt, und waren möglicherweise frei zugänglich.¹⁹⁰ Die Vorträge waren stark an Charles Du Fresnoy angelehnt, gespickt mit Sätzen aus Roger de Piles „Remarques“.¹⁹¹ Wie sein Berliner Kollege Gericke beim Amtsantritt, so ließ auch Van Schuppen Du Fresnoys „L`Art de peinture“ 1731 nochmals ins Deutsche übersetzen.¹⁹² Der 16. Vortrag van Schuppens handelte vom Nutzen

¹⁸⁵ Bis hierher folge ich Schreiden. Ebenda, S. 38ff.

¹⁸⁶ Zu dem Bild de Matteis, das Karl VI oder Prinz Eugen darstellt, siehe: Johann KRÄFTNER, Hrsg., Unter dem Vesuv, Ausstellung des Liechtenstein Museums Wien, München-Berlin-London-New York 2006, S. 93ff.

¹⁸⁷ Heinz schlägt ebenfalls eine Datierung zwischen 1720 - 1723 vor. HEINZ, van Schuppen (zit. Anm. 181), S. 275; SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 6), S. 49

¹⁸⁸ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 6), S. 42ff.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 51.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 40, WIENER DIARIUM, Ausgabe 20.02.1734, S. 23: Avis: Am künftigen Dienstag den 23. wird in der Kaiserlichen Freyen Hof: Academie der Mahler: Bildhauer: und Bau: Kunst ein neu verfaßter Academischer Vortrag Abends um 6. Uhr abermal gewöhnlicher massen abgelegt werden.

¹⁹¹ Zu den Vorträgen siehe eine Analyse bei Schreiden, Ebenda, S. 40f.

¹⁹² DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 12.

der Kunst für den Staat. Dieser Nutzen war van Schuppen zu Beginn der vierziger Jahre sicher wichtig aufzuzeigen, da Maria Theresia nicht viel Interesse an der Akademie bezeugte. Der 17. Vortrag handelt von den berühmtesten Malern der letzten Jahrhunderte, und da er viel Lob über Ludwig XIV enthält, nimmt Schreiden eine ursprüngliche Bestimmung des Textes für Frankreich an.¹⁹³ Denkbar, aber nicht sehr wahrscheinlich, wäre natürlich auch ein indirekter Appell an Maria Theresia, sich in der Kunstförderung an Ludwig XIV anzulehnen.

Mit seiner teilweisen Anlehnung in Werk und Schrift an die Pariser Akademie des 17. Jahrhunderts, entsprach van Schuppen natürlich den Erwartungen des Wiener Hofes, der gerne, wie zuvor auch der Berliner Hof, dem Erfolgsmodell der Colbertschen Akademie nacheiferte. Van Schuppen lehnte sich also nicht an die aktuellen Pariser Strömungen an, aus denen er stammte, sondern musste der Zeichnung den absoluten Vorrang geben und favorisierte dann auch, wie es in der Zeit Colberts an der Pariser Akademie üblich war, Poussin und die Schule von Fontainebleau. Das war in der Gründungsphase nicht anders zu erwarten. Um die Kunst zu lehren und nutzbar zu machen, bedurfte es einer Orientierung und Positionierung. Und auch in Paris bemühte man sich ja, wie schon dargestellt, bei schwächer werdender Relevanz der Akademie zu Beginn des 18. Jahrhunderts um einen Rückwärtstrend.

Der wesentliche Unterschied zu Paris ist aber, dass es dort auch schon vor der Akademiegründung Leitbilder und einen Stil gab, der allgemeine Anerkennung genoss, und der dann von der Akademie aufgenommen und erst dort verbal formuliert und institutionalisiert wurde. Laut Röttgen ist in der Geschichte eine Umkehrung dieses Prozesses meistens nicht der Fall¹⁹⁴ und war, wie noch aufzuzeigen sein wird, auch in Wien nicht sonderlich erfolgreich.

Van Schuppens Vorstellungen bzgl. der Wertigkeit der Zeichnung und bezüglich der Proportionen lassen sich anhand der Beschreibung des Inventars der Zeichensäle in der Stallburg festmachen. Einige Aktzeichnungen oder Zeichnungen von Schuppens von Körperteilen, die wohl als Vorlagen gedient haben, sind heute ebenfalls noch vorhanden wie ein Kupferstich von Charles LeBrun's „Passions“, höchstwahrscheinlich von Van Schuppen gefertigt.¹⁹⁵ Die Blätter, die van Schuppen zugeschrieben werden, sind freier ausgeführt als

¹⁹³ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm.6), S. 41.

¹⁹⁴ Steffi RÖTTGEN, Hofkunst-Akademie-Kunstschule-Werkstatt, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 36,1985, S. 131.

¹⁹⁵ PLANK, Elementarzeichenunterricht (zit. Anm. 29), S. 72, Grau in grau Malereien, Dürers Proportionszeichnungen, van Schuppens Zeichnungen von Händen etc.

die Detailstudien, die sonst als Vorlagen dienten (Abb. 8).¹⁹⁶ Außergewöhnlich und vom Standardprogramm der Akademien abweichend war die Existenz anatomischer Sektionen schon im Jahr 1735.¹⁹⁷

Schreiden geht der Frage nach, welche stilistischen Einflüsse Van Schuppen auf die Kunst in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte und konstatiert, dass der an Rigaud orientierte französische Portraitstil schon vor Van Schuppen in Wien favorisiert wurde, allerdings durch Kupetzky's Einfluss an Eleganz verloren und an Naturalismus und psychologischer Intensität gewonnen hatte.¹⁹⁸ Der herrschenden Italienorientierung in der Historienmalerei in Wien sei Van Schuppen entgegengetreten und habe vor allem Klarheit in der Komposition und Respekt vor der Natur verlangt.¹⁹⁹ Diese Forderungen stellte er ja auch in seinen Vorträgen auf. Der Einfluss des französischen Klassizismus auf Grans und Donners Werk sei, so Schreiden, durch Van Schuppen vermittelt.²⁰⁰ Dies ist sicher eine zu diskutierende These, da es schwer auszumachen ist, ob klassizistische Tendenzen aus Italien oder aus Frankreich aufgenommen wurden. Den sich am Hof und auch an der Akademie entwickelnden Stil, sieht Schreiden als Wiener Eklektizismus an, geformt aus italienischem Barock, französischem Klassizismus (hier kommt Van Schuppen ins Spiel) und dem Streben nach imperialer Größe.²⁰¹

Für die Wettbewerbsaufgaben in der Malerei liegt eine genaue Anleitung vor, von der man nicht weiß, ob sie einmalig gegeben wurde, oder ob die Regeln aus den anderen Jahren einfach nicht vorhanden sind. Hier wird darauf hingewiesen, dass man durch den Einsatz von Farbe „billige Meriten“ erlangen könne, und Farbe den eigentlichen Wert der Skizze, die Zeichnung, verdecke.²⁰²

Das Schwergewicht lag also auf der Zeichnung. Beim Modellzeichnen, der höchsten Stufe der Ausbildung, wurde in folgenden Schritten ein Typenrepertoire entwickelt: Aktposen, liegend, stehend, sitzend, wurden gezeichnet. Diese Posen wurden im szenischen Kontext erweitert und expressiv übersteigert. Bei Dachs findet sich eine differenzierte Analyse noch vorhandener Schülerzeichnungen. Dachs kommt insgesamt zu dem Schluss, dass es sich bei der Akademie Van Schuppens in erster Linie um eine Zeichenschule handelte.

¹⁹⁶ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 11.

¹⁹⁷ LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S.20-21, WAGNER (zit. Anm. 94), S.23, DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 11.

¹⁹⁸ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 81), S. 61.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 62ff.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten, Carton 1706 – 1741 (zit. Anm. 1), Folio 40.

3.3.2. Der im Kaiserhaus favorisierte Stil - Unterschied zu dem im Adel favorisierten Stil

Bis zur Zurückdrängung der Türkengefahr entwickelte sich die Malerei in Österreich nur spärlich. Auch danach wurde zunächst der Großteil der Aufträge vom Adel und später, mit der Entwicklung der Kirchenresidenzen, von kirchlicher Seite her erteilt. Theodor Karl teilt die sich entwickelnde inländische Malerschafft in zwei Generationen ein, wobei die zweite, die hier in Betracht kommende Generation, sich neben der Schulung in Venedig und Bologna verstärkt mit Werken der neapolitanischen Malerei und da besonders mit Solimena auseinandergesetzt hat. Zu diesen zählt Karl die Maler Gran, Troger, Altomonte und Zeiller. Ihre Mäzene kamen aus dem Adel und aus dem kirchlichen Bereich. Oft wurden sie zwischen drei und zehn Jahre lang nach Italien (Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Mailand) zur Aus- oder Weiterbildung geschickt mit der Auflage, die Kosten nachher wieder durch Werke einzubringen.²⁰³ Klara Garas zählt unter diesem Aspekt die bedeutendsten Künstler und ihre italienischen, so genannten „welschen“ Lehrer auf, unter ihnen Gran (Neapel: Solimena, Venedig: Ricci), Altomonte (Franceschini in Bologna, Luti in Rom, Solimena in Neapel), A. Kern (Pittoni in Venedig), F.M. Kuen, G.A. Urlaub (beide bei Tiepolo) und Troger (Venedig: Piazzetta und Manaiggo, Rom: Conca, Trevisani, Benefial, Neapel: Solimena). Die Schüler brachten viel Studienmaterial wie Skizzen, Zeichnungen und Kopien mit, die bei ihrer Rückkehr natürlich neben den zahlreich vorhandenen Werken italienischer Künstler auch in ihrem Umkreis stilbildend wirkten.²⁰⁴ So konnte sich auch M. J. Schmidt (Kremser Schmidt), ohne je in Italien gewesen zu sein, einen „italienischen Stil“ aneignen.

Noch um die Jahrhundertwende und in den ersten zwei Jahrzehnten war im Kaiserhaus der italienisch geprägte Stil der in Venedig beim Münchener Carl Loth ausgebildeten Künstler favorisiert worden.²⁰⁵ Zu bemerken ist aber, dass auch Loth einen Mischstil vertrat, in dem neapolitanische Elemente vorhanden waren.

Der Loth – Schüler Peter Strudel von Strudendorff hatte, geschützt durch seinen Status als Hofmaler, 1692 eine private Akademie geschaffen, die 1705 von Leopold I und dann von Joseph I anerkannt und unregelmäßig gefördert wurde. Die „Academia von der Mallerey-, Bildhauer-, Fortifications-, Prospectiv- und Architectur-Kunst“ musste aber dann auch mit dem Tod Peter Strudels 1714, der viel eigenes Kapital in die Aufrechterhaltung gesteckt hatte,

²⁰³ Thomas KARL, Zur Malerei des Hochbarocks in Österreich, in: Karl GUTKAS (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ 1985, S. 319ff.

²⁰⁴ GARAS, Maulbertsch (zit. Anm. 2) S.95 und Anm. 3.

²⁰⁵ KARL, Hochbarock (zit. Anm. 203) , S. 319ff.

geschlossen werden.²⁰⁶ Ein weiterer Loth – Schüler, Michael Wenzel Halbax hatte 1709 die Gründung einer Kunstakademie in Prag versucht. Aber, da die Geldnot der Hofkammer angeblich eine Unterstützung nicht zuließ, waren Halbaxs Bemühungen zum Scheitern verurteilt.²⁰⁷

Favorisiert wurden vom Adel in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts aber besonders Werke welscher Künstler und unter ihnen vorwiegend Künstler aus den habsburgischen Gebieten, wie Neapel und Mailand. Besonders geschätzt wurden auch Venezianer wie Lazzarini, Bellucci und Ricci, Oberitaliener wie Lanzani und Pozzo und Neapolitaner wie Solimena, Giacomo del Po und Paolo de Mattei.

Die ausländischen, wie auch die inländischen, vorwiegend italienisch geschulten Künstler, bildeten so um 1730 eine große Stilvielfalt, die sich in Wien präsentierte. Prinz Eugen wählte, sich dieser Vielfalt bewusst, Künstler unterschiedlicher Stilprägungen für die Ausstattung seiner Wiener Palais aus.²⁰⁸ Im Adel herrschte also ein Kunst - Kennertum. Man empfahl sich gegenseitig Künstler und hatte auch bestimmte Vorlieben, so wie zum Beispiel Schönborn die Werke Bencovichs liebte, und das nicht nur weil er ihn preiswert bekam.²⁰⁹

Dachs macht zusammenfassend für diese Zeit drei in Wien favorisierte Stilrichtungen aus:

1. Der Hof bevorzugte die Klassik der Pariser Académie Royale.²¹⁰

Ob das für Karl VI so gilt, ist, wie auch Polleross darstellt, sicher anzuzweifeln.²¹¹ Immer mehr entwickelte sich jedoch auch in Österreich der Druck zur Orientierung an französischer Kunst. Der „gout francais“ hatte sich besonders im protestantischen Norden zwischen 1690 und 1710 stark durchgesetzt, wie das schon im Kapitel über Berlin beschrieben worden ist. Der Süden reagierte später. Auch August der Starke hatte Pöppelmann nach Paris wie auch nach Wien und Rom geschickt, und ebenfalls entsandte Schönborn seinen Architekten Balthasar Neumann nach Paris, wo dieser dann auch die Innendekoration studierte. Mit Louis de Silvestre hatte August II einen Rigaud- Schüler am eigenen Hof, von dem erwartet wurde, ein sächsischer Lebrun zu sein. Um Rigaud selbst hatte August III sich vordem erfolglos bemüht.²¹²

²⁰⁶ Manfred KOLLER, Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Hofakademie, Innsbruck 1993.

²⁰⁷ KARL, Hochbarock (zit. Anm. 203) S.324.

²⁰⁸ Rupert FEUCHTMÜLLER, Der Kremser Schmidt, 1718 – 1801, Innsbruck-Wien, 1989, S. 610.

²⁰⁹ Peter Oluf KRÜCKMANN, Frederico Bencovich 1677-1753, Hildesheim-Zürich-New York 1988.

²¹⁰ Als Beleg hierfür führt Dachs folgende Autoren an: GARAS, 1962/2, S. 161-277, GARAS 1975, S. 21-41, BRUCHER 1994/2, S. 327-332, PROHASKA, 1999, S. 381-390 in: DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 7 und Anmerkung 26

²¹¹ POLLERROSS, Repräsentation (zit. Anm. 3), S. 100f.

²¹² Martin SCHIEDER, Akkulturation und Adelskultur, Französische Kunst im Deutschland des 18. Jahrhunderts, in: Uwe FLECKNER (Hrsg.), Gaethgens (zit. Anm. 51), S. 38.

Der kaiserliche Hofarchitekt Johann Bernhard Fischer von Erlach wurde neben seiner Ausbildung in Rom auch wegen seiner Kenntnis historischer Architektur und des „französischen Stiles“ wegen in seine Funktion gewählt. Und Karl VI entschied sich beim Bau der Karlskirche für den Fischerschen „Klassizismus“ und gegen den unheroisch-dekorativen Stil Hildebrandts. Die Motive antiker Imperialstruktur, die Karl VI unter anderem auch in Klosterneuburg gemeinsam mit Althan favorisierte, hatten die Franzosen unter Ludwig XIV in ihrer Kunst nachzuahmen versucht, in der Hoffnung auf die Übernahme der Kaiserkrone.

Überall in Europa wurden nach französischem Vorbild Kunstakademien errichtet, so in Augsburg, Bayreuth, Dresden und Stuttgart, deren erste Direktoren meistens Franzosen waren.²¹³

Im Bereich des Kunsthandwerks waren französische Werke in europäischen Adelshäusern favorisiert,²¹⁴ was natürlich besondere ökonomische Relevanz hatte.

Schieder führt vier Gründe für die Orientierung an der Kunst Ludwigs XIV und seiner Vorbildwirkung für deutsche Herrscher an: 1. Die Definition Ludwigs XIV als Herrscher von Gottes Gnaden 2. das absolutistische Regierungssystem 3. die effiziente Verwaltung und 4. das hierarchische Hofzeremoniell.²¹⁵ Das Aufblühen Frankreichs unter Ludwig XIV und die Rolle der Kunst hierbei waren sicher auch für Karl VI wichtig.

Französisch galt im Adel als Universalsprache und jeder deutsche Adelige suchte sich in Paris zum „galant homme“ schulen zu lassen.²¹⁶ Das Herrscherportrait in Art der Rigauds oder gar von Rigaud selbst galt als erstrebenswert. Aber auch als innerhalb des Portraits das Decorum zurückgedrängt wurde, und der Inszenierung der Individualisierung und Privatisierung wich, war es ein Franzose, dessen Stil wieder favorisiert wurde, Liotard war einer der Lieblingsmaler Maria Theresias.²¹⁷

Auch Karl VI konnte sich, wie Lorenz es ausdrückt, nicht, wie noch seine Vorgänger, dem französischen *gout classique* entziehen, der den Zeitstil in Europa bestimmte.²¹⁸

2. Die Italiener

Die zweite favorisierte Stilrichtung ergibt sich für Dachs aus der Tatsache, dass für die Ausstattung der Schlösser der Kaiser und die Aristokratie, wie schon erwähnt, italienische

²¹³ Ebenda, S.39.

²¹⁴ Ebenda, S. 41.

²¹⁵ Ebenda, S. 16.

²¹⁶ Ebenda, S. 19.

²¹⁷ Ebenda, S.20ff.

²¹⁸ Helmut LORENZ, Paris – Wien – Berlin: ein Umweg, in: Fleckner, Gaethgens (zit. Anm.49), S. 166.

Künstler bevorzugten, die der Handwerkstradition verbunden waren, wie Pozzo, Belucci und Carlone. Pellegrini, Ricci und Pittoni wurden häufig zur Herstellung von Altarbildern herangezogen. In den Palästen der Harrachs, Prinz Eugens, Liechtensteins oder Dauns konnten die Werke italienischer Künstler studiert werden. Der Italiener Frederico Bencovich soll sogar, laut Garas Interpretation eines Briefwechsels zwischen Urlaub und Schönborn, in Wien eine Kunstschule betrieben haben, deren Stilelemente durch dramatische Darstellungsweise und kontrastvolle Beleuchtung im Stile Piazzettas und durch kräftige Formgebung gekennzeichnet waren.²¹⁹ Der Maler G. A. Urlaub, der sich unter der Protektion des Reichsvizekanzlers Friedrich Karl von Schönborn an der Akademie 1739 und 1741 erfolglos um einen Preis bewarb, hatte Schönborn gebeten, seine Studien bei Bencovich fortsetzen zu können, was ihm Schönborn aber verwehrte.²²⁰ Aber egal ob nun Bencovichs Kunstschule existierte oder nicht, so zeigt doch dieser Briefwechsel deutlich die seinerzeitige Stilkonkurrenz und ihre politische Implikation in Österreich.

Immerhin stand auch die Accademia di San Luca in Mailand ebenfalls unter dem „Reale e Imperiale Patrocinio“ Karls VI, das er 1733 noch erneuerte und das Maria Theresia ebenfalls 1744 bestätigte.

Die Akademiekünstler konnten sich stilistisch nicht völlig von den heimischen Künstlern lösen, da die Meister, bei denen sie normalerweise wohnten, die Akademieschüler auch ausbildeten. So kam es an der Akademie in den vierziger Jahren zu einer Stilveränderung. Der rasanten Stilkorrektur in den frühen 40er Jahren war sicher die Tatsache zuträglich, dass die neue Herrscherin ab 1740, Maria Theresia, der Akademie unter Althan und van Schuppen nicht sehr wohl gesonnen war.

Prohaska bezeichnet diese Stilveränderung an der Wiener Akademie zwar als mögliche Folge des Einflusses Bencovichs, sieht in der Literatur aber dessen Einfluss als sehr unterschiedlich und eher marginal beurteilt an.²²¹

²¹⁹ Garas, *Akademiestil* (zit. Anm. 2), S. 102.

²²⁰ KRÜCKMANN, Bencovich (zit. Anm. 207), S. 25f und Anm. 94: In seinem Werk orientierte sich Urlaub anscheinend an Bencovich, was seine Hl. Cäcilia zeigt aber auch seine Opferung Isaaks in Würzburg.

²²¹ Wolfgang PROHASKA, *Gemälde*, in Helmut LORENZ (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 4, Barock, Wien 1999, S. 392 und Anm. 46/ KRÜCKMANN, Bencovich (zit. Anm. 207), S. 19 und Anm. 74: Nur in den Schönborn-Archiven befinden sich Materialien zum Aufenthalt Bencovichs in Wien. Ein Haus hat er hier nie besessen. Mehrere kürzere Aufenthalte in Wien sind durch die Schönborn-Akten belegbar und ein längerer Aufenthalt ab 1730/

Ebenda S. 21f und Anm. 80: 1733 oder erst 1734, hier gibt es Unklarheiten, wurde Bencovich zum Hofmaler durch den Reichsvizekanzler Friedrich Carl von Schönborn ernannt, der allerdings das Amt des Reichsvizekanzlers schon 1734 zurücklegte und sich weiterhin auf Franken konzentrierte. Bencovichs Ernennung erfolgte wegen seiner „segnalata Virtù“.

3. Als dritte in Österreich vertretene Stilrichtung bezeichnet Dachs die eigenständigen österreichischen Künstler, die sowohl französische als auch italienische Komponenten verbanden, was Daniel Gran, laut Dachs, am besten verstand. Gran vertrat als einer der ersten eine barockklassizistische Stilrichtung.²²²

Aus diesen drei Richtungen entwickelte sich an der Akademie, hier folgte ich wiederum Dachs, mit der Zeit, ausgehend von einer konservativ und klassisch- höfisch orientierten Stilrichtung eines Van Schuppen, eine expressive, gefühlsbetonte Lichtmalerei, die sowohl der barockklassischen Kunst als auch anderen Strömungen entgegenstand. Ihre Hauptvertreter waren laut Dachs Unterberger, Troger und Mildorfer.²²³ Zu fragen ist, warum sich diese Entwicklung so rasch vollzog.

Die österreichischen Künstler hatten sich vorwiegend durch Freskomalerei profiliert. Van Schuppen hatte sich unter Akademieambitionen zwar auch mit Freskomalerei eingeführt, aber das Schwergewicht der Akademie lag natürlich auf der Tafelmalerei. Diese Tatsache mildert zwar in gewissem Maße die Konkurrenz zu einheimischen Malern. Wenn man aber bedenkt, dass eine akademische, klassisch-höfische Stilvereinheitlichung bei der Akademiegründung anvisiert worden war, so war dies unter der gegebenen Situation in Österreich, in der ein gewisser Stilpluralismus vorherrschte und vom Adel geschätzt wurde, kaum erreichbar. Anerkannte, und von Seiten der Mäzenaten honorierte Stilvielfalt, kann schwerlich durch die Zentrierung des Zeichenunterrichts unterdrückt werden. Troger und Unterberger besuchten die Akademie, um nach dem Modell zeichnen zu können. Troger ließ sich sogar zwei Winter lang, in denen er ja nicht freskieren konnte, in die Besucherliste eintragen.²²⁴ Er änderte aber sicher nicht dadurch seinen Stil. Eher ist zu vermuten, dass er an der Akademie als anerkannter Künstler Einfluss auf die anderen Schüler hatte. Unterberger gewann sogar 1737 den Modellzeichnenwettbewerb.²²⁵

4. Das Wettbewerbsverfahren im Vergleich

4.1. Paris

Nach Artikel 19 der Statuten von 1664, sollte den Schülern, die sich in der Woche beim Modellzeichnen hervorgetan hatten, angeboten werden, sich am Preiswettbewerb zu

²²² DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 7.

²²³ Ebenda

²²⁴ KARL, Hochbarock (zit. Anm. 203), S. 324 und Anm. 30.

²²⁵ Ferdinand GUTSCHI, Praemienprotokoll, 1731-1754, Alphabetischer Namensindex der Preisträger, zusammengestellt aus dem sich im Archiv der Akademie der bildenden Künste befindenden Praemien-Protocoll.

beteiligen. Das Thema über die Heldentaten des Königs, sollte jeden letzten Samstag im März gegeben werden. Dazu sollten dann von den ausgewählten Schülern Zeichnungen gefertigt werden, die drei Monate später vorgelegt und dann bepreist wurden. Sechs Monate später sollte dann die Arbeit in Malerei vorgelegt und dem Besten der Grand Prix royal ausgehändigt werden.²²⁶ Dieser Artikel wurde später so umgesetzt, dass es jährlich große Preise und alle drei Monate kleine Preise für das Zeichnen nach dem Modell vergeben wurden. Damit nicht immer dieselben besten Studenten in jedem Vierteljahr die Preise bekamen, wurde ab 05.11. 1684 eine neue Regelung getroffen. Drei Leistungsgruppen wurden im Modellzeichnen gebildet. Der beste der stärksten Gruppe erhielt den ersten Preis, der Beste der zweiten Gruppe den zweiten Preis, und den dritten Preis erlangte der Beste der dritten Gruppe.²²⁷ Am 27.01.1685 wurde zusätzlich verfügt, dass derjenige, der den ersten Preis bekommen hatte, innerhalb eines Jahres nicht noch einmal prämiert werden durfte, und dass der Preisträger der zweiten Gruppe in die erste und derjenige der dritten Gruppe in die zweite Gruppe aufsteigen durfte.²²⁸ Zwischen Schülern der Malerei und der Bildhauerei wurde nicht unterschieden. Im dritten Quartal des Jahres 1685 gingen die Preise z.B. ausschließlich an Schüler der Bildhauerei.²²⁹

Die Ausschreibung des Themas für die großen Preise erfolgte ab 1681 nachweislich im März nach den Bedingungen vom 02.01.1680.²³⁰ Den interessierten Schülern wurde ein Thema gegeben, zu dem sie im Beisein der Lehrer Entwürfe anfertigen mussten. So wurden diejenigen ausgewählt, die würdig waren, am Preisthema zu arbeiten. Diese sollten dann innerhalb einer Woche eine Zeichnung des Themas beibringen.²³¹ Jeweils im April begutachtete dann die Gesellschaft, „la compagnie“, die Zeichnungen und kurz darauf begannen die Schüler ohne Unterbrechung mit der Ausarbeitung des Themas. Dabei arbeiteten sie in zwei Schichten hintereinander, da für gleichzeitiges Arbeiten nicht genügend Kammern zur Verfügung standen.²³² Ende Juli bewertete die Gesellschaft dann in einer Konferenz die Schülerwerke und bestimmte, welche Werke ab dem Namenstag des Hl. Ludwig (25.08.) eine Woche lang ausgestellt werden sollten. Dann gab es wieder eine Hauptversammlung zur Urteilsverkündung. Bis dahin hatten die Lehrer und Akademiemitglieder ihre Wahl nach festgesetztem Prozedere getätigt. Sie warfen ihr Urteil in

²²⁶ MONTAIGLON, Procès Verbeaux (zit. Anm. 7), Bd. 1, S.256f.

²²⁷ Ebenda, Bd. 2, S. 290.

²²⁸ Ebenda, Bd. 2, S. 296 und S. 230.

²²⁹ Ebenda, Bd. 2, S. 309.

²³⁰ Ebenda, Bd. 2, S. 186.

²³¹ Ebenda, Bd. 2, S. 300.

²³² Ebenda.

Boxen ein, die am Tag der Ergebnisverkündigung geöffnet wurden. Vier Preise wurden vergeben: Zwei für Malerei und zwei für Skulptur. Die Gewinner der ersten Preise bekamen eine Medaille im Goldwert von jeweils 120 Livres und die Gewinner des Zweiten Preises eine Medaille im Goldwert von jeweils 80 Livres.²³³ Im Jahr 1685 fand die Preisverleihung zwei Wochen später durch den Direktor Lebrun bei einer erneuten Generalversammlung der Akademie statt. Hierbei wurden, aus erzieherischen Gründen, die Werke korrigiert.²³⁴ Manchmal fanden die Verleihungen aber auch erst im darauf folgenden Jahr oder gelegentlich noch später statt. Geldmangel war gelegentlich hierfür ein Grund.

1693 behielt sich die Akademie vor, der als zweite arbeitenden Gruppe ein anderes Thema zu geben, falls dies für notwendig gehalten würde.²³⁵ Im darauf folgenden Jahr (1694) wurde das Thema den Schülern von den Lehrern erst im Arbeitsraum gegeben, um Missbrauch zu vermeiden.²³⁶ Ab 1695 wurden die Preisthemen in den Sitzungsprotokollen erst bei der Beurteilung der Schülerarbeiten genannt.

Die Schülerzahlen, die sich im 18. Jahrhundert bewarben und für würdig erachtet wurden, am Preisthema zu arbeiten, waren gering. So arbeiteten zum Beispiel 1711 nur 5 Maler und ein Bildhauer in der ersten Schicht. Für die zweite Schicht konnten sich zum Zeitpunkt des Eintrags noch Schüler bewerben.²³⁷ 1712 traten nur 6 Maler und zwei Bildhauer beim Wettbewerb an.²³⁸ Daher gab es in diesem Jahr auch nur ein Preisthema, weil vermutlich nur in einer Schicht gearbeitet wurde. Ab diesem Jahr wurden die Preisarbeiten auch nur noch zwei Tage lang ausgestellt.

1716 berichtete der Direktor Coypel dem Protektor, Duc d'Antin, dass die Akademie aus finanziellen Gründen in den letzten Jahren nicht mehr in der Lage gewesen sei, die Preise zu verteilen.²³⁹ In diesem Jahr fand auch kein Wettbewerb statt. 1717 wurden wieder zwei Themen vergeben. Ab 1718 finden sich aber bis 1722 wieder keine Erwähnungen mehr von Preisthemen in den Protokollen. In diesem Jahr wurde nur ein Preis für Skulptur vergeben.²⁴⁰ Es war das Jahr, in dem die Direktorenwürde an Louis de Boullogne ging. Im darauf folgenden Jahr wurden wieder Preisthemen genannt. Auch fanden die Preisvergaben wieder ausführlichere Erwähnung in den Protokollen.²⁴¹ Nicht immer wurden, auch wenn das Wettbewerbsverfahren durchgeführt worden war, Preise vergeben, sondern manchmal gab es

²³³ Ebenda, Bd. 2, S. 305.

²³⁴ Ebenda, Bd. 2, S. 307.

²³⁵ Ebenda, Bd. 3, S. 110.

²³⁶ Ebenda, Bd. 3, S. 110.

²³⁷ Ebenda, Bd. 4, S. 124.

²³⁸ Ebenda, Bd. 4, S. 147.

²³⁹ Ebenda, Bd. 4, S. 226.

²⁴⁰ Ebenda, Bd. 4, S. 339.

²⁴¹ Ebenda, Bd. 4, S. 354, 355, 360, 362.

nur einen Preis in einer Disziplin, oder alle Arbeiten wurden als zu schlecht empfunden, wie das 1742, 1744 und 1747 der Fall war.²⁴² Insgesamt scheint man zu Beginn der 40er Jahre mit den Leistungen der Schüler unzufrieden gewesen zu sein. In den Jahren 1740 und 42 wurde beschlossen, dass man den Standard der Akademie heben wolle.²⁴³

4. 2. Berlin

Im Statut von 1699 war festgeschrieben worden, dass sich die fortgeschrittenen Studenten an Preisaufgaben beteiligen könnten.²⁴⁴ Wörtlich heißt es in Artikel 13:“ Sol ein jedweder Mahler oder Künstler Jährlich ein Kunststück/ von seiner Profession, machen/ welches bey der Academie bleiben sol; wenn er solches nicht thut/ wird man ihn deßhalb gebührend ansehen.“²⁴⁵ In Anlehnung an die Pariser Akademie, wo ab 1655 regelmäßig Preise verliehen wurden, verlieh man in Berlin von Anfang an Auszeichnungen für besonders talentierte Studenten. Neben der Prämierung der besten Arbeiten der zum Aktstudium zugelassenen Schüler, die ein- bis zweimal im Monat stattfand,²⁴⁶ gab es jährlich den großen Preis, bei dem auch Preismedaillen verliehen wurden.²⁴⁷ An diesem Wettbewerb konnten außer den Studenten der Akademie auch Künstler teilnehmen, die ihre Ausbildung bereits abgeschlossen hatten und sogar Künstler, die nicht zur Akademie gehörten.²⁴⁸ Dies zeigt, wie wichtig dem Herrscher diese Preisarbeiten waren. Sie sollten nicht, wie in Paris, den Leistungsstand der Akademie darstellen, sondern anscheinend versprach sich der Herrscher vom Wettbewerb, das beste Bild zu bekommen, das zu diesem Thema von den im Lande verfügbaren Künstlern möglich war. Bei der großen Konferenz (Jahres-Konferenz/Mitgliederversammlung), die am Stiftungstag der Akademie, dem Geburtstag Friedrichs III, stattfand, beurteilte jährlich das Preisgericht die zu den vorgegebenen Themen eingereichten Arbeiten. Die endgültige Auswahl der Preisträger und die Laudatio fanden dann jeweils einen Tag später statt. Als Preisaufgaben dienten in erster Linie den Ruhm des Gründers verherrlichende Historien.²⁴⁹ Unter Gericke 1706 und unter Terwesten 1707 wurde das Preisverfahren jeweils leicht modifiziert.²⁵⁰

²⁴² Ebenda, Bd. 5, S.327 und 370, Bd. 6, S. 64.

²⁴³ Ebenda, Bd. 5, S. 280 und 327.

²⁴⁴ AUSSTELLUNGSKATALOG, Materialien (zit. Anm.6), S. 40.

²⁴⁵ MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 67.

²⁴⁶ Müller gibt, fußend auf undatierten Schriftstücken, wahrscheinlich aus der Planungszeit der Akademie, einen anderen Preisverleihungs-Intervall an: „Für alle Schüler, die in der Akademie nach dem Modell zeichnen, wird von vierzehn zu vierzehn Tagen ein Preis ausgesetzt.“ Zitiert nach MÜLLER, Akademie (zit.Anm. 6), S. 25.

²⁴⁷ AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm. 6), S. 210 / Zur Preismedaille von 1701 – 1703 siehe ebenda, S. 45.

²⁴⁸ MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 73.

²⁴⁹ Ebenda, S. 74 und AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre, S. 40.

²⁵⁰ MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 74.

Müller zitiert einige Schriftstücke ohne Datum und Unterschrift mit dem Titel „Üeber das Churfürstliche Absehen aufgesetztes Academie Reglement Nach welchem Ihro Churfürstliche Durchlaucht die Academie wollen eingerichtet haben. Allgemeine Academische Gesätz Articul“. Gemäß des Titels sind diese Schriftstücke wohl in die Planungsphase der Akademie einzuordnen. Das Preisverfahren, das sich hier ausschließlich noch auf Akademieschüler bezieht, wird wie folgt beschrieben:

„... wird allen Studierenden der Akademie alle Jahre eine Geschichte oder ein Gedicht „zu der Churfürstlichen Glorie zielend“ vom Direktor aufgegeben. Wer in drei Monaten die beste Zeichnung hiervon macht, erhält einen Preis. Wer diese Zeichnung in sechs Monaten in ein ausführliches Gemälde bringt und nach dem Urteil der Akademie das Würdigste leistet, bekommt den großen kurfürstlichen Preis, der durch den Protektor ausgegeben wird, während der Direktor den andern verteilt. Die preisgekrönten Gemälde und Zeichnungen verbleiben der Akademie zur Auszierung... Die Urteile über die Konkurrenzgemölde werden von den Kunstrichtern schriftlich gegeben, mit genauer Begründung, unterschrieben vom Direktor und den Rektoren; der höchste Preis wird jährlich am 1. Juli, als am Geburtstage des Kurfürsten und Stiftungstage der Anstalt erteilt.“²⁵¹

Die Durchführung des Wettbewerbsverfahrens verlief nach strengen Regeln, um die eigenständige Anfertigung der Werke sicherzustellen. Dieses Verfahren wurde ebenfalls wie die Statuten der Akademie weitestgehendst von Paris übernommen.²⁵² Genauere Angaben hierzu fehlen leider aufgrund der dürftigen Quellenlage.

4. 3. Wien

Für jede Kunstklasse wurden die Preisaufgaben im Februar /März im Wienerischen Diarium veröffentlicht.²⁵³ 1732 wurde im März zur Anmeldung für den Wettbewerb aufgerufen. Im April musste die Probe abgeliefert werden.²⁵⁴ Mit einer Skizze, einer zeichnerischen Vorprobe mit verbindlicher Kompositionsangabe oder einer Ton- oder Gips-Maquette, konnte man sich, ähnlich der römischen Akademie, zum Bewerb anmelden. Nach 1751 wurden aber vorwiegend polychrome Ölskizzen eingereicht.²⁵⁵ Für die Anfertigung des Werks, die Bildhauer arbeiteten bis etwa 1740 in Einzelverschlügen, standen dann ca. sechs Monate zur

²⁵¹ MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 25.

²⁵² Ebenda, S. 210/ Zum Vergleich der Berliner mit der Pariser Akademie siehe ebenda, S. 25ff.

²⁵³ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 25. Hosch schreibt, dass zunächst die Preisaufgaben im September im Diarium erwähnt wurden. Für 1731 habe ich diese Erwähnung aber im September nicht gefunden. Möglicherweise hat Hosch das mit dem Abgabetermin der Skizzen verwechselt. Hier geschah 1732 eine Veränderung. Die Vorprobe musste jetzt nicht erst im September abgeliefert werden, sondern schon im April.

²⁵⁴ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten, Carton 1706-1741 (zit. Anm.1).

²⁵⁵ HOSCH, Maulbertsch, (zit. Anm.3),S. 27.

Verfügung. Nachdem die eingesandten Werke acht Tage in den Sälen der Akademie zur Schau gestellt worden waren, wurden sie durch den akademischen Corps, Professoren, und Mitglieder, in geheimer Abstimmung beurteilt. Dabei wurden weiße Kugeln für den ersten Preis und schwarze für den zweiten in einem Korb abgegeben, der dann versiegelt wurde. 1751 kam es jedoch zu einer Wahlvereinfachung.²⁵⁶ Der Sieger des ersten Preises wurde mit einer goldenen Medaille im Wert von 25 Dukaten honoriert und der des zweiten Preises erhielt eine silberne Münze im Wert von 8 Dukaten. Der erste Preisträger konnte zudem anfänglich mit einer Aufnahme in die Akademie rechnen, war steuerbefreit und freizügig in Niederlassung und Auftragsannahme. Trotzdem war die Bewerberzahl schon bald gering. Wurden 1732 mit höchstens 12 Teilnehmern die Bewerberbungen beschränkt, so bestimmte Althan 1737, dass eine Bewerberzahl von 6 erreicht werden müsse, um ein sinnvolles Verfahren durchführen zu können.

Die Berichte über die Preisverleihungen erschienen regelmäßig im Wiener Diarium, aber auch in ausländischen Zeitungen wie in Meusels Museum für Künstler und Kunstliebhaber/Mannheim.²⁵⁷

In den Aufrufen zur Wettbewerbsteilnahme wurde stets die nationale Ehre betont. „Zu Ruhm und Unsterblichkeit der teutschen Nation“²⁵⁸ wurde die Preisverleihung durchgeführt.²⁵⁹

Zu Ende des Jahrzehnts aber musste der Direktor immer wieder zur Teilnahme am Wettbewerb aufrufen, damit die Mindestzahl von sechs Bewerbern zustande kam.²⁶⁰ Seit 1739 gab es ein Hilfsangebot durch die Professoren, die bei Zusammenkünften Kompositionshinweise gaben. Dies führte sicherlich auch zu einer stärkeren Normierung.²⁶¹ Parallel zu dieser Ermüdung des Interesses der Schüler lief die Niedergangsphase der Kunst unter Karl VI. Die großen Bauprojekte waren fertig gestellt oder stockten aufgrund der angespannten Finanzlage nach dem Polnischen Thronfolgekrieg und im Krieg gegen die Türkei an der Seite Russlands.²⁶²

1732 hatte aufgrund des großen Andrangs noch eine Änderung der Teilnahmebedingungen stattgefunden. Die Teilnehmerzahl wurde auf je 12 für jede Kategorie beschränkt. Außerdem mussten die außerhalb des Landes geschulten Künstler vor der Anmeldung zur

²⁵⁶ Ebenda, S. 27.

²⁵⁷ GARAS, Kunstübung (zit. Anm. 2), S. 408.

²⁵⁸ DIEMER, de Grof (zit. Anm.88), S. 149.

²⁵⁹ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten, Carton 1706-174, „Avertißment“, Ankündigung der ersten Preisverteilung, zitiert nach DIEMER, de Grof (zit. Anm. 87), S. 149, Anm. 5.

²⁶⁰ Ebenda, S. 164, Anm. 48 / Diemer zitiert hier die Verwaltungsakten der Akademie der bildenden Künste 1737/182 und 1739/192.

²⁶¹ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 29.

²⁶² DIEMER, de Grof (zit. Anm. 87), S. 164.

Teilnahme mindestens drei Monate lang die Akademie täglich besucht haben.²⁶³ Zunächst war es auch in Wien, wie schon in Berlin, für fremde Künstler möglich, ohne vorherige lange Akademie-Mitgliedschaft sich am Wettbewerb zu beteiligen. Am Wettbewerb beteiligten sich auch durchaus nicht nur junge, sondern auch arrivierte Künstler, wie z. B. Unterberger, der sich als 42jähriger 1737 noch um den kleinen Preis (malen nach dem Modell) bemühte.²⁶⁴

5. Die Preisthemen

In diesem Abschnitt werde ich noch vor Besprechung der Pariser Themen auf die Berliner Preisthemen eingehen, da Berlin hier eine Sonderrolle spielt. Im Gegensatz zu Paris und Wien sind kaum biblische Themen gegeben worden. Biblische Themen waren bei einem König, der sich explizit gegen den katholischen Glauben wandte, und sich nach seiner Eigenkrönung von Vertretern der calvinistischen und lutherischen Kirche salben ließ, zwar weniger zu erwarten. Seine starke Abweichung in diesem Punkt von Paris verwundert aber trotzdem.

5.1. Berlin

Die Ziele, die Friedrich I mit der Akademie und den Preisthemen verfolgte, werden in einem Vortrag Samuel Theodor Gerickes sehr deutlich. Mit dem Hinweis, dass die hier vorgetragene Erkenntnis Ludwigs XIV auch Friedrich zur Akademiegründung angeregt habe, sagte er:

„Folgende da Ludwich der XIV sahe, dass diese edle Kunst das Geheimnis einiglich besaß, aller großen Helden ihre Thaten so eigentlich und deutlich darzustellen dass sie bey allen Völckern auf Erden, welcher Sprache sie sich auch bedienten, bekandt gemacht und der Unsterblichkeit einverleibt wurden, so zohe er selbige sonderlich hervor, legte einigen der Künste beflissenen, an stat der vorigen Fessel einer Meisterschafft, güldene Ordens-Ketten vom Heiligen Geist an, und an stat der Meister-Brieffe, begnadigte er sie mit Adelichen Diplomatibus.“²⁶⁵

Hier werden drei Themen kulminiert angesprochen: 1. Kunst festigt den Ruhm und Nachruhm des Herrschers und transportiert die Verherrlichung seines Lebens und seiner Taten in die Welt und in die Geschichte 2. Der Kunst dürfen keine Fesseln einer Zunft angelegt werden,

²⁶³ Ebenda, S. 150, Diemer zitiert hier die Verwaltungsakten der Akademie der bildenden Künste 1733/42b, „Avis“ vom Februar 1733.

²⁶⁴ UNIVERSITÄTSARCHIV, Prämienprotokoll (zit. Anm. 1), Carton 1706-1741/ Zur Altersstruktur der Schüler siehe PLANK, Elementarzeichenunterricht (zit. Anm. 29), S. 65.

²⁶⁵ Zitiert bei KIRCHNER Fürsten (zit. Anm.49), S. 69.

sondern sie unterliegt nur den Fesseln des Heiligen Geistes, also der Inspiration und 3. Der Lohn der Kunst ist nicht der Meisterbrief sondern das Adelsdiplom.

Zum Wettbewerb durften nicht nur Akademieschüler antreten sondern alle Künstler, egal, ob sie aus dem In- oder Ausland kamen. Es ging bei den Preisarbeiten also nicht um die Darstellung der Güte der Akademie sondern um die Produktion eines großen Werkes.

Die Preisthemen verherrlichten demgemäß auch meistens das Herrscherhaus. Das war, wie schon erwähnt, bereits in der Gründungsphase der Berliner Akademie geplant. Thema sollte ein Bild zur Geschichte oder zu einem Gedicht „zu der Churfürstlichen Glorie zielend“ sein.

Die, dann seit 1701 ausgegebenen und bei Müller aufgeführten Preisthemen an der Berliner Akademie waren:

1701: Die Krönung des Königs „... dass sie über itzgedachtes Sujet, die Königl. Cröhnung Betreffend, etwas, so auf diesen glorieusen Actum applicabel, nach eigenem Gefallen erfinden...Der zweite Preis soll für diejenigen sein, die auf die Krönung des Königs ein Basrelief possieren und verfertigen werden....“²⁶⁶

Für 1702 findet sich kein überliefertes Thema.

1703: Es wurde kein bestimmter Gegenstand „worüber gearbeitet werden soll“ festgelegt, sondern einem Jeden „Selbiges nach eigenem Gefallen zu erwählen und seine Erfindung darnach einzurichten“ freigestellt.

Für 1704 ist wieder keine Nennung von Preisverfahren vorhanden.

1705: Der Tod der Königin Sophie Charlotte, Die Maler sollten die „ Gloire und das höchstseligste Absterben vor höchstgedachter Ihrer Majestät der Königin betreffend...“ darstellen und die Bildhauer sollten im Baserelief dasselbe Thema bearbeiten.

Für Sophie-Charlotte, die am 01. 02. 1705 verstorben war, wurde bis zu ihrem prunkvollen Staatsbegräbnis am 25.06.1705 intensiv an einem von Friedrich selbst entworfenen Programm gearbeitet, das neben der Ehrung der verstorbenen Königin auch einer Demonstration der Potenz und des Reichtums des Königreichs dienen sollte. Der von Schlüter entworfene und in Zusammenarbeit mit dem Gießer J. Jacobi hergestellte Prunksarkophag stand dabei im Mittelpunkt. Der Gelehrte Wachter entwarf die Inschrift, ob er auch Anregungen für die am Sarg angebrachten Allegorien gab, ist offen.²⁶⁷ Auch ist die Frage, ob und in wiefern die Preisarbeiten der Akademie mit den Arbeiten für das Staatsbegräbnis und den Sarkophag in Zusammenhang standen, nicht zu klären. Schlüter war ja, wie unter 2.2. dieser Arbeit bereits ausgeführt, in dieser Zeit Rektor der Akademie.

²⁶⁶ Müller zitiert aus den im Druck erschienenen Ankündigungen zum Wettbewerb. MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S.74.

²⁶⁷ Heinz LADENDORF, Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter, Berlin 1935, S. 27ff.

1706: „Bei Gelegenheit des zu Frankfurt a. d. O. zu haltenden akademischen Jubiläums sollte... über den Flor der Wissenschaften und Künste unter dem großmächtigsten Schutze Seiner Königlichen Majestät in Preussen“ gearbeitet werden.

1707: Es sollte über einen Gegenstand gearbeitet werden, „der akademisch genannt zu werden pflegt“ ein Stück „der Historie des Königs Josaphat, wie ganz Juda und andre Völcker demselben Geschencke geben, er auch Schlösser und Kornstäte in Juda erbauet habe“. Hier wird erstmalig von der direkten Zeitgeschichte Abstand genommen, aber auch extra erwähnt, dass dies ein akademisches Thema sei. Das Thema kann jedoch als eine biblische Allegorie auf den bauwütigen König und Besitzer von 24 Schlössern gesehen werden. Bezug genommen wird anscheinend auf die Bibelstelle: 2 Chronik 17, 10-13. Hier wird über das Ansehen und die Kriegsmacht Josaphats berichtet. Durch Kriegsbeute und Geschenke des Landes wurde Josaphat immer größer und mächtiger und baute in Juda Burgen und Vorratsstädte. Szenen zur Geschichte Josaphats befinden sich besonders in illustrierten Lutherbibeln.²⁶⁸

1708: „Die glückliche Geburt des Prinzen von Oranien Königliche Hoheit“

1709: „Die Königlich-Preussische verstärckte Macht durch abermahligen Zuwachs neuer Provinzien und Landen“ Gemeint sind wahrscheinlich: Neufchatel, Valengin und Tecklenburg.

1710: „Seiner Königlichen Majestät in Preussen, mitbezeugten Eyffer zur allgemeinen Ruhe Teutschlands, welche durch Fortsetzung des Krieges befördert wird“

1711: „Davids Opfer und Versöhnung Gottes, da er die Plage der Pestilenz von seinem Volck abgewendet“

1712: „Seiner Königl. Majestät Landes-Väterliche Verpflegung, vieler Hülff-Bedürfftigen, in Dero Königreich Preussen sich niedergelassenen frembden Familien und Unterthanen“²⁶⁹

Es gibt zwar Bilder zur Krönung des Königs. Die Preisbilder zu den genannten Themen sind jedoch nicht vorhanden. Ob es sich bei den Wettbewerbsbeiträgen um Historienbilder oder Allegorien oder um eine Kombination aus beidem handelte, wie sie Friedrich I ja zur Ausstattung seines Stadtschlusses hatte anfertigen lassen, entzieht sich ebenfalls unserer Kenntnis.

²⁶⁸ LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, Engelbert Kirschbaum, Hrsg., Rom/ Freiburg/ Basel/ Wien 1970, Bd. 2, S. 422f und Andor PIGLER, Barockthemen, Budapest 1974, Bd. 2, S. 209.

²⁶⁹ Die in Anführungsstrichen gegebenen Zitate stammen aus der in Anmerkung 264 gegebenen Quelle und werden bei Müller zitiert. MÜLLER, Akademie (zit. Anm. 6), S. 73-75.

Ob es nach 1712 noch Bewerbe gab, ist ebenfalls nicht zu klären. Aufgrund der historischen Situation, gehe ich davon aus, dass keine Bewerbe mehr stattfanden. Jedenfalls kam es in Preußen zu dieser Zeit zu gewaltigen Einschnitten. Friedrich Wilhelm I bestieg im Februar 1712 den Thron und seine drastische Sparpolitik betraf besonders die Kunst und behinderte die Akademie fundamental.²⁷⁰

Die Pest hatte ab 1709 in Preußen gewütet, dazu kamen Missernten und Elend aufgrund von Kriegsfolgen. Zudem war 1710 sichtbar geworden, dass die allgemeine wirtschaftliche Not des Landes großteils das Ergebnis von Misswirtschaft und Korruption der führenden Minister Wittgenstein und Wartenberg war. Das gesamte Regierungsteam war 1710 ausgetauscht worden.²⁷¹ Kam im Thema von 1710 noch zum Ausdruck, dass der König durch den Krieg noch um eine Verbesserung der Situation bemüht war, wäre es 1711 möglicherweise als grotesk empfunden worden, ein Herrscherlob-Thema zu wählen. Mit dem religiösen Thema von 1711 und der Bezugnahme auf den alttestamentarischen König David wurde möglicherweise versucht, die Situation im Lande zu beruhigen. Das gewählte Thema behandelte folgenden Inhalt: David, der das Leid des Volkes sieht, bietet sich und seine Familie als Ziel des Gotteszornes an, wird aber von Gott aufgefordert, ein Opfer zu bringen, und die Pest hört auf. An Davids Opferstelle erbaut Salomo später den Tempel.

1712 wurde dann wieder die Mildtätigkeit des Herrschers gegenüber den Einwanderern, gemeint sind wohl die Hugenotten, angesprochen. Dieser wirtschaftlich gesehen wichtigen Gruppe gegenüber fehlte es von Seiten der Bevölkerung Berlins her an Toleranz.

Die kurze kulturelle Blütezeit Berlins, die mit dem Tod Friedrichs I ein jähes Ende fand, ist sicher mit verantwortlich für den schnellen Verfall der Akademie, an der es auch in den folgenden Jahrzehnten zu keinen dokumentierten Preisverleihungen mehr kam.

Obwohl die Schülerzahlen zur Zeit Friedrichs I hoch waren, entwickelten sich keine international anerkannten Talente an der Berliner Akademie.²⁷²

5.2. Paris

Im Sitzungsprotokoll vom 31. März 1663 ist vermerkt, dass der Gegenstand der Wettbewerbsverfahren „les actions heroiques du Roy“ sein sollte.²⁷³ Welche Themen oder ob überhaupt spezielle Themen in den ersten Jahren gegeben wurden, ist mir nicht bekannt. Zehn Jahre später jedenfalls, 1673 ist bei Montaignon der Beschluss über die Summe an Geld

²⁷⁰ MITTENZWEI, Brandenburg-Preußen (zit. Anm. 74), S.198f.

²⁷¹ Hans-Joachim NEUMANN, Friedrich I., Der erste König der Preußen, Berlin, 2001, S. 98ff.

²⁷² AUSSTELLUNGSKATALOG, 300 Jahre (zit. Anm.6), S. 29.

²⁷³ MONTAIGNON, Procès verbeaux (zit. Anm. 7), Bd. 2, S. 221, Sitzung vom 31. März 1663.

protokolliert, die für die Ausgabe der Preise zu veranschlagen ist.²⁷⁴ Auch zu erfahren ist hier, dass am 1. Juni 1672 die Zeichnungen beurteilt werden sollen.²⁷⁵ Am 27. Mai 1673 findet wieder eine Beurteilung statt, bei der Louis de Boullogne als Bester abschneidet.²⁷⁶

Am 31. März 1674 entschloss man sich dann, Themen aus dem Alten Testament als Preisthemen zu wählen, angefangen mit dem ersten Buch Moses, der Genesis.²⁷⁷ Die genaue Nennung der Textstelle fehlt aber in den ersten Jahren danach, die Themenstellung war anscheinend irrelevant. Die gewünschten Maße der Arbeiten werden genannt.²⁷⁸

In den „Procès verbeaux“ sind ab 1681 fast jährlich die Preisthemen der Jahre verzeichnet.²⁷⁹ Für Malerei und „Bas Relief“ gab es immer ein gemeinsames Thema, manchmal standen auch mehrere Themen für beide Disziplinen zur Auswahl. Die Themen waren stets dem AT entnommen und scheinen, zunächst gemäß dem Beschluss von 1674 streng chronologisch, später jedoch relativ beliebig gewählt worden zu sein.

Anfang des 18. Jahrhunderts und besonders in der Zeit der Régence wurde die Akademie finanziell vernachlässigt und Preise wurden selten vergeben. In den Protokollen werden mehrmals Beschwerden des Rektors zu dieser Causa beim Protektor erwähnt, wie zum Beispiel 1716 durch Coypel, zwei Jahre nach seinem Antritt als Rektor. 1715 hatte er zwar ein Thema vergeben, es traten aber nur vier Maler und keine Bildhauer an, anscheinend gab es zu dieser Zeit keine positiven Erwartungen, die von den Schülern mit einem Wettbewerbsgewinn verknüpft waren. Im Jahre 1717 gab es dann wieder zwei Themen zur Auswahl. Ab dann wurden jedoch bis zum Antritt des neuen Direktors keine Themen mehr erwähnt. Unter dem neuen Direktor, Louis de Boullogne, gab es 1723 das gleiche Thema wie 1717, als würde de Boullogne damit in Konkurrenz zu seinem Vorgänger treten. Den ersten Preis gewann bei diesem Bewerb in der Malerei der damals erst zwanzigjährige Francois Boucher, ein Günstling der Marquise de Pompadour. In der Bildhauerei wurde kein Preis vergeben.

Die Themen waren ab 1795 nicht mehr in chronologischer Abfolge gegeben worden, sondern sprangen ab diesem Zeitpunkt im Alten Testament hin und her.

²⁷⁴ MONTAIGLON; Procès verbeaux (zit. Anm. 7), Bd. 1, S. 399.

²⁷⁵ Ebenda, S. 388.

²⁷⁶ Ebenda. Bd. 2, S. 7 .

²⁷⁷ Ebenda, Bd. 1, S. 27. Hier heisst es in dem Absatz des Originaltextes: „Quand du sujet du Prix pour ceste année, l'académie reprenant la pensée qu'elle a eue dès le Commansement de son establissement, a mis en deslibérations de proposer une suite des sujetz de l'ancien Testament, commansant par le premier livre de Moyse, dit la genèses, ce qui a esté résolut et aresté que l'on proposera aux Estudions qui aspirerons aux prix de ceste année de repésenter l'histoire de la Creation, Et que, mesme dasn les tableaux de résseptions, l'on observera à l'avenir de prendre aussy des sujet, de la Bible, s'il ne se recontre des ocasion ou l'Académie ne juge à propos d'en user autrement.

²⁷⁸ MONTAIGLON, Procès verbeaux (zit. Anm. 7), S. 30 : Für die Malerei : 3 ½ x 2 ½ Fuß und fürs Bas-relief : 2 ½ x 2 Fuß.

²⁷⁹ MONTAIGLON, Procès Verbaux (zit. Anm. 7) Bd. 2.

1726 bekamen die zwei einzigen Bewerber für Skulptur beide den ersten Preis. 1727 gab es wieder nur einen zweiten Preis für Skulptur. Am 26.07.1727 wurden die großen und kleinen Preise für 1726 vergeben. In dieser Sitzung erfolgte auch die Ernennung van Schuppens als „conseilleur sans consequences“. Er war zuvor vom König empfangen worden.²⁸⁰

Im Jahre 1754 gab es erstmalig ein Thema aus dem Neuen Testament.

Um einen Einblick in die Themenstellungen zu geben, gebe ich hier eine Übersetzung der Themen, wie sie bei Montaignon genannt werden:

1681 Cain verteidigt die Stadt Hénoc, Gen. 4, 17²⁸¹

1685 Bau der Arche Noa, Genesis, Kap. 6, 14 folgende²⁸²

1686 Der Einzug Noas, seiner Familie und aller Tiere in die Arche vor der Sintflut, so wie es geschrieben ist in Gen. 6, 17-21.²⁸³

1687 Die Sintflut, Gen. 7²⁸⁴

1688 Der Auszug Noas, seiner Familie und aller Tiere aus der Arche, Ge. 8 und 9²⁸⁵

1689 Noah, den Weinberg pflanzend und seine Trunkenheit, die die Belustigung seines Sohns Cham nach sich zieht, Gen. 9²⁸⁶

1690 Der Turmbau zu Babel, Gen. 11²⁸⁷

1691 Der Auszug Abrahams und seiner Familie aus seinem Land auf Geheiß Gottes, Gen. 12²⁸⁸

1692 Der Pharao, der König der Ägypter, von Plagen geschlagen, weil er die Frau Abrahams zurückgehalten hat, lässt Abraham zu sich kommen, um sich bei ihm zu beklagen, dass er nicht gesagt habe, dass Sarah seine Frau sei, Gen. 12 Vers 17 und folgende²⁸⁹

1993 Geschichte der Rebecca, Tochter des Bathuel, als sie dem Diener Abrahams zu trinken gegeben und seine Kamele getränkt hat, wurde sie zur Frau Isaacs gewählt, Gen. 24²⁹⁰

16 94 wird kein Thema genannt, da erstmalig das Thema erst direkt vor Arbeitsbeginn gegeben wird, um Betrug zu verhindern.²⁹¹ Schon im Jahr 1793 wird nicht mehr strikt chronologisch vorgegangen. Man bleibt zwar noch im Buch Genesis, überschlägt aber viele Kapitel.

²⁸⁰ MONTAIGNON, Procès Verbeaux (zit. Anm. 7), Bd. 5, S.30f.

²⁸¹ Ebenda, Bd. 2, S. 186.

²⁸² Ebenda, Bd. 2, S. 299.

²⁸³ Ebenda, Bd. 2, S.323.

²⁸⁴ Ebenda, Bd. 2, S. 348.

²⁸⁵ Ebenda, Bd. 2, S. 371.

²⁸⁶ Ebenda, Bd. 3, S. 5.

²⁸⁷ Ebenda, Bd. 3, S. 34.

²⁸⁸ Ebenda, Bd. 3, S. 59.

²⁸⁹ Ebenda, Bd. 3, S. 85.

²⁹⁰ Ebenda, Bd. 3, S. 110.

²⁹¹ Ebenda, Bd. 3, S.139.

1695 Die Geschichte von Boas und Rut, Buch Rut²⁹² Die Themen werden bei Montaignon ab jetzt erst zum Zeitpunkt der Arbeitsbeurteilung genannt.

Mit diesem Thema wird die Genesis verlassen. Rut ist eine der vier Frauen, die im Stammbaum Jesu (Matthäus-Evangelium) genannt werden und sie ist die Ahnfrau Davids.

1696 Die Deutung der Träume des Pharaos durch Joseph²⁹³ Es erfolgt jetzt keine Stellenangabe mehr.

1697 Die Brüder Josephs, am Hof des Pharaos zurückgehalten unter dem Vorwand, Spione zu sein, bis sie ihren Bruder Benjamin vorführen können, um die Glaubwürdigkeit ihrer Ziele zu bezeugen.²⁹⁴

1698 kein Thema genannt

1699 Die Vision Jakobs bei seiner Reise nach Ägypten, um seinen Sohn Joseph zu finden.²⁹⁵

1700 – 1702 werden keine Preisthemen genannt

1703 Die Verteidigung der Töchter Jétros durch Moses gegen die Schäfer, die sie überfallen wollten. Exodus, 2²⁹⁶

1704 keine Preisthemennennung – Aufnahmejahr Van Schuppens in die Akademie²⁹⁷

1705 Judith wird Holofernes durch die Soldaten präsentiert, die sie am Eingang des Lagers gefunden hatten.²⁹⁸

1706 kein Thema genannt und 1707 wird kein Preis vergeben. Die nächste Themennennung erfolgt erst wieder 1710.

1710. Jetzt gibt es zwei Themen: 1. Der Auszug Jakobs und seiner Frauen aus dem Hause seines Schwiegervaters Laban, Gen. 3, 17 / 2. Abraham, der Gott in der Person dreier Engel anbetet, die das Versprechen der Geburt Isaaks erneuern, Gen. 18,10

1711 1. Die Geschichte von Boaz und Ruth / 2. Die frommen Werke des Tobias²⁹⁹

1712 Die Geschichte von Abigail als sie Proviant für Davids Armee bringt³⁰⁰

1713 Die Rückkehr des Tobias von seiner Reise, die er mit einem Engel gemacht hat.³⁰¹

1714 Wahl des neuen Direktors (Antoine Coypel), – keine Preisvergabe

1715 Die Anerkennung Judiths durch das Volk durch die reichen Gaben, die sie im Zelt des Holofernes gefunden haben. Es traten nur vier Maler und keine Bildhauer an.³⁰²

²⁹² Ebenda, Bd. 3, S. 161f.

²⁹³ Ebenda, Bd. 3, S. 183.

²⁹⁴ Ebenda, Bd. 3, S. 218.

²⁹⁵ Ebenda, Bd. 3, S. 276.

²⁹⁶ Ebenda, Bd. 3, S. 371.

²⁹⁷ Ebenda, Bd 3, S. 387 und S. 399.

²⁹⁸ Ebenda, Bd.4, S. 12.

²⁹⁹ Ebenda, Bd.4, S. 131.

³⁰⁰ Ebenda, Bd. 4, S. 153.

³⁰¹ Ebenda, Bd. 4, S. 163.

1716 keine Preise – Coypel berichtet dem Protektor, Duc d`Antin, dass die Akademie aus finanziellen Gründen in den letzten Jahren nicht in der Lage war, die Preise zu verteilen.³⁰³

1717 1. Nabarsodan, der General der Truppen von Nabucondonosor, befreit, auf Anweisung des Prinzen den Prophet Jeremias von seinen Ketten / 2. Hanna präsentiert Samuel dem Hohen Priester Eli³⁰⁴

Bis 1722 werden keine Preise mehr erwähnt. In diesem Jahr wird nur ein Preis für Skulptur vergeben.³⁰⁵ Mit dem Tod Antoine Coypels im Januar vollzieht sich ein Direktorenwechsel zu Louis de Boullogne.

1723 Evilmerodach, Sohn und Nachfolger Nebukatnezars, befreit Joachim, den sein Vater seit 17 Jahren gefangen gehalten hatte, von seinen Ketten. Boucher erhält den ersten Preis. Für Skulptur wird nur ein Preis vergeben.³⁰⁶

1724 1. Jacob, der von Gott den Befehl bekommen hat, ihm ein Opfer in Bethel zu bringen, präpariert sich dort, indem er sein Haus von allem Nichtigen reinigt. Der Patriarch lässt sich alle fremden Götter bringen, die jeder in seiner Familie gesammelt hat und lässt sie am Fuß des Baumes Therebinte verschwinden. Gen. 14,4 / 2. Die Bewohner von Sodom, geschlagen durch Blindheit, die Gott ihnen geschickt hatte, um die Greultaten der Stadt zu bestrafen, können den Eingang in das Haus Loths nicht finden.³⁰⁷ In der Bildhauerei wird wieder nur ein zweiter Preis an den einzigen Bewerber vergeben.³⁰⁸

1725 keine Themennennung – wieder nur ein Bewerber für Bas-relief, der den 1. Preis bekommt. 1726 bekommen die beiden Bewerber für Skulptur beide den ersten Preis. 1727 gibt es wieder nur einen zweiten Preis für Skulptur. Am 26.07.1727 werden die großen und kleinen Preise für 1726 vergeben. Bei dieser Preisverleihung ist van Schuppen zugegen und wird in den Rang eines Beraters gewählt.³⁰⁹

1728 1. Ezechias, der die Götzenanbetung aus seinem Königreich verbannt und die Verehrung des wahren Glaubens einführt. 4.Kön., 18

2. Joram, der seine Kleider zerreißt nachdem er einen Brief des Königs von Syrien gelesen hat, den Naaman ihm gebracht hat. 4 Kön., 5

1729 1. Prophet Zacharias, der Joas, den König von Israel im Vorhof des Tempels steinigen lässt. 2 Chronik, 24,21

³⁰² Ebenda, Bd. 4, S. 206.

³⁰³ Ebenda, Bd. 4, S. 226.

³⁰⁴ Ebenda, Bd. 4, S. 251.

³⁰⁵ Ebenda, Bd. 4, S. 339.

³⁰⁶ Ebenda, Bd. 4, S. 366.

³⁰⁷ Ebenda, Bd. 4, S. 381.

³⁰⁸ Ebenda, Bd. 4, S. 381.

³⁰⁹ Ebenda, Bd. 5, S.30f.

2. Joachim, König von Juda, der das Blatt zerreißt, auf dem Jeremias ihm seine Götzenanbetung vorwirft und es in die glühenden Kohlen wirft. Jerem. 36,23³¹⁰

1730 1. Giezi, Diener Elisèes, der als Überraschung die Geschenke bekommt, die der Prophet verweigert hatte, von Naaman anzunehmen. 4Kön. 3

2. Daniel, der Susanna rettet, als man sie zum Tode verurteilt hat. Daniel, 1,45³¹¹

1731 1. Der König Ozias, der Weihrauch auf dem Duftaltar darbringen wollte, trotz der Verweise des Grand-Prêtre Azarias und täglich den Weihrauch hielt, wurde von Lepra befallen und aus dem Tempel vertrieben. 2 Chronik, 16,19

2. Hanon, König der Ammoniten, der die Gesandten Davids fangen ließ, damit die Großen ihm Respekt zollten, ließ ihnen die Hälfte des Bartes schneiden und die Hälfte ihrer Kleidung bis zu den Schenkeln. 2Könige, 10,4

Für Bildhauerei gab es nur einen zweiten Platz.³¹²

1732 1. 1.Kön, 21,6-7, 2. 2.Kön, 19, 36 und 37, nur ein zweiter Preis für Malerei und ein erster für Skulptur³¹³

1733 In diesem Jahr werden keine Preise verteilt, da die Werke in diesem Jahr nicht „assez forts“ sind.³¹⁴

1734 1. Delia schneidet Samson die Haare ab. Altes Testament

2. die Geschichte von Joseph: Wie Moses die Krone des Pharaos mit Füßen tritt.

Es werden nur zwei Preise für Malerei vergeben.³¹⁵

1735 Rebecca erhält die Geschenke, die Abrahams Diener gebracht hat, Gen. 24, 53³¹⁶

1736 2 Themen aus Exodus: 14, 22 und 17,6 Rotes Meer und Das Schlagen des Felsen. (gemeint ist Exodus 17,1-7)

1737 1. Die Philister, die Samson bei Dalia überraschen. 2. Samson, nachdem er sein Leben Gott angeboten hat, lässt die besten Philister mit sich kommen, um den Tempel zu zerstören.³¹⁷

1738 1. Die Pithonisse (Hexe), die den Schatten Samuels beschwört. 2. Der junge David wird Saul präsentiert. Bei einem bas-relief wird Täuschung festgestellt, also werden nur zwei Preise für Malerei vergeben.³¹⁸

1739 Keine Themennennung

³¹⁰ Ebenda, Bd. 5, S. 62.

³¹¹ Ebenda, Bd. 5, S. 76.

³¹² Ebenda Bd. 5, S. 91f.

³¹³ Ebenda, Bd. 5, S. 107.

³¹⁴ Ebenda, Bd. 5, S. 124.

³¹⁵ Ebenda, Bd. 5, S. 143.

³¹⁶ Ebenda, Bd. 5, S. 163.

³¹⁷ Ebenda, Bd. 5, S. 212.

³¹⁸ Ebenda, Bd. 5, S. 237.

- 1740 1. Der Triumph Davids nach dem Sieg über Goliath. 2. Abigail zu Füßen Davids³¹⁹
- 1741 1. Die Heilung des Tobias. 2. Der Moment, in dem der Engel verschwindet.³²⁰
- 1742 1. Die Tochter Jephtas kommt auf ihren Vater zu nach dem Sieg. 2. Der Moment, in dem das Mädchen geopfert wird, um den Schwur des Vaters zu erfüllen.
- 1743 Der Moment, in dem der Engel das Königreich Davids mit Pest schlägt und als der Fürst sich dem Willen des Herrn ergibt. 2, Könige, 24, 16 und 17
- 1744 1. Der Bau des Mars in Jerusalem. 2. Salomon, der die Arche in den Tempel transportieren lässt.
- 1748 1. Kain, der seinen Bruder Abel tötet. 2. Abraham, der seine Dienerin Agar verstößt. 3. Jacob, Absalom verfolgend, der an den Haaren am Ast eines Baumes hängt.
- 1749 1. Eine Todeserweckung auf dem Grab des Elisée 2. Die wunderbare Heilung des Königs Ézechias. 4 Kön, 13, Kap. 20, 12 und 20
- 1750 1. Laban, der Jacob Lea als Frau vorführt. 2. Der Moment, in dem Abraham Gott für die Erlösung seines Sohnes dankt.
- 1751 1. Job auf seinem Mist. 2. Die wunderbare Heilung des Tobias.
- 1752 1. Die Wiederversöhnung von David und Absalom. 2. Jéróbeam, der den Idolen opfert.
1. Könige
- 1753 Nabucadnezar befiehlt den Kindermord von Sédécias.
- 1754 Altes Testament: Mathatias . Neues Testament: Der Mord der unschuldigen Kinder

5.3. Wien, Die Preisthemen, ihre Ausführung und die Preisträger, chronologisch

Die Frage ist, nach welchem Konzept und von wem in Wien die Themen ausgewählt wurden. Allgemein angenommen wird, dass es van Schuppen war, der die Themen bestimmte. Dass sie in Französisch gegeben und vom Sekretär übersetzt wurden, dafür spricht eine kleine Differenz im Jahre 1742. Im Ausschreibungstext heißt es: Polyphen spielt auf seiner Orgelpfeifen, was dann im Protokoll auf Pfeife korrigiert wurde.³²¹

Dass aber hinter der Themenstellung auch Althan stand, ist zu vermuten, da, wie aus den Akten der Akademie hervorgeht, er bei allen wichtigen Angelegenheiten beteiligt war und auch für das Herrscherhaus, wie oben bereits erwähnt, als Konzeptionist in Kunstfragen

³¹⁹ Ebenda, Bd. 5, S. 279.

³²⁰ Ebenda, Bd. 5, S. 303.

³²¹ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Carton 1706 -1741, 1742, Folio 10/ Ebenda, Prämienprotokoll.

agierte . Hierzu gibt es natürlich keine Schriftlichkeit. Da Althan sich aber nachweislich in das Wettbewerbsverfahren einschaltete,³²² ist anzunehmen, dass auch die Themengestaltung mit ihm besprochen worden ist. Ob Althan und van Schuppen Hilfsmittel zu Rate gezogen haben und ob sie aus allegorischen Programmen, und wenn ja, aus welchen, sie schöpften, kann nur an einzelnen Themen diskutiert werden.

Bezüglich der Satzung und der Einführung der Preise ist der Frankreichbezug schon erwähnt worden. In den Kompositionsthemen wählte van Schuppen 1730, als er den Antrag auf die Einführung der Preise schon gestellt hatte, wöchentlich biblische Themen, und ging hierbei chronologisch wie die Franzosen vor.³²³ Es wäre anzunehmen gewesen, dass er aus diesen Kompositionsthemen auch die Preisthemen gewählt hätte oder auch hier chronologisch vorgegangen wäre. Das ist aber nicht der Fall. Auch stellt er nicht dasselbe Thema für beide Gattungen, wie das in Paris und anscheinend auch in Berlin üblich war. Van Schuppen hätte auch religiöse Themen für die Bildhauerei wählen können. Schließlich waren in Österreich die öffentlichen Orte stark bestimmt von religiöser Skulptur.³²⁴ Dies wird mit dem zweiten Thema auch noch versucht. Aber auch dieses biblische Thema „Samson und der Löwe“ birgt eine Assoziation mit Croton aus Milet in sich.

Das Herrscherlob allerdings stellte sich skulptural in den Schlössern des Adels und in deren Gärten und Parkanlagen eher mythologisch allegorisch dar. Ob dies ein Grund für die Themenwahl aus der Mythologie war, ist nur zu vermuten.

Diese Kombination aus biblischen Themen in der Malerei und Themen aus der Mythologie für die Bildhauerei, lag im Trend der Kombination der beiden Bereiche zum Herrscherlob und zur Herrschergenealogie des Hauses Habsburg. „Pietas austriaca“ und die Beherrschung des christlichen Erdkreises, des „orbis christianus“ in der Nachfolge des auserwählten Volkes wurden gern kombiniert mit der Nachfolge der Götter des Olympos oder der antiken Helden und römischen Kaiser. Diese Herrscherikonografie wird für Karl VI ausführlich bei Matsche beschrieben und für Leopold I bei Martinz-Turek. Eine Fülle von Arbeiten gehen auf dieses Thema ein. Zu erwähnen sind hier: Coreth, Lhotsky, Polleroß, Tanner und viele andere.³²⁵

Die Zentelperspektive König, die im absolutistischen Frankreich bei den Preisthemen ursprünglich vorgesehen war, und die in Berlin auch bei den Themenstellungen realisiert wurde, halte ich für Wien zur Zeit van Schuppens, da wichtige Anhaltspunkte dafür sprechen,

³²² Ebenda, Carton 1706-1741, Folio 42.

³²³ Ebenda, Folio 6-19.

³²⁴ Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik zur Zeit des Prinzen Eugen, in: Karl GUTKAS (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ Wien 1985, S. 339.

³²⁵ Friedrich POLLERROSS, Hispaniarum (zit. Anm. 3), S.122, Anm. 3. Hier wird alle zum Thema Repräsentation Karls VI relevante Literatur nachgewiesen.

als ebenfalls gegeben.³²⁶ Hier handelt es sich natürlich um die „Zentralperspektive Kaiser“³²⁷. „Die Kunst erhält den Helden im Gedächtnis“ heißt es bei der Lobrede auf Karl VI, die der Sekretär der Akademie für van Schuppen bei der ersten Preisverleihung 1731 gehalten hat. Erstaunlich ist, dass nach van Schuppens Tod zwei Jahre lang auch biblische Themen in der Bildhauerei gegeben werden. Hier ändert sich also das Konzept.

Bei der Behandlung der Preisthemen werde ich, wie folgt, nach bestimmten Fragestellungen vorgehen:

1. Was ist das Thema der Preisarbeit?
2. Ist dieses Thema auch in Frankreich Thema gewesen?
3. Gibt es einen Bezug zur gängigen Allegorie? Welche historischen oder politischen Geschehnisse könnten einen Bezug zur Themenwahl haben? Könnten die Themen durch zeitgenössische Musikwerke oder Literatur beeinflusst worden sein?
1. Gibt es im Umraum Wiens oder im Herrscherhaus Werke zum Thema, die anregend gewesen sein könnten?
2. Gibt es aus Frankreich, aus van Schuppens Umfeld, Anregungen zum Thema?
3. Ist die Preisarbeit vorhanden oder gibt es mögliche Skizzen?
4. Welchen Stil repräsentierten die Preisträger?
5. Könnten die Themen wegen ihres besonderen menschlich-psychologischen Gehalts wegen gewählt worden sein?

Zu 2 ist zu sagen, dass das Wiener Thema von 1734 im Jahre 1735 in Frankreich gegeben wurde und das Wiener Thema von 1742 in Paris 1748 Preisthema war. Diese Nachfolge in den Themenstellungen in Frankreich beruht wahrscheinlich auf Zufall.

Einen möglichen, aber unwahrscheinlichen Thementransfer von Frankreich nach Wien gab es bei den mir bekannten Themen nur einmal und zwar bei „Dalila schneidet Samson die Haare ab“. Dieses Thema wurde 1734 in Frankreich und 1737 in Wien gegeben. In der Zeit nach Van Schuppens Tod werden zunächst drei Themen in Wien gegeben, von denen zwei im Vorjahr in Paris gegeben worden waren und eins einige Jahre zuvor. Dass Kenntnis über die an anderen Akademien gegebenen Themen in Wien vorhanden war, zeigt ein Blatt mit den Preisthemen aus Rom von 1737, das sich bei den Akten, die Wiener Preisthemen von 1737

³²⁶ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm.1), Carton 1742-1769, Preisreden 1731.

³²⁷ Der Ausdruck ist übernommen von Matsche. MATSCHE, Verherrlichung (zit. Anm.3), S. 383.

betreffend, befindet.³²⁸ Denkbar wäre, dass sich, in der Annahme, Van Schuppen habe sich bei der Themengestaltung an Paris orientiert, die Pariser Themen nach seinem Tod konsultiert worden sind, um Themen zu finden. Besonderes Interesse an den Wettbewerben bestand anscheinend nach 1750 nicht mehr. Die Preisvergaben wurden vier Jahre nach Van Schuppens Tod ganz eingestellt.

Zum Herrscherbezug allgemein ist zu sagen, dass Karl VI seinen Persönlichkeitskult, anders als Friedrich I oder Ludwig XIV, meistens hinter der Pietas Austriaca verschlüsselte und Bescheidenheit und Demut (Modestia und Humilitas) demonstrierte. Dabei wird thematisch die christliche Fortsetzung alttestamentarischer und klassisch- antiker Bezüge betont.³²⁹ Auf den Punkt gebracht lautete die Botschaft: Das Haus Habsburg handelt nie aus Eigenmacht, sondern vollzieht den göttlichen Willen zum Besten des Volkes und steht in der Tradition der altrömischen Kaiser und der Götter des Olymp. Unter Leopold I war es, wie es E. G. Rinck 1708 betonte, die Modestie und Frömmigkeit des Kaisers, die ihn gegenüber der persönlichen Eitelkeit und Verschwendung Ludwig XIV auszeichnete. Leopold, der nach der Legende mit den Worten „Es ist vollbracht“ starb, betonte in der Repräsentation die historische Kontinuität der Familie, den universalistischen Herrschaftsanspruch des Römischen Kaisertums nach der Lehre von den vier Weltmonarchien, also auch den Anspruch auf die Herrschaft in allen vier Kontinenten und besonders die Auserwählung und Verantwortung der Habsburger im Sinne des Gottesgnadentums.³³⁰ Aber schon Josef I hatte sich zudem direkt am Sonnenkönig orientiert.³³¹ Diese Inhalte seiner Vorgänger übernahm auch Karl VI. Zusätzlich war aber noch die spanische Staatsikonographie und die damit verbundene Herkulesymbolik³³² zu seiner Amtszeit in der Kunst, im Zeremoniell und in der Festgestaltung stets präsent.³³³ Öffentlich wurden auch bei Karl noch vorwiegend in bescheidener Weise unpersönliche, indirekte Aussagen zur Verherrlichung gewählt, die allegorisch oder symbolisch in Bildsprache umgesetzt wurden, sei es in Form von Malerei, Skulptur oder Architektur.³³⁴ Allerdings eiferte er in der „grandeur“ dem französischen Sonnenkönig nach.³³⁵

³²⁸ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm.1), Carton 1706-1741, 1737, Folio 188.

³²⁹ RILL, Karl VI (zit. Anm. 4), S. 203ff und MATSCHE, Karl VI (zit. Anm. 3).

³³⁰ MARTINZ-TUREK, Leopold I (zit. Anm. 28).

³³¹ Friedrich POLLERROSS, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich, in : Geschichte der Kunst in Österreich, Bd. IV Barock, H. Lorenz (Hrsg.), München 1999, S. 20ff.

³³² Nach einer Legende wurde Barcelona von Herkules selbst gegründet. Dies wird in der 1710 veröffentlichten Chronik Karls III/VI von Gemelli berichtet. Siehe dazu: POLLERROSS, Hispaniarum (zit. Anm. 3), S. 137.

³³³ Ebenda, S. 135.

³³⁴ MATSCHE, Verherrlichung (zit. Anm. 3), S. 383.

³³⁵ Siehe hierzu: POLLERROSS, Repräsentation (zit. Anm. 3), S. 87ff.

Bei der folgenden Hinterfragung der Preisthemen nach ihrem zeitgeschichtlichen Bezug sind die von mir gezogenen Parallelen zu Personen oder Ereignissen hypothetisch. Dabei ist bei den einzelnen Themen jeweils die Möglichkeit zur Untermauerung meiner Hypothesen unterschiedlich stark.

1731

Thema Malerei: Rahel verbirgt die Götzen ihres Vaters unter sich

Das Thema bezieht sich auf Genesis 31, 19-35

Nachdem der Engel Gottes Jakob befohlen hatte, in das Land seiner Herkunft, Kanaan, zurückzugehen, brach dieser mit der Zustimmung seiner Frauen, der Töchter Labans, auf. Rachel stahl ohne Jakobs Wissen die Hausgötter ihres Vaters. Als dieser die Flucht Jakobs bemerkte, setzte er ihm nach und durchsuchte das Lager Jakobs nach den Göttern. Rachel hatte die Hausgötter in der Satteltasche ihres Kamels versteckt und ließ sich darauf nieder. Zu ihrem Vater sagte sie: „Zürne doch nicht mein Herr! Ich kann nicht aufstehen vor dir. Denn es geht mir so, wie es Frauen zu gehen pflegt.“³³⁶

Als erste Preisaufgabe kommt diesem Thema natürlich eine besondere Bedeutung zu. Van Schuppen wählt nicht, angelehnt an Frankreich, ein Thema aus Gen. 1. Er beginnt mit einer Stelle aus der Genesis, bei dem Neubeginn in einem ganz spezifischen Sinn das Thema ist. Rahel, die fortan mit Jakob den Weg des auserwählten Volkes gehen wird, nimmt die spirituellen Begleiter des alten Weges mit. Für die alten Götter ihres Vaters stehen in der Ikonologie verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zur Verfügung, die bei der Themenwahl eine Bedeutung gehabt haben könnten.

Gängig ist die Konnotation mit Aeneas. So wie der Gründer Roms die Penaten aus Troja entführt, so nimmt Rahel die alten Götter auf ihrem Weg im Schutze der neuen Götter mit.³³⁷

Das Aufgehen des alten Glaubens in den Neuen ist ein uralter Topos, der zeremoniell und künstlerisch häufig Darstellung fand. Karl VI, der sich oft als Gestalter des Neuen Roms oder als in Salomons Nachfolge stehend empfand und auf der Preismedaille als Pater Artium dargestellt ist, dürfte unter diesem Aspekt das Preisthema gefallen haben. In der Festrede zur Preisverleihung wird er ebenfalls als Augustus pater Artium angedet, und weiters als „ unser

³³⁶ Zur Darstellung des Kontextes der Themenstellungen wird hier das Alte Testament benutzt. Das ALTE TESTAMENT, nach den Grundtexten übersetzt und herausgegeben von Vinzenz Hamp und Meinrad Stenzel, Aschaffenburg 1961.

³³⁷ Hans Martin von ERFFA, Ikonologie der Genesis, München 1989.

anderer Augustus, welcher die entwichenen goldenen Zeiten wieder eingeführet“ und als unser Trajan gefeiert.³³⁸ Karl VI stilisierte sich gerne als neuer Augustus. Dessen Motto war: Verehrung des Alten und Anerkennung des Neuen.³³⁹

Das Preisthema könnte die durch ihn sich vollziehende Erneuerung anschaulich machen.

Auch könnte der Aspekt der Erneuerung der Kunst in diesem Thema angesprochen sein, besonders da die Akademie betont als „Wiedereinrichtung „, der alten, der Strudelschen Akademie, ausgegeben wurde. Die alte Kunst wird mitgenommen, erfährt aber eine grundlegende Erneuerung. Möglicherweise ist mit der bildlichen Umsetzung des Gedankens vom Aufgehen des Alten im Neuen auch eine Kalmierung des Zorns der Zünfte intendiert.

Neben der Erneuerung sind andere, an dieses Thema anklingende Aspekte bei der Themenwahl denkbar. Gregor der Große sah in Rahel Maria oder die Kirche, ebenso wie Isidor von Sevilla und Hrabanus Maurus. Wie Rahel die Götzenbilder unter sich verstecke, so verberge die Kirche, Christus folgend, die Begierden der irdischen Laster unter der Demut der Buße.³⁴⁰

Sind diese Interpretationen uns auch etwas fern liegend, so war doch der Bezug Rahel-Maria-Kirche in der Barockzeit bekannt. Die Marienverehrung bei den Habsburgern und besonders bei Karl VI hat Matsche hinlänglich aufgearbeitet und Polleross noch ergänzt, mit dem Verweis auf die verstärkte Marienverehrung Karls aufgrund seines Spanienbezuges.³⁴¹ Mit der sitzenden Rahel könnte bildlich auf die Maria Humilitatis hingewiesen werden und damit auch wieder ein Verweis auf die Humilitas der Habsburger gegeben sein.

Zwischen 1720 und 1737 wurde die Programmatik der Karlskirche verändert. Die Apostel Petrus und Paulus vor der Kirche wurden durch Skulpturen der Personifikation des Alten und Neuen Bundes, also durch Ecclesia und Synagoge ersetzt.³⁴² Diese Tatsache macht deutlich, dass Karl sich auch in der Thematik der Erneuerung des Alten Bundes gesehen hat. Hierauf wird unter dem Salomon-Thema vom darauf folgenden Jahr noch hingewiesen werden.

Sicher ist das Thema, das in mindestens 50 Werken aus der Barockmalerei, Graphik und Wirkkunst heute noch bekannt ist, ein beliebtes Thema der Zeit gewesen.³⁴³ Aber das allein reicht bestimmt nicht aus, um es als Anfangsthema zu wählen.

³³⁸ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm.1), Carton 1742-1769, Preisreden 1731.

³³⁹ POLLERROSS, Auftraggeber (zit. Anm. 329), S. 23.

³⁴⁰ ERFFA, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 323.

³⁴¹ POLLERROSS, Hispaniarum (zit. Anm. 3), S. 144ff.

³⁴² Ebenda, S. 173.

³⁴³ Andor PIGLER, Barockthemen, Budapest 1974, Bd. 1, S. 62ff.

In Frankreich wurde den von Félébien aufgezeichneten Vorlesungen sicher mehr öffentliche Wirkkraft zugesprochen als den Preisthemen. Schaut man hier auf das erste Thema, so wird klar, dass auch Le Brun bei seiner ersten Vorlesung nicht irgendein Werk aus der königlichen Gemäldegalerie zur Diskussion gestellt hatte und auch nicht das bekannteste oder irgendein Werk Raffaels. Er hatte den Hl. Michael gewählt. Mit der Kette des heiligen Michael wurden die Hofmaler Ludwigs XIV ausgezeichnet. In seinem Vortrag stellt er dann auch indirekt einen weiteren Bezug zum König her, indem er Michael mit Apoll vergleicht, der über den dämonisierten Feind siegt. Später schlägt Le Brun den Kampf Michaels dann als Thema für die Hofkapelle in Versailles vor.³⁴⁴

Zur Frage, ob es im Einflussbereich Österreichs zeitnahe Vorgängerbilder zu dem Thema gibt, muß man an Tiepolos Fresken von 1726-28 im Palazzo Patriarcale (heute erzbischöflicher Palast) erinnern. Die Themen dort: Urteil Salomons, Opferung Isaaks, Hagar in der Wüste, Judith und Holofernes, Rahel versteckt die Götzenbilder vor ihrem Vater Laban, sind fast alle auch spätere Preisthemen in Wien. Diese Themen aus Udine sind mit gerechter und rechtmäßiger Herrschaft verbunden. Sie versinnbildlichen die gottgewollte Nachfolge. Das Bildprogramm konzipierte wahrscheinlich Dionisio Dolfin, der letzte Patriarch von Aquilea, der wahrscheinlich dabei von seinen Theologen beraten wurde. Die ausgewählten Bildthemen sollten, wie angenommen wird, die Legitimation des herrschenden Patriarchats untermauern. Dies stand ja zur Zeit der Auftragserteilung an Tiepolo in einer kirchenpolitischen Auseinandersetzung mit Venedig und Wien.

Aber auch Rembrandt stellte dieses Thema dar. Da van Schuppen, was Schreiden herausgestellt hat, sicher früher einen starken Rembrandt-Bezug hatte, mag auch hier eine Anregungsquelle liegen.³⁴⁵ Ebenfalls bekannt dürfte Van Schuppen das Bild Laurent de La Hires, einem der Gründungsmitglieder der französischen Akademie, zu diesem Thema gewesen sein. Weitere Künstler, deren Darstellungen zu diesem Thema anregend gewirkt haben könnten sind Francesco Furini, Pietro da Cortona oder Bartolomé Esteban Murillo.

Der Erneuerungsgedanke müßte sich nun auch im Stil ausdrücken, was schwer zu beurteilen ist, da keine Preisarbeiten vorliegen. Einzig die Preisträger sind bekannt.

Der damals schon 37jährige, routinierte Johann Samuel Hötendorfer ist mit 53 Punkten eindeutiger Sieger des Wettbewerbs. Seinen Stil bezeichnet Hosch, von einem anderen, acht

³⁴⁴ HELD, Kunsttheorie (zit. Anm. 26), S. 63.

³⁴⁵ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 36f.

Jahre späteren Werk abgeleitet (Darbringung Christi im Tempel, 1739), als: neapolitanisch-römisch-venezianischen Mischstil und nimmt Ähnlichkeiten zum barock-klassizistischen Stil des zweiten Siegers und Gran-Gehilfen Friedrich Gedon an.³⁴⁶ Hötendorfer war später bis zu seinem Tod 1743 Akademieprofessor.

Friedrich Gedon³⁴⁷ (9 Punkte), mit nur leichtem Vorsprung vor Joseph Ablasser (4 Punkte) zweiter Preisträger, bekam in Österreich in der Folge große Aufträge, wie ab 1735 das Deckenfresko im Dom von St. Pölten, in dem auch Daniel Gran und Altomonte arbeiteten.³⁴⁸ Anzunehmen ist also, dass 1731 innerhalb der Jury ein barock-klassizistischer Stil favorisiert wurde.

1731

Thema Skulptur: Prometheus und der Geyer

Bei den Themen für Bildhauerei wird nie die Herkunft des Themas angegeben.

Grundlage in der Literatur für dieses Thema ist wahrscheinlich Aischylos zweiter Teil der Prometheus – Triologie „Der gefesselte Prometheus“. Das Hauptmotiv bei der Aufnahme dieses Stoffes in die Kunst bietet laut Hunger das Sich-Aufbäumen und der trotzig Kampf, der schließlich siegreich bleibt.³⁴⁹ Aber auch als Menschenbildner ist der Halbgott Prometheus aus der Überlieferung bekannt.

Plastische Vorbilder sind selten, bildliche häufig. Prometheus mit Herakles und dem Adler ist von römischen Wandgemälden her bekannt, und besonders vertraut ist den Zeitgenossen von Schuppens das Thema von Tizian, Rubens/Snyders und den Neapolitanern, so wie von Solimena und Mattei her. Bildhauerisch bearbeitet hatte dieses Thema der Florentiner Bildhauer Giovanni Battista Foggini in einer Bronzegruppe. Nach 1731 findet sich gehäuft eine skulpturale Umsetzung des Themas.

Prometheus, der erste Mensch und der Gestalter des Menschen ist aber auch, laut Steiner, eine Projektionsfigur für Künstler. Prometheus und der Geier ist ein Signifikat für den gefesselten Gestalter.³⁵⁰ Unter diesem Aspekt ist der Bezug zum Malereithema deutlich. Es ist vorstellbar, dass auch mit dem Bildhauereithema dem Neubeginn gehuldigt wird.

³⁴⁶ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 29.

³⁴⁷ Friederich Gedon ist der erste Stipendiat der Akademie. Er wurde von 1734 an mit einem jährlichen Adjutum von 200 fl. versehen. Siehe dazu: LÜTZOW, Akademie (zit. Anm. 92), S.24, Anm. 3.

³⁴⁸ Erhard KOPPENSTEINER, St. Pölten, Kirche des Augustiner-Chorherrenstiftes, in: Helmut LORENZ (Hrsg.) Geschichte der Bildenden Kunst, Barock, Bd. IV, S. 274.

³⁴⁹ Herbert HUNGER, Lexikon der griechischen, und römischen Mythologie, Wien 1959, S. 447.

³⁵⁰ Reinhard STEINER, Prometheus, ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14.-17. Jh., München 1991.

Die Beliebtheit des Themas zeigt sich auch in der Dichtung und Musik des Barock. In Madrid existierte im 17. Jahrhundert eine anonyme Dichtung zur Prometheussage und G. Bassani schrieb 1683 die Oper „Prometeo Liberato“ zu diesem Thema.

Das Bild des Prometheus als Kunst –Gestalter könnte auch der zeitgenössischen Kunsttheorie entnommen sein. In der Kunsttheorie Belloris und besonders dann in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts spielte Prometheus eine besondere Rolle. Und sowohl bei Bellori als auch bei den Franzosen nahm van Schuppen nachweislich Anleihen bei seinen Vorträgen. Am Ende von Belloris Schrift vergleicht dieser die Idee des Künstlers, die der Naturbeobachtung zugefügt sein muss, um ein Werk zu schaffen, mit dem Feuer des Prometheus.³⁵¹ Im 17. Jahrhundert gab es in Frankreich im Rahmen der Kunst zwei Sichtweisen des Prometheus: Zum einen war er, rationalistisch gedeutet, der Erfinder der Tonfiguren und der erste Bildhauer. Für die anderen war er, eher im Bellorischen Sinn, der Inventor. So verglich Roger de Piles 1681 in seiner „Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres“ ebenfalls die Invention mit dem prometheischen Feuer. Du Fresnoy, dessen Gedicht van Schuppen ja neu übersetzte, resümiert in diesem, dass die Erfindung bei der Gestaltung eines Werks nur der empfängt, der bei der Geburt einen Teil des himmlischen Feuers empfing, das Prometheus raubte.³⁵²

Die Kulturstiftung durch Prometheus wird dabei in keinerlei Konkurrenz zur göttlichen Schöpfung gesehen. Wie schon erwähnt, tritt zu der Zeit die Abstammung vom christlichen Gott in keine Konkurrenz zur Abstammung von den Göttern des Olymps.

Es ist zu überlegen, in wieweit das Bild des Prometheus nicht ein Bild für den Kaiser ist, der als Herkules die gefangene Kunst entfesselt.

Jedenfalls scheint es mir auf Grund der aufgezeigten Bezüge bei diesem Thema klar, dass es sich nicht einfach um ein übliches barockes Bildhauerthema handelt, das, so könnte man einwenden, nur wegen seines starken Bezugs zu Affekt und zur Passion gewählt wurde. Auf diesen Aspekt hatte besonders Lomazzo in seinem kunsttheoretischen Traktat von 1586 hingewiesen, als er dieses Thema als besonders geeignet für die Darstellung des Schmerzes anführte.

Der Bezug zur gegebenen Situation, nämlich der Neugründung der Akademie durch den Kaiser, durch den Pater Artium, ist hier nicht von der Hand zu weisen.

Antonius Zinner (30 Punkte), Schüler Lorenzo Mattiellis ist erster und Matthäus Donner (18 Punkte) zweiter Preisträger. Von Matthäus Donner ist aus dem nächsten Jahr ein prämiertes Werk erhalten, das auch Auskunft über seinen Stil gibt.

³⁵¹ Bellori, zitiert bei STEINER, Prometheus (zit. Anm. 349), S. 79.

³⁵² STEINER, Prometheus (zit. Anm. 349), S. 82.

Gab es bei der Malerei acht Konkurrenten, so bewarben sich in der Bildhauerei nur vier Schüler, unter ihnen auch Jacob Schletterer (1 Punkt für den ersten, 15 Punkte für den zweiten Preis), der später Professor an der Akademie wurde. Das Thema des gefesselten Prometheus stellte er nachweislich auch später häufig seinen Schülern. Das Werk Leonhard Poschs zu diesem Thema befindet sich der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien.

1732

Thema Malerei: Das Urtheil Salomonis zwischen zweyen Weibern über ein todttes Kind

Dieses Thema ist „entnommen aus dem dritten Buch der Könige 3,16-28

...und mit einer kräftigen Architektur abzubilden. Der König soll auf seinem Thron sitzen, mitten zwischen seinen Räten, die fast alle als betagte und ehrsame Männer...Sowohl dem Charakter als auch der Kleidung nach: welches bei den alten Hebräern in langen Röcken bestanden. Das Diadem, welches er auf dem Haupt hat, muß mit 2 bis drei Finger breitem Band...“.³⁵³

Diese Beschreibung, die Van Schuppen ausnahmsweise zur Anfertigung des Themas vorgibt, entspricht in sehr vielen Punkten der Darstellung Poussins zu diesem Thema (Abb.9). Und es ist anzunehmen, dass van Schuppen bei der Aufgabenstellung dieses Bild vor Augen hatte.

Auch dieses Thema findet sich, von Tiepolo gemalt, im erzbischöflichen Palast in Udine.

Das Thema ist von seiner Bedeutung her sehr klar. Es geht um die weise und gerechte Herrschaft. Unter diesem Aspekt sind die vielen Rathausbilder zu diesem Thema zu nennen.

Der Bezug zu Karl VI, dessen Architektur der Karlskirche auch Assoziationen an die Wiedererrichtung des Salomonischen Tempels hervorrufen kann,³⁵⁴ drängt sich fast auf. Zu Karls VI propagierter Ahnenreihe gehörte, aufgrund des gemeinsamen ethischen Fundaments auch König Salomon.³⁵⁵

Die Identifikation Karl VI mit Salomon entsprang seinem spanischen Königtum, an dem er ja bis zu seinem Tode festhielt, und dem auch seine Nachfolgerin einen prominenten Platz bei der Gestaltung seines Sarges durch Moll gab.³⁵⁶ Die Salomonische Identifikation der spanischen Könige von Philipp II bis zu Karl II stellt Polleross, quellenmäßig gut belegt, dar. Der Bau des Escorial steht in der Tradition des Salomonischen Tempels und wird zudem in der Weltbeschreibung des Alain Mallet Mannesson, dessen Buch eines der Lehrbücher Karls

³⁵³ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm 1), Carton 1706-1741, 1732, Folio 40.

³⁵⁴ Hans SEDLMAYR, „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 262-271.

³⁵⁵ MATSCHE, Karl VI (zit. Anm. 3), S. 273ff.

³⁵⁶ POLLERROSS, Hispaniarum (zit. Anm. 3), S. 175.

VI war, als ein Denkmal zur Erinnerung an einen Sieg über die Franzosen bezeichnet. Karl VI führte seit 1711 auch den Titel des Königs von Jerusalem und ließ Klosterneuburg, unter der Planung Althans, ähnlich wie das Escorial, neben seiner klösterlichen Funktion zu einer Residenz und Grablege umbauen. Im Speisesaal befand sich ein Stuckrelief des Besuchs der Königin von Saba. In einem Gedicht von Heraeus, 1712, wird Karl als Nachfolger Salomons angesprochen, der jedoch den Auftrag als Herrscher des neuen Israels besser erfülle als seine alttestamentarischen Vorgänger. Hierbei kommt es dann auch weiters zu einer Vermischung von biblischer und profaner Typologie. Im Bau der Karlskirche sind ebenfalls viele Anklänge an den Salomonischen Tempel zu finden.³⁵⁷

Zwölf Schüler waren zum Wettbewerb angetreten. Fridericus Gedon (27 Punkte) hat den ersten und Fridericus Angst, der auch schon beim vorhergehenden Wettbewerb teilgenommen hatte, mit Abstand den zweiten Platz belegt (26 Punkte).

1732

Thema Bildhauerei: Samson zerreißt den Löwen

Die Statuengruppe des ersten Preisträgers, Matthäus Donner, ist vorhanden und befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien.

Das Thema bezieht sich wohl auf das Buch Richter, 14,5-6. Während beim Malereithema dieses Jahres der Herrscher als Salomon mit dessen Tugend der Weisheit und Gerechtigkeit angesprochen zu sein scheint, wird in der Bildhauerei der alttestamentarische Richter Samson mit einer anderen dominanten Herrschertugend, der Stärke, zum Thema gemacht.

Samson war der erste, der sich mit den Philistern anlegte. Als er zur Brautwerbung unterwegs war, wurde er von einem Löwen überfallen, den er dann mit bloßen Händen zerrissen hat.

Dies ist das einzige Thema, das unter den Bildhauereithemen nicht der Mythologie, sondern der Bibel entnommen wurde. Jedoch wird schon seit dem Mittelalter Samson, der, mit übernatürlicher Kraft ausgestattet, den Kampf der Israeliten gegen die Philister verkörpert, als christlicher Herkules gesehen.³⁵⁸ Und bis in die Neuzeit sah man in Samson einen christlichen Herkules.³⁵⁹

³⁵⁷ Ebenda, S. 173 / SEDLMAYR, Karlskirche (zit. Anm. 353).

³⁵⁸ AUSSTELLUNGSKATALOG, The Old Testament in European Painting, Paintings and Engravings from the collections of the National Gallery, Texts Angela Tamvaki, National Gallery – Alexandros Soutzos, Museum Athens 1993, S. 52.

³⁵⁹ AUSSTELLUNGSKATALOG: Giovanni Giuliani im Liechtenstein Museum in Wien, Wien, München-Berlin-London-New York 2005, Bd. 2, S. 125.

Dass es zunächst nicht Herkules ist, der gewählt wird, sondern Samson, entspricht ganz dem Stil des Kaisers und der Tradition der Habsburger, die sich in der Öffentlichkeit selten plakativ selbst in Darstellungen feiern ließen, sondern sich immer in religiösen Umschreibungen darstellten.

Dafür, dass in beiden Themen des Jahres 1732 ein Richterthema gewählt wurde, könnte es einen Grund in Karls Politik des Jahres 1731 geben. Die Aussage der beiden Akademie-Themen könnte zusammengefasst sein: Das weise gefällte Urteil wird mit gottgegebener Kraft durchgesetzt werden.

Karl VI hatte im Jahr 1731 die Pragmatische Sanktion für das Heilige Römische Reich Deutscher Nationen als rechtsverbindlich erklärt. Diese Änderung der Erbfolgeordnung in einem Reichsland verstieß eigentlich gegen die Reichsverfassung. Denn wenn ein Fürstenhaus im Mannesstamm ausstarb, musste das Reichslehen an den Kaiser zwecks Weitergabe zurückgegeben werden. Die Pragmatische Sanktion, also die Erbfolgeänderung konnte Karl VI nur durchsetzen, weil er gleichzeitig Fürst der Reichslehen und Kaiser, also oberster Lehnsherr war.³⁶⁰

Es gibt in der Skulptur wenige Vorbilder zu diesem biblischen Thema. Im Kaiserumfeld bekannt dürfte sicher die Darstellung in der Bronzetür des Augsburger Domes aus ottonischer Zeit gewesen sein. (Abb. 10) Wesentlich häufiger als das Samson-Thema ist aber das Thema Herkules und der Löwe bearbeitet worden. Auch in der Malerei ist der Kampf zwischen Samson und dem Löwen nicht übermäßig häufig dargestellt worden. Ein Holzschnitt von Albrecht Dürer und Gemälde von Reni, Luca Giordano und Rubens wären da als in Wien wahrscheinlich bekannt zu nennen.³⁶¹

Bei der Darstellung des Themas benutzten die Künstler der Barockzeit ähnliche Gestaltungsmodi wie bei dem Thema: Herkules und der nemeische Löwe.³⁶²

In Donners Umsetzung des Preisthemas (Abb. 11) wird eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der kurz vorher entstandenen Gruppe Mattiellis an der Fassade der Reichskanzlei deutlich und zwar in der Verspannung der Kämpfenden diagonal rasterartig

³⁶⁰ Siehe zu näheren Information dazu: Heinz FISCHER, Gerhard SILVESTRI, Hrsg., Texte zur österreichischen Verfassungs-Geschichte, Von der Pragmatischen Sanktion zur Bundesverfassung, Wien 1970.

³⁶¹ AUSSTELLUNGSKATALOG, Old Testament (zit. Anm.357), S. 54.

³⁶² Will TISSOT, Simson und Herkules in den Gestaltungen des Barock, Stadtroda, 1932.

durch Parallelführung der Gliedmaßen.³⁶³ Ähnlichkeiten zu einem Stich S. Thomassins und zu Pierre Pugets Milon von Kroton (Abb. 12) sind in Donners Werk ebenfalls feststellbar. Jedoch ist der Körperbau straffer als bei Pierre Puget und die Muskeln und Sehnen sind stärker betont.³⁶⁴

Eine Terrakottagruppe zum selben Thema, die sich in Graz im Joanneum befindet, könnte, laut Schemper, möglicherweise die Wettbewerbsarbeit Schletterers sein. Diese Gruppe hat jedoch stärkeren Modellcharakter als Donners Gruppe (Abb. 13).³⁶⁵

Zweiter Preisträger beim Bewerb war Jacob Schletterer, der mit 40 Punkten eindeutig mehr Stimmen auf sich vereinigen konnte als die beiden anderen beiden Bewerber, Domenico Feretti (6 Punkte) und Joseph Wurstbauer (4 Punkte).

1733

Thema Malerei: Adam und Eva beweinen ihren erschlagenen Sohn Abel

Dies ist traditionell kein Thema der Bibel sondern stammt aus jüdischer Überlieferung.³⁶⁶ Der menschlich-psychologische Gehalt der Szene hat sicher häufig zu Darstellungen angeregt. Bildliche Darstellungen sind seit dem hohen Mittelalter nachweisbar und im Malerbuch vom Berg Athos existieren schon genaue Beschreibungen zur Darstellung des Themas wie zum Beispiel: Adam grauhaarig und mit tröstendem, auf die Auferstehung am Jüngsten Tag hinweisenden Engel.³⁶⁷ Erffa zitiert eine Beschreibung Sandrarts des Werks des Jan Liss zu diesem Thema, in der der Schwerpunkt auf das erstmalige Erlebnis des Todes der Eltern Adam und Eva und ihre schmerzhaftige Klage gelegt wird.³⁶⁸ In der Typologie wird Abel mit Christus verbunden und das Thema oft in Verbindung mit dem Schmerz Mariens, ihrer Klage und der Beweinung Christi, gesehen.³⁶⁹

In der Barockzeit ist die Beweinung Abels als Thema sehr beliebt. Pigler nennt 48 Beispiele zu diesem Thema.³⁷⁰ Seit der Neuzeit wird die thematische Bearbeitung weniger vom typologischen Standpunkt her angegangen, sondern die entsetzliche und ratlos machende

³⁶³ Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Matthäus Donner, Samson kämpft mit dem Löwen in: AUSSTELLUNGSKATALOG: Georg Raphael Donner, 173. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner, Wien 1933, Kat.-Nr. 77, S. 392.

³⁶⁴ Ebenda.

³⁶⁵ Ebenda.

³⁶⁶ ERFFA, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 383.

³⁶⁷ Ebenda, S. 384.

³⁶⁸ Ebenda, S. 383.

³⁶⁹ Ebenda, S. 384.

³⁷⁰ Pigler, Barockthemen (zit. Anm. 342), S. 23f.

Begegnung mit dem Tod stehen vom Ausdruck her im Vordergrund.³⁷¹ Auch Aurenhammer sieht in dem Thema eine versuchte Auseinandersetzung mit dem Tod, vor dem die Menschen hilflos stehen.³⁷²

Wenn man sieht, dass das Thema in der Bildhauerei sich auch mit dem Tod und zwar mit Herkules Tod beschäftigt, stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Todesthematik in diesem Jahr, denn eine zufällige thematische Parallele ist zwar möglich, aber nach der thematischen Parallelität der Themen für Malerei und Bildhauerei schon im Jahr 1731 eher unwahrscheinlich.

Beim Blick in die Zeitgeschichte drängt sich der Zusammenhang fast auf. Am 1.02.1733 war August II gestorben, und mit seinem Tod entwickelte sich der Thronfolgestreit zwischen seinem Sohn, einem Enkel Josefs I, und einem von Frankreich favorisierten Kandidaten. Dieser Streit führte dann einige Monate später zum Polnischen Erbfolgekrieg, bei dem Österreich neben Russland für die Nachfolge des Sohnes Augusts II eintrat. Augusts Tod hatte zu einer Flut von Trauer- und Lobgedichten geführt, in die sich Wien mit dem Preisthema möglicherweise eingliederte. Es ist denkbar, dass die betonte Trauer um den Toten auch möglicherweise die folgende Militärintervention rechtfertigen sollte.

Um auf die vielen möglichen Vorbildern hinzuweisen, seien einige Künstler genannt, deren Werke zu diesem Thema dem Umfeld des Kaiserhofs oder van Schuppen möglicherweise bekannt waren: Bouts, Jan Liss, Peter Lastmann, Rembrandt, Rubens, Vouet, Philippe de Champaigne, Poussin, Rottmayr, Paolo de Matteis.

Ob van Schuppen das Bild Paolo de Matteis gekannt hat, ist nicht sicher. Seine Tätigkeit bei Prinz Eugen dürfte ihn aber mit Matteis Werken in Kontakt gebracht haben. Van Schuppens Reiterportrait von Prinz Eugen, von Schreiden vor 1721 datiert,³⁷³ lehnt sich stilistisch, wie oben schon erwähnt, an die „Allegorie auf die Türkensiege Kaiser Karls VI“ von de Mattei an. Das Werk wird um 1717 datiert, befindet sich heute in Opcno, und stammt wahrscheinlich aus dem Besitz des Grafen Daun.³⁷⁴

³⁷¹ ERFFA, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 384.

³⁷² Hans AURENHAMMER, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Wiesbaden 1959-1967, S. 10f.

³⁷³ SCHREIDEN, van Schuppen (zit. Anm. 4), S. 77.

³⁷⁴ In der neuesten Literatur zu diesem Bild bezeichnet Prohaska, entgegen früherer Meinung den Reiter als Karl VI. und nicht als Prinz Eugen. Diese Identifikation ist jedoch anzuzweifeln, worauf ich in diesem Rahmen nicht eingehen kann. Siehe dazu: Wolfgang PROHASKA in: KRÄFTNER, Vesuv (zit. Anm 186), S. 152.

Von neun Bewerbern waren punktgleich Joseph Ablasser und Fredericus Angst die Sieger des Wettbewerbs.³⁷⁵ Angst ist von 1717-1721 Luca-Antonio-Columba-Schüler in Ludwigsburg gewesen. Ihm werden die Fresken im Treppenhaus des Augarten Palais zugeschrieben.³⁷⁶ Ab 1751 war Angst dann Akademieprofessor. Ant. Carl Rosier belegte mit 9 Punkten den zweiten Platz.³⁷⁷

1733

Thema Bildhauerei: Hercules stürzt sich in das Feuer

Dieses Thema gehört zum Tode Herkules auf dem Scheiterhaufen. Er wird unter anderem in Homers Ilias, Vers 9, 229ff beschrieben und in Ovids Metamorphosen, 9. 230ff.³⁷⁸

Als Herkules um seinen Tod wusste, zog er sich mit seinem Gefolge auf den Berg Oita zurück. Dort ließ er einen Scheiterhaufen errichten, anzünden und begab sich dann ins Feuer, damit seine Seele zu den Göttern aufsteigen konnte. Als der Scheiterhaufen nieder brannte, erhob sich eine Wolke zum Himmel, und von Herkules waren keine Reste mehr auffindbar.

Dieser Verbrennung und Aufnahme in den Olymp wurde auch bei der römischen Kaiserverbrennung gedacht.³⁷⁹

Das Hercules - Thema vom Sturz ins Feuer passt, wie schon beim Malereithema erwähnt, sehr gut zum Tod Augusts II. Es ist ein mythologisches Bild für Apotheose, die neben dem Triumph eine der Leitvorstellungen der Zeit zur Herrscher – Glorifikation der Habsburger war.³⁸⁰ Auf der Silbermedaille zum Tod Leopolds I im Jahre 1705 wurde die Apotheose des Herrschers dargestellt, bei der er auf Phönix Rücken unter Blitzen zum Himmel getragen wird.³⁸¹

Natürlich existieren auch für dieses Thema viele Vorbilder. So reichte im selben Jahr, in dem Van Schuppen in die Pariser Akademie aufgenommen wurde, Guillaume Cousteau der Ältere dort sein Aufnahmestück, eine Marmorgruppe mit diesem Thema ein. In Wien und dem Umkreis gab es ebenfalls mehrere Werke zu dem Thema. Im Schloss Althan, in Vranow, wo ab 1688 Johann Bernhard Fischer von Erlach das Schloss umbaute und den Ahnensaal der

³⁷⁵ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten, Prämienprotokoll (zit. Anm. 1), 1733.

³⁷⁶ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 2), S. 29.

³⁷⁷ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll, 1733.

³⁷⁸ Bei Ovid beziehe ich mich auf: OVID, Metamorphosen, Hrsg.: Erich Rösch, Publius Ovidius Naso: Metamorphosen, München/ Zürich 1983.

³⁷⁹ Charlotte MARTINZ – TUREK, „Image“ Leopolds I. (zit. Anm.28), S.72.

³⁸⁰ MATSCHE, Verherrlichung (zit. Anm. 3), S. 384.

³⁸¹ Elisabeth KOVÁCS, Die Apotheose des Hauses Österreich, in: Rupert FEUCHTMÜLLER, Elisabeth KOVÁCS (Hrsg.), Die Welt des Barock, Wien/ Freiburg/ Basel 1986, S. 67.

Familie errichtete, war Rottmayr mit diesem Thema betraut worden. Pozzo malte das Thema der Apotheose des Herkules für das Sommerpalais der Liechtensteins, ein Bild Renis zu dem Thema befindet sich heute im Louvre und das Grisaillefresko des Annibale Carracci aus dem Palazzo Farnese dürfte auch hinlänglich bekannt gewesen sein. Pigler zählt 22 Werke zum Thema Herkules auf dem Scheiterhaufen auf.³⁸²

Es traten wieder vier Bewerber an. Moll gewann mit Abstand (mit 30 Punkten) den ersten Preis. Den zweiten Preis erhielt Domenico Feretti (14 Punkte), knapp vor Sebastian Donner (13 Punkte). Joseph Wurstbauer konnte kaum Punkte für sich gewinnen (1 Punkt für den ersten und vier für den zweiten Preis).³⁸³

1734

Thema Malerei: Rebecca empfängt von des Jsacs Abgesandten die Hochzeit Praesenten

Das Thema stammt, obwohl als Quelle nicht genannt, aus Gen. 24,53.

Jakob schickte seinen Diener Elieser aus, damit er für ihn bei Jakobs Verwandten um eine Braut werbe. Elieser traf an einem Brunnen auf Rebekka, die ihm Wasser für sich und seine Kamele gab. Diese Szene ist in der bildenden Kunst oftmals dargestellt worden.

Dann ging Elieser mit Rebecca in ihr Haus, wo ihm Rebekkas Mutter und ihr Bruder Laban, beeindruckt von den Geschehnissen und der Fügung Gottes, erlaubten, Rebekka als Braut zu Isaak zu führen. Daraufhin holte Elieser silberne und goldene Geräte und Kleider hervor und schenkte sie Rebekka. Ihrem Bruder und ihrer Mutter gab er ebenfalls kostbare Sachen und setzte sich erst dann mit ihnen zum gemeinsamen Mahl.

Beliebt in der Barockmalerei war vor allem der Abschied Rebekkas von ihren Eltern, während die Übergabe der Geschenke eher selten ist.³⁸⁴

Erffa zeigt auf, dass Rebecca oft als Präfiguration Marias gesehen wird. In mariologischen Kirhendekorationen findet man häufig vier marianische Tugenden durch Frauengestalten des Alten Testaments dargestellt. Rebekka steht für die Auserwählte, Rahel für die Liebliche, Jael für die Unerschrockene und Judit für die Tapfere.³⁸⁵

³⁸² PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), Bd. S. 131.

³⁸³ AKADEMIEARCHIV, Prämienprotokoll (zit. Anm. 1), 1733.

³⁸⁴ ERFFA, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 209.

³⁸⁵ Ebenda, S. 208.

Pigler zählt nur drei niederländische Werke auf, die teilweise aber unter einem anderen Namen geführt wurden.³⁸⁶

Dieses Thema wird ein Jahr später, 1735 in Frankreich gegeben, was Zufall sein kann. Jedoch haben Frankreich und Österreich 1734 und 1735 ein gemeinsames Problem, das viel mit dem Geschenk des Brautwerbers an den Vater der auserwählten Kaisernachfolgerin zu tun hat.

Denkbar wäre, dass beim Wettbewerbsthema des Jahres 1733 auf die mögliche Thronfolge und Heirat Maria Theresias mit Herzog Franz Stephan von Lothringen und den Konflikt zwischen Frankreich und dem Kaiserhaus hingewiesen wird. 1733 hatte Frankreich Lothringen im Rahmen des polnischen Erbfolgekrieges besetzt und Franz Stephan damit sein Erbe streitig gemacht. Am 22.02.1734 ordnete, darauf folgend, ein kaiserliches Patent die Ausweisung aller Franzosen aus Wien und den Erbländern an. Im darauf folgenden Jahr wird vom Herzog ein großer Preis für die Verbindung mit Maria Theresia abverlangt. Karl VI setzte Franz Stephan unter Druck, auf Lothringen und Bar zu Gunsten des von Frankreich favorisierten polnischen Thronfolgers zu verzichten, der dann Lothringen als Ausgleich für den Verzicht auf die polnische Krone erhalten sollte. Hätte Franz Stephan nicht zugestimmt, wäre ihm die Hochzeit mit Maria Theresia verweigert worden. Der damalige Geheime Staatssekretär Johann Christoph Freiherr von Bartenstein soll die Opferung damals auf den Nenner gebracht haben: „Keine Abtretung, keine Erzherzogin“.³⁸⁷

Auch zu diesem Thema existiert ein Werk Tiepolos.³⁸⁸

Der Preisträger der Goldmedaille war in diesem Jahr eindeutig Daniel Müller mit 20 Punkten. Ebenso eindeutig erhielt Elias Grimel mit 15 Punkten die Silbermedaille. Insgesamt wetteiferten 8 Schüler um die Preise.³⁸⁹

1734

Thema Bildhauerei: Ein Cyclops wirft einen grossen Stein gegen den Himmel

Die Formulierung des Themas lässt gleich an das Bild des Felsen werfenden Polyphem aus dem Freskenzyklus „Triumph der Liebe im Universum“ von Annibale Carracci im Palazzo Farnese denken. Hier ist Polyphem mit dem Stein sehr skulpturös gegeben (Abb. 15).

³⁸⁶ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm.342), S. 56.

³⁸⁷ Brigitte VACHA, Hrsg., Die Habsburger, Graz/ Wien/ Köln 1992.

³⁸⁸ AUSSTELLUNGSKATALOG, Old Testament (zit. Anm. 457), S. 37.

³⁸⁹ AKADEMIEARCHIV, Prämienvprotokoll (z. Anm. 1), 1733.

In Ovids Metamorphosen wird in Kapitel 13, 738ff von der innigen Liebe zwischen der Nymphe Galatea und dem jungen Acis, Sohn des Pan, berichtet. Der einäugige Riese Polyphem wirbt vergeblich um die Liebe der schönen Galatea. Wutentbrannt schleudert er daraufhin einen Felsblock auf das Liebespaar. Während Galatea untertauchen kann, wird Acis tödlich getroffen, später jedoch in einen Flussgott verwandelt, während sein Blut zu einer Quelle wird.

Neben dieser Textsstelle gibt es jedoch noch eine weitere Quelle, in der ein Stein werfender Kyklop eine Rolle spielt. Homer berichtet in seiner Odyssee in Kapitel 9, 170ff von Polyphem und Odysseus. Bei der Heimkehr vom Trojanischen Krieg kommt Odysseus zur Insel der Kyklopen, wo er in der Höhle Polyphems mit seinen Gefährten gefangen wird, sich aber durch eine List befreien kann. Nachdem er Polyphem geblendet hat, muss der Kyklop seine Schafe morgens zur Weide hinaus lassen. Er tastet alle ab, um Odysseus und seine Gefährten nicht aus der Höhle entkommen zu lassen. Diesen gelingt aber die Flucht, indem sie sich im Bauchfell der Schafe festklammern. Als Polyphem dies zu spät bemerkt, und die anderen Kyklopen ebenfalls durch eine List von der Hilfestellung abgelenkt werden, gelingt Odysseus die Flucht von der Insel, und er verhöhnt Polyphem noch vom Schiff aus. Daraufhin wirft Polyphem mit einem Fels hinter ihm her.

In Kombination mit dem Thema für Malerei, wo es ja um die Brautwerbung geht, bietet es sich an, dass van Schuppen bei der Themenvergabe eher die Textstelle mit Galatea und Acis im Auge hatte. Das Thema der bedrohten Liebe würde auch in den politischen Zusammenhang passen, den ich im Rahmen des Malereithemas aufgezeigt habe.

Das Thema Acis und Galathea war seit Händels Serenade zu diesem Thema 1708 auch als Musikwerk bekannt, das von Händel selbst, nachdem der Stoff von anderen auch musikalisch bearbeitet worden war, nochmals 1718 neu als Oper komponiert wurde. Der Opern begeisterte Karl VI und der Hof kannten Händels Werk sicher.

Im Jahr 1742 wird dieses Thema nochmals gegeben und hier eindeutig auf Galatea bezogen.

In Jahr 1734 traten nur drei Schüler zum Wettbewerb an. Sebastian Donner erreichte mit zwei Punkten Vorsprung vor Domenico Feretti den ersten Platz, während dieser eindeutig den zweiten Platz mit 14 Punkten vor Johann Wolff. Van der Avera (8 Punkte) belegte.³⁹⁰

³⁹⁰ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1734.

1735

Thema Malerei: Abraham will den Isaac schlachten

Dieses Thema ist allgemein so bekannt und in der Kunst so oft dargestellt worden, dass der Inhalt der Quelle, auf die es sich bezieht, hier nicht dargestellt werden muss. Das Thema ist der Genesis, Kapitel 22 entnommen. Abrahams Opfer wurde sowohl in den Niederlanden als auch in Italien im 17. Jh. oft verwendet. Hier nach anregenden Vorbildern zu suchen, wäre wegen der vorhandenen Fülle unsinnig. Erwähnt werden soll nur, dass dieses Thema das Hauptbild des Deckenfreskos von Tiepolo im Patriarchenpalast in Udine war.

Ikonologisch steht die Opferung oft für die Opferung Christi durch den Vater und somit für die Eucharistie. Die typologische Beziehung auf Christi Kreuzestod geht auf den Hebräerbrief zurück, auf den folgend, Ambrosius und Augustinus und danach viele Theologen immer wieder diese Parallele zogen.³⁹¹

Das Thema ist aber insgesamt auch ein Thema von Befehl und Gehorsam im Vertrauen auf die Richtigkeit des Befehls. Diese Auffassung, die für den Kaiser bezüglich Gott gilt, galt auch am Wiener Hof für das Verhältnis von Kaiser und Reich. Dies belegt Matsche durch Darstellungen der Wiener Hofkunst.³⁹² Insofern kann dieses Thema auch eine didaktische Implikation für das Volk haben. In Kombination mit dem Thema für Bildhauerei, dem Kampf gegen die siebenköpfige Schlange, kann man das Bild auf das Herrscherlob beziehen. Die Aussage beider Themen gemeinsam könnte sein: Der Kaiser, in der göttlichen Vorsehung stehend, wird immer wieder vor wachsende Prüfungen gestellt, bleibt aber siegreich.

In der verfahrenen Situation, in der sich der Kaiser durch den Kampf an vielen Fronten, wie in Deutschland, Norditalien und Neapel befand, brauchte er sicher eine „Imagepflege“, die den zu Opfern bereiten Monarchen hoffnungsvoll überhöht.

Auf der Suche nach vorhandenen Bildern, die im Zusammenhang mit der Preisarbeit stehen, und damit auf der Suche nach Erkenntnissen zum Akademiestil wurden, besonders von Garas und Dachs viele Vermutungen angestellt.

Im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste existiert eine lavierte Zeichnung Ösers (Inv.-Nr. 11925) mit dem Dankesopfer Abrahams und Isaaks, mit den Maßen 26,5 x 22,8 cm (Abb. 15). Ob diese Zeichnung zeitgleich mit dem Opferbild entstanden ist, kann

³⁹¹ Erffa, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 176.

³⁹² MATSCHE, Verherrlichung (zit. Anm. 3), S. 384.

nicht belegt werden. Oeser scheidet zeitlebens an dieser Abraham – Isaak – Thematik festgehalten zu haben, die er später noch öfters behandelt.³⁹³ In Ösers Zeichnung aus dem Kupferstichkabinett wird nicht der dramatische Moment kurz vor der Opferung, wie vom Ausschreibungstext gefordert, sondern der Moment des Dankes dargestellt. Auffallend ist bei dem Bild die Schilderung der unterschiedlichen Gefühle, die sich im Gesicht der beiden Protagonisten verdichten.

Öser, von dem berichtet wird, dass er sich von 1730 bis 1739 mit einer Unterbrechung von 1733 – 1735 (Pressburg) in Wien aufgehalten habe, scheint nur bei den Wettbewerbsunterlagen in den Akademieakten auf, sonst ist er nicht registriert. Stilmäßig war er sicher von Georg Raphael Donner beeinflusst, zu dem er eine besondere Beziehung hatte und den er zeitlebens bewundert hat.³⁹⁴ Für Dachs ist Öser noch ein Vertreter des klassischen Stils.³⁹⁵ Dem ist sicher zuzustimmen.³⁹⁶

Garas bringt eine Zeichnung Paul Trogers aus Prag mit der gestellten Preisaufgabe in Zusammenhang.³⁹⁷ Die Komposition ist, wie im Wettbewerb gefordert, im stehenden Format gegeben. Auf dem Blatt ist die Textstelle angegeben, die auch in der Ausschreibung genannt wurde. Troger hat beim Wettbewerb nicht teilgenommen, wurde aber in den Matrikeln seit 1730 erwähnt.³⁹⁸

Im bayrischen Nationalmuseum in München, in der Sammlung Reuschel, befindet sich eine Ölskizze, die früher Franz Sigrist zugeschrieben wurde. Garas bringt auch sie mit dem Wiener Wettbewerb in Verbindung.³⁹⁹ Die abzugebenden Skizzen waren jedoch bis 1750 keine Ölskizzen. Es könnte natürlich sein, dass es eine Skizze des Malers für den Eigengebrauch war.

Mit 18 Punkten erlangte Adam Friedrich Öser klar den ersten Preis. Der zweite Preis ging an Wilhelm Seitel mit acht Punkten. Wieder bewarben sich acht Schüler.⁴⁰⁰

³⁹³ AUSSTELLUNGSKATALOG, Donner (zit. Anm. 349), S. 604.

³⁹⁴ Ebenda.

³⁹⁵ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S.17.

³⁹⁶ Öser wurde später der berühmte Direktor der Leipziger Akademie, Lehrer Winckelmanns, Goethes und Seumes. Über die Preisverleihung existieren anekdotische Berichte seiner Schwester Rosine von Kovcs aus Pressburg 1774. Von 1739 bis 1756 hielt sich Öser in Dresden auf. Siehe dazu: Michael und Almut KRAPP, Georg Raphael Donner – Adam Friedrich Oeser – Johann Joachim Winckelmann, Edle Einfalt und Stille Größe, in: AUSSTELLUNGSKATALOG: Georg Raphael Donner, 173. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner, Wien 1933, S. 11-30.

³⁹⁷ GARAS, Kunstübung (zit. Anm. 3), S. 410.

³⁹⁸ Ebenda.

³⁹⁹ Ebenda, Anmerkung 8: Prag, Nar: Gal. Graph.Sammlung, Inv. Nr. K 25422... S. Preiss, P.: Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag. Oberes Belvedere Wien. Wien 1978, S. 172, Nr. 94.

⁴⁰⁰ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1735.

1735

Thema Bildhauerei: Hercules erlegt die Siebenköpfige Wasserschlange

Der Zivilisationsheld der Antike ist Herkules. Er war Vorbild für die römischen Kaiser, die ihn zum moralischen Ahnherren reklamierten. Die mystische Staatsidee vom zweifachen Wesen des Herrschers, Gott und Mensch zugleich zu sein, lässt sich natürlich mit Herkules gut verbildlichen. In diesem Sinne wurde Herkules auch schon bei den Vorgängern Karls VI hinlänglich zur Imagepflege benutzt.⁴⁰¹ Er ist also auch als Allegorie für Karl VI darstellbar und in diesem Sinne interpretierbar. Schon in der Karlskirche sind die beiden Säulen als „Säulen des Herkules“ interpretierbar (Fortitudine et Constantia).

Im Mittelpunkt des Kuppelraumes der Hofbibliothek posiert Karl VI als Herkules der Musen. Auch wird Herkules als Weltenherrscher angesehen, als der sich Karl VI bis zu seinem Lebensende gesehen hat, da er den Verlust Spaniens und der überseeischen Gebiete verdrängte. In der spanischen Linie der Habsburger zog man sogar biographische Parallelen, da Herkules einige seiner Taten auf spanischem Boden vollbracht haben sollte.⁴⁰² Als die Fassade der Reichskanzlei in den Verfügungsbereich des Kaisers kam, entstand dort ein Programm, das völlig auf Karl VI bezogen war und bei dem die Herkulesthematik im Vordergrund stand.⁴⁰³

Aber auch schon Karls Vater, Leopold I, hatte sich recht häufig der Herkulesymbolik bedient und wählte besonders gern Herkules mit der Hydra und Herkules mit dem Löwen im allegorischen Sinn. Bei der Triumphpforte, die Johann Bernhard Fischer von Erlach für den Einzug der Kaiserfamilie vom Augsburger Fürstentag errichtete, bei dem Josef I zum Römischen König gekrönt worden war, stehen auf der Balustrade über dem großen Mittelbogen, flankiert von Trajanischen Säulen, zwei Herkulesfiguren mit eben dieser Thematik. Unter dem Hydrakampf steht: „renascuntur, ut intereat“. Die Köpfe der Hydra wachsen nach und müssen von Herkules immer wieder vernichtet werden. Der Kaiser wird also über alle und alles siegen, egal wie viele es auch sein mögen.

Im ersten Projekt Fischers für Schloss Schönbrunn wird ebenfalls als Symbol für den siegreichen Helden der Sieg über die Pytonschlange dargestellt, diesmal ausgeführt, hier wird höher gespielt, von Apoll.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Hierzu siehe: MARTINZ-TUREK, Leopold I (zit. Anm. 28), S. 71ff.

⁴⁰² Ebenda, S. 73 und MATSCHE, Karl VI (zit. Anm. 3) S. 345.

⁴⁰³ POLLERROSS, Hispaniarum (zit. Anm. 3), S. 150.

⁴⁰⁴ MARTINZ-TUREK, (zit. Anm. 28), S. 75.

Zum Namenstag des Kaisers 1734 hatte van Schuppen eine Rede zum Hercules Academicus gehalten, dem Kriegs- Siegs- und Kunst-Held. Darin sagt er, zumindest in der Übersetzung seines Sekretärs, dass er rhetorisch ein Bild unseres allerdurchlauchtigsten, unüberwindlichen, allerweisesten Hercules und allergnädigsten Kunst-Hercules gibt.⁴⁰⁵

Soll also mit dem Preisthema von 1735 wieder einmal das Vertrauen in die Siegeskraft des Herrschers symbolisiert werden, das ja auch schon im Bildthema angesprochen wurde?

Als mögliche Vorbilder zu diesem Thema wären zu nennen: die Bronzegruppe von Pierre Puget oder die Skulptur Mattiellis im Budapester Burggarten.

Ein Bild von Guido Reni mit dem Titel „Herkules tötet mit der Keule die Lärnäische Hydra“, das sich derzeit im Louvre befindet, wäre auch als Skulptur vorstellbar.⁴⁰⁶

Jacob Schlederer (in der Lit. Schletterer) erhielt mit zehn Punkten den ersten und Josef Wurstbauer, ebenfalls mit zehn Punkten den zweiten Preis. In diesem Jahr waren sechs Schüler zum Bewerb angetreten.⁴⁰⁷

1736

Thema Malerei: Jsaak segnet den Jacob an Statt Esau

Das Preisthema bezieht sich auf Genesis 27, 18-29. Isaak, der die Nachfolge seines Vaters antreten möchte und sich von seinem Bruder Esau das Erstgeborenenrecht erkauft hatte, täuscht mit Hilfe seiner Mutter seinen Vater, indem er, an den Händen und am Hals mit Tierfellen bedeckt, vorgibt, Esau zu sein. Daraufhin segnet der blinde Vater ihn.

In den ersten fünf Jahren der Wettbewerbe konnte ein Bezug der beiden Themen zueinander als auch ein Bezug zum Herrscher oder zur Zeitgeschichte hergestellt werden. Zwar gibt es keine Quellen, um diese Bezüge zu belegen. Aber die Untersuchung der Themen lässt die Hypothese glaubhaft erscheinen, dass hinter der Themenwahl ein Konzept stand, das nicht nur didaktische Intentionen im Rahmen des Unterrichts verfolgte, sondern auch herrscherbezogen war.

⁴⁰⁵ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm.1), Carton 1706-1741.

⁴⁰⁶ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), S. 115-117. Bernini, Algardi, de Vries bearbeiteten ebenfalls bildhauerisch das Thema.

⁴⁰⁷AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1735.

Bei den Themen des Jahres 1736 scheint für mich weder ein Zusammenhang der Themen untereinander auf, noch ist mir ein deutlicher Zusammenhang zum aktuellen politischen und kulturellen Zeitgeschehen ersichtlich. Es können für dieses Jahr nur vage Vermutungen zu einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang der Themen angestellt werden.

Ging es beim biblischen Thema des Jahres 1735 um ein zentrales Thema in der Geschichte Abrahams, so geht es hier jetzt um die Segnung des dritten Patriarchen, der zwar durch eine List an sein Erbe kommt, jedoch der Stammvater der zwölf Stämme des Volkes Israel wird.

Ob hier auf die Eheschließung von Franz Stephan und Maria Theresia am 12.02.1736 angespielt wird, ist eine vage Vermutung. Der 1735 in Wien ausgehandelte vorläufige Friede mit Frankreich beinhaltete den Verzicht Karl Stephans auf Lothringen mit der Option auf das Großherzogtum Toskana nach dem bald zu erwartenden Aussterben der Medici. Dies machte den Weg frei zur französischen Anerkennung der Pragmatischen Sanktion und damit zur Nachfolge Maria Theresias in den Erblanden. Nach dem Tod seines Bruders Clemens, der schon 1723 als Ehemann Maria Theresias auserkoren worden war, war der jüngere Bruder, Franz Stephan, damals ebenfalls mit Heiratsoption, an den Wiener Hof gekommen.

Wäre eine Aussage zur Hochzeit Maria Theresias und zur Erbfolgeveränderung mit diesem Thema intendiert gewesen, so hätte jeder verstanden, dass die Auserwähltheit des Nachfolgers manchmal des geschickten Taktierens der Menschen bedarf, aber sich letztendlich nach Gottes Plan vollzieht.

Pigler zählt allein 73 Werke der Barockzeit zu dem Thema von 1736 auf.⁴⁰⁸ Vorbilder gibt es also genügend, sowohl aus Frankreich mit Jean Jouvenet als prominentestem Vertreter als auch aus Spanien, Italien den Niederlanden und dem deutschsprachigen Raum.

Mit großem Vorsprung vor seinen neun Mitbewerbern erhielt Wilhelm Seidel mit 17 Punkten die Gold- und Josophinas Dederichs mit sechs Punkten die Silbermedaille.⁴⁰⁹

1736

Thema Bidhauerei: Nessus Centaurus entführt die Dejanira

Quelle des Themas sind wieder einmal die Metamorphosen des Ovid (9, 101ff). Herkules, der die Tochter Kalydons Deianira geheiratet hatte, muss sie an einem Fluss kurz in die Obhut des Kentauren Nessus geben, der sie dann aber entführen will. Mit einem giftigen Pfeil erschießt daraufhin Herkules den Kentauren.

⁴⁰⁸ Pigler, Barockthemen (zit. Anm. 342), S. 59ff.

⁴⁰⁹ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1736.

Hier Mutmaßungen zum Bezug zum Bildthema anzustellen, ist sehr vage. Die Verbindung zum Zeitgeschehen, der Hochzeit Maria Theresias und die Stilisierung Franz Stephans zum beschützenden Herkules, kann nicht überzeugen. Immerhin soll nicht die Befreiung sondern die Entführung dargestellt werden.

Josephus Wurschbauer, ein Schüler Georg Raphael Donners erhält mit neun Punkten den ersten und Ignatius Wurschbauer den zweiten Preis.⁴¹⁰

1737

Thema Malerei: Dalila schneidet dem Samson die Haar ab

Beide Themen des Jahres 1737 haben mit dem Verlust von Stärke zu tun.

Das Bildthema geht auf das Buch Richter 16, 17-19 zurück und ist eines der zwei Hauptthemen der Samsongeschichte und ein Lieblingsthema des Barock.⁴¹¹ Das andere Hauptthema, Samson und der Löwe, war schon 1732 in der Bildhauerei gegeben worden.

Samson hatte sich in Dalila verliebt, die von den Philistern zum Verrat bestochen wurde. Sie sollte herausbekommen, worin die Stärke Samsons liegt und drängte Samson so lange, bis er ihr gestand, dass er bei der Scherung seiner Haare seine Kraft verlieren würde. Dalila, die die Information an die Philister weitergegeben hatte, ließ Samson auf ihren Knien einschlafen und rief dann einen Mann, der die sieben Locken seines Hauptes schor.

Die Veränderung des biblischen Themas dadurch, dass Dalila selbst das Schneiden der Haare vornimmt, hatte Bildtradition.⁴¹²

Obwohl die beiden Preisthemen dieses Jahres inhaltlich durch die Thematisierung des Verlustes der Stärke eine Gemeinsamkeit zu haben scheinen, bleibt der Zeitbezug auch hier eher unklar. Nimmt man das Architekturthema, die Gestaltung eines Trauergerüsts, hinzu, könnte sich jedoch ein Sinn ergeben. Hildebrandt hatte das Trauergerüst für Prinz Eugen entworfen, der 1736 gestorben war. Der Wunsch, die Erinnerung an den großen, starken Türkenbezwinger und an die Trauer über seinen Tod wach zu halten, könnte hinter den Themenstellungen dieses Jahres gestanden haben.

Allerdings befasste man sich in diesem oder dem darauf folgenden Jahr auch mit den Preisthemen anderer Akademien. In den Unterlagen dieser Zeit befindet sich auch eine deutsche Abschrift der Preisthemen für das Jahr 1737 aus Rom.

⁴¹⁰ Ebenda, 1737.

⁴¹¹ LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE Engelbert Kirschbaum u.a., Hrsg., Freiburg 1972, Bd. 4, S.30ff.

⁴¹² Ebenda, S. 35.

Hier wurden jeweils drei Themen für jeweils drei Preise in jeder Kategorie gegeben. Für die beiden ersten Preise in Malerei und Bildhauerei sind Themen aus unterschiedlichen Büchern des Alten Testaments entnommen. Nur für die dritten Preise wird die Aufgabe gestellt, mythologische Skulpturen nachzuzeichnen oder in Gips zu kopieren. Die beiden ersten Preisaufgaben in der Architektur sind eine Platzgestaltung und der Entwurf, das Kolosseum in einen Wohnkomplex umzugestalten.⁴¹³ Die Themengestaltung in Rom hatte nachfolgend keinen Einfluss auf die Themengestaltung in Wien. Dass aber Themen einer anderen Akademie abgeschrieben und übersetzt wurden, weist auf ein Ringen um die Themengestaltung hin.

Das diesjährige Samsonthema war schon 1734 in Frankreich gegeben worden. Dass Wien hier Paris folgt, ist nicht wahrscheinlich. Zu bedenken ist, dass dieses Thema ein extrem geläufiges der Zeit war. Pigler nennt dazu 165 Werke.⁴¹⁴

Der Tiroler Joan. Jac. Zeiller⁴¹⁵, der Primum des Bewerbs und laut Dachs ein bedeutender Schüler Trogers,⁴¹⁶ lag mit 18 Punkten weit vor seinen neun Mitkonkurrenten, und Martin Speer⁴¹⁷, der Gewinner des zweiten Preises, ließ mit 14 Punkten ebenfalls die anderen Bewerber weit hinter sich.⁴¹⁸

Dachs nimmt an, dass zwischen 1735 (Preisträger Öser) und 1737 der Stilwechsel an der Akademie vom klassischen zum antiklassischen, expressiven Stil begann, und dass der erste Preisträger, der den Trogerschen Stil an der Akademie vertrat, mit Zeiller gegeben sei, obwohl sein Preisstück nicht vorhanden ist.⁴¹⁹

Ein vermutlich von Speer zum Thema des Preisbildes gefertigtes Bild, möglicherweise eine Kopie, unbezeichnet, ist erhalten, jedoch in einem schlechten Zustand. Es befindet sich derzeit in Salzburg, im Städtischen Museum Carolino-Augusteum, Inv.Nr. 451/49.⁴²⁰ Delila und Samson bilden fast eine Dreieckskomposition aus Akt- und Gewandfigur im

⁴¹³ AKADEMIEARCHIV, Carton 1706-1741 (zit. Anm. 1), Folio 188.

⁴¹⁴ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), Bd. 1, S. 127ff.

⁴¹⁵ In den Stiftungssammlungen Einsiedeln existiert ein Entwurf zum oder eine Nachzeichnung vom Wettbewerbsbild. Siehe dazu: HOSCH, (zit. Anm. 3), S. 262. Hier findet sich auch eine Kurzbiographie des Künstlers. Zeillers Biograph F. Th. Leu hat das Preisbild eingehend beschrieben. Siehe dazu: GARAS, Kunstübung (zit. Anm. 2), S. 410.

⁴¹⁶ Zeiller war von 1733 bis 1734 Schüler Trogers. Siehe dazu: DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 17, Anm. 109.

⁴¹⁷ Martin Speer, der 1729-34 in der Umgebung Garmischs nachweisbar ist, nimmt 1737 ebenfalls am Bewerb für Zeichnen nach dem Modell teil. Bei einem erneuten Bewerb im Jahre 1738 erhält er gar keinen Punkt. Ob er zuvor bei einem Italiaufenthalt mit Solimena zusammengetroffen ist, wird spekuliert, ist aber nicht gesichert. Seit ca. 1739 bis zu seinem Tod 1765 arbeitet er in Regensburg. Siehe dazu: HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 262.

⁴¹⁸ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1737.

⁴¹⁹ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 17.

⁴²⁰ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 262.

Bildvordergrund (Abb. 16). Die aus dem Hintergrund erscheinenden Philister sind wegen des starken Hell-Dunkel Kontrastes kaum sichtbar.

Laut Hosch demonstriert das Bild den vor Troger und Gran an der Akademie herrschenden barock-klassizistischen Stil.⁴²¹

1737

Thema Bildhauerei: Der starcke Milo von Crotona will einen zerspaltenen Eichen-Stock von einander reissen wird aber von selben eingeklemt und von Thieren zerissen

Milo ist ein bekannter Ringkämpfer aus der griechischen Stadt Kroton in Unteritalien, der im 6. Jahrhundert dort gelebt haben soll. Im Alter soll er, wie Ovid in seinen Metamorphosen berichtet, seine Altersschwäche beklagt haben. Er galt in der Überlieferung als Inbegriff der Kraft. Im Alter jedoch soll er, wie Ovid in seinen Metamorphosen berichtet, seine Altersschwäche beklagt haben.⁴²² Einen Baum, der mit einem Keil gespalten war, wollte er mit seiner riesigen Kraft auseinander biegen. Als der Keil dabei heraus fiel, klemmte seine Hand im Spalt fest, und er konnte sich nicht mehr befreien. So wurde er von wilden Tieren zerrissen.

Wie schon beim Malereithema gesagt, ergibt sich für mich, nur in der Zusammenschau mit allen, in diesem Jahr gegebenen Themen, eine Vermutung auf einen möglichen, zeitgeschichtlichen Bezug der Themenstellung, das wäre der Tod Prinz Eugens im Jahr zuvor.

Die bekannteste Darstellung dieses Themas lieferte Pierre Puget mit seiner 270 cm hohen, für den Schlossgarten von Versailles geschaffenen, Marmorfigur, die in der Literatur zwischen 1672-1682 datiert wird, und die sich heute im Louvre in Paris befindet.⁴²³ Schon Donner scheint bei seiner Darstellung von Samsons Kampf mit dem Löwen, wie oben bereits erwähnt, bei Puget Anleihen genommen zu haben.

Nur drei Bewerber traten zum Wettbewerb an, von denen Godefridus Fritsch mit 16 Punkten den ersten Preis und Ignatius Wurschbauer mit 10 Punkten den zweiten Platz erlangte.⁴²⁴

⁴²¹ Ebenda.

⁴²² Rolf TOMAN, Hrsg., Die Kunst des Barock, Köln 1997, S. 304.

⁴²³ Ebenda.

⁴²⁴ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1737.

Thema Malerei: Abraham verstosset die Agar mit ihrem Sohn Jsmael

Das Thema ist dem Alten Testament, Genesis 21,9-14, entnommen. Nach der Geburt Isaaks drängt Sara Abraham, die ägyptische Magd Hagar mit ihrem Sohn Ismael zu verstoßen. Als Gott Abraham befiehlt, der Bitte Saras zu folgen, entläßt er Hagar und Ismael mit Proviant. Ismael wird mit seiner Mutter von einem Engel Gottes in der Wüste vor dem Verdursten gerettet. Gleichzeitig verheißt der Engel ihm, Stammvater eines großen Volkes zu werden.

Seine Nachkommen gelten als Wurzel der arabischen Stämme. Sie werden nicht, wie die Kinder Isaaks, Erben des himmlischen Jerusalems sein.⁴²⁵ Hagar steht nach Gal. 4, 21-31 für das Alte Testament und Sara den Neuen Bund.⁴²⁶ In Gal. 4, 29 wird Ismael auch eine Mitschuld an der Vertreibung zugeschrieben und Isaak geistig über Ismael gestellt. „Der nach dem Fleisch geboren war, verfolgte den, der nach dem Geist geboren war.“ Bei Paulus wird Hagar zu einer Figur des Judentums und Sara zur Präfiguration der christlichen Kirche. Daran anschließend sahen die Kirchenväter Hagar und Sara als Vertreterinnen des irdischen und himmlischen Jerusalems oder als Synagoge und Ecclesia. Die Verstoßung war der Sieg der triumphierenden Kirche über den jüdischen Glauben.⁴²⁷

In der Neuzeit hat das Thema der Verstoßung Hagars wegen der darin enthaltenen starken Gefühlsmomente in Malerei und Graphik viel Beachtung gefunden.⁴²⁸ Es wurde auch in Frankreich als Preisthema gegeben, dort jedoch erst 1748. Im 17. Jahrhundert hatte Rembrandt den Abschied Hagars besonders zeichnerisch intensiv bearbeitet. Mehr als hundert Blätter sind erhalten, Radierungen und ein Gemälde von 1640. Die vorbereitende Kohlezeichnung dazu befindet sich in der Albertina.⁴²⁹

Auch wurde das Thema im 17. Jahrhundert mehrmals vertont. Hier sind die Oratorien von Giov. Battista Vitali (1671) und von Alessandro Scarlatti „Agar ed Ismaele esiliati“ zu nennen.⁴³⁰ Dass diese Werke am opernbegeisterten Wiener Hof bekannt waren, darf als sicher gelten. Dafür, dass sie im Zeitraum der Preisthemenstellung dort aufgeführt wurden, fand ich keine Hinweise.

⁴²⁵ Chantal ESCHENFELDER, Giovanni Battista Tiepolo, Köln 1998. S. 11 und S. 20.

⁴²⁶ LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE (zit. Anm. 411), Bd. 1, S. 79.

⁴²⁷ Galaterbrief, zitiert und interpretiert nach ERFFA, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 129f.

⁴²⁸ Ebenda, S. 132.

⁴²⁹ Richard HAMANN, Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1936, S. 471-578.

⁴³⁰ Ebenda, S. 133.

Inhaltlich könnte das Thema Bezug nehmen zum Türkenkrieg 1737-39, der kein Verteidigungskrieg war, sondern in den Österreich aufgrund seiner Bündnispolitik mit Russland hineingezogen worden war, und in dem es Belgrad und Nordserbien verlor. Das Thema könnte die Aussage transportieren, dass das auserwählte Volk das Recht hat, die Türken in ihre Schranken zu verweisen. Die Angst vor den Türken war besonders Anfang des Jahres 1738 aufgrund der militärischen Niederlagen wieder sehr stark. Am 24.04.1738 wurde in Wien eine große Bittprozession für den Türkenkrieg veranstaltet. Beim Bildhauereithema scheint der Bezug zum Türkenkrieg noch augenfälliger. Beide Themen zusammengenommen, verstärken die Hypothese dieses Zeitbezuges.

Michael Angelus Unterberger, der unter dem Namen Otto Monte (Sottomonte) schon ein Jahr zuvor in die Schülerlisten eingetragen worden war,⁴³¹ erhielt mit 24 Punkten die meistmöglichen Punkte für den ersten Preis. Nicht so überragend fiel das Ergebnis für den zweiten Preisträger, Antonius Carolus Rossier mit 12 Punkten aus. Die Preisträger stritten gegen sieben Mitbewerber.

Unterbergers Preisstück ist zwar nicht auffindbar, einige Zeichnungen und Kopien geben aber Hinweise auf die Abfassung des Werkes.⁴³²

Zwei kleine Gemälde mit alttestamentarischen Darstellungen befanden sich im Nachlass der Familie Unterberger, eines davon stellt die Vertreibung Hagens dar (Abb.17)⁴³³ Kronbichler und Garas schrieben die Bilder Unterberger zu und brachten sie mit der Preisarbeit in Verbindung. Eine spätere Wiederholung und zwei Zeichnungen in Budapest bestätigen, dass die Komposition mit der Preisarbeit in Verbindung steht.⁴³⁴ Dachs sieht in dem Cavaleser Bild Unterbergers eine der bedeutendsten Quellen, ja sogar das Schlüsselwerk für den expressiven, antiklassischen Stil an der Wiener Akademie. Wesentliche Stilelemente dieses Bildes, die sich, daran anschließend, bis zu Maulbertsch immer weiterentwickeln, sind: die gelängten Figuren mit ihren übersteigerten, impulsiven Bewegungen, die kostbaren Gewänder, die Farbigkeit und die Lichtführung. Das Raumdunkel in warmen Brauntönen, das blaue Kleid Hagens mit weißer Bluse und die braune Robe Abrahams, das sind laut Dachs die Farbkombinationen der folgenden Jahrzehnte an der Wiener Akademie. Auch der lockere Pinselstrich, der den Eindruck des flackernden Lichtes erzeugt, ist in vielen Ölskizzen zu

⁴³¹ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 18.

⁴³² GARAS, Kunstübung (zit. Anm. 2), S. 410f.

⁴³³ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S.18.

⁴³⁴ Ebenda und GARAS, Kunstübung (zit. Anm. 2), S. 411 und Anm.12.

finden.⁴³⁵ Im heruntergerutschten Tuch, das die Brust erkennbar werden läßt, sieht Dachs ein feinsinnig- erotisches Detail als Attribut der heroischen Frau, das in Wien besonders gut ankam. Zu Unterbergers Stil gehören laut Dachs: exaltierte Figuren, freizügiges Mode-Ideal, dynamische Lichtführung.⁴³⁶

1738

Thema Bildhauerei: Hercules bezwinget den wilden Stier

Das Thema wird in Ovids Metamorphosen als siebte Tat des Herkules dargestellt. Der Kretische Stier, den Minos von Kreta, obwohl zum Opfer für Poseidon bestimmt, seiner Herde wegen seiner Schönheit einverleibt hatte, war vom zürnenden Poseidon rasend gemacht worden und richtete großes Unheil an. Herkules gelang es, mit bloßer Kraft den Stier zu bändigen, der ihn dann sogar über das Meer zu Eurystheus trug.

Herkules war das wichtigste mythologische Sinnbild für Kaiser Karl VI. Mattielli ließ er verschiedene Herkulesfiguren für die Hofburg gestalten, unter anderem auch Herkules mit dem Stier, von dem sich eine Nachzeichnung im Codex Albrecht befindet. Besonders in seiner Funktion als Türkenbesieger und als Herrscher mit universalem Anspruch trat er in der bildenden Kunst oft als Herkules auf.⁴³⁷ Wohlfeil hat das Bildprogramm des Palastes Karls V in der Alhambra untersucht, in dem es auch gegen den Kampf gegen die Mauren und gegen den Islam geht. Den Zugang zum Palast bildet ein 5.30 m hohes Hauptportal mit beidseitigen Nebeneingängen. In den Medaillons über den Türen wird links Herkules mit dem nemeischen Löwen dargestellt und rechts fängt Herkules den kretischen Stier. Im Mittelmedaillon befindet sich das königliche Wappen Philipps II, das aber vormals eher das Wappen Karls V war.⁴³⁸ Es ist augenfällig, dass der Türkenkrieg das indirekte Bindeglied der Themen für Malerei und Bildhauerei in diesem Jahr ist.

Außer Mattiellis Skulptur gibt es in der Malerei einige Vorbilder, die van Schuppen sicher vertraut waren. Ein Jahr vor seiner Aufnahme in die Pariser Akademie wurde mit einem Gemälde zu diesem Thema Pierre Jaques Cazes aufgenommen.⁴³⁹

⁴³⁵ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3) S. 18.

⁴³⁶ Ebenda, S.19.

⁴³⁷ MATSCHE, Karl VI (zit Anm. 3), S. 343ff.

⁴³⁸ Rainer WOHLFEIL, Kriegsheld oder Friedensfürst? Eine Studie zum Bildprogramm des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada, in: Christine ROLL, Hrsg., Recht und Reich im Zeitalter der Reformation, Festschrift für Horst Rabe, Frankfurt 1997, S. 57-96.

⁴³⁹ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), Bd. II, S. 110, auch Rubens, Jordaens und Coytel haben das Thema malerisch bearbeitet.

Ignatius Wurschbaur erhielt mit 15 Punkten den ersten und Carolus Groff mit 11 Punkten den zweiten Preis. Zwei weitere Bewerber traten an. Carolus Groff behauptete nach der Preisvergabe, dass Georg Raphael Donner bei der Arbeit geholfen habe, mit der Wurschbauer den ersten Preis erzielt habe.⁴⁴⁰

1739

Aufgrund des Bildhauerstreites gab es 1739 keine Bewerber. Überraschend leistete De Grof am 14. Mai 1739 Abbitte.⁴⁴¹ Am 4.11. 1739, am Namenstag des Kaisers, wurde anstelle der Preisverleihung der Providentiabrunnen Georg Raphael Donners enthüllt.

1740

Wegen des Todes des Kaisers wurden auch 1740 keine Preise vergeben. In einer Bittschrift beklagte sich Van Schuppen, dass er immer Streit mit den Bildhauern habe.⁴⁴²

1741

Thema Malerei: Der Aegyptische Joseph in dem Kercker legt dem Becken und Mundschenk ihre Träum aus

Um eine Verwechslung mit dem neutestamentlichen Joseph zu vermeiden, wird der alttestamentliche oft als „ägyptischer Joseph“ bezeichnet. Die Deutung der Träume wird in Genesis 40 geschildert. Der wegen Verleumdung ins Gefängnis geworfene Joseph trifft dort zwei Hofbeamte, die ihn bitten, ihnen ihre Träume auszulegen. Josef sagt dem Mundschenk, der geträumt hatte, er drücke reife Trauben in den Becher des Pharaos aus, voraus, er werde wieder ins Amt kommen. Dem Bäcker, der geträumt hatte, dass Vögel die Körbe mit Backwaren für den Pharaos leer gefressen hätten, sagt er das Todesurteil voraus. Joseph bezieht sich bei der Traumdeutung auf Gott. Der Mundschenk wird später Josephs Freilassung zwecks Auslegung der Träume des Pharaos bewirken. So beginnt in einer schwierigen Situation, mit der Auslegung im Kerker, der Vollzug der Heilsgeschichte, die

⁴⁴⁰ DIEMER, de Groff (zit. Anm. 90) S. 154ff.

⁴⁴¹ Ebenda, S. 157, Zum Bildhauerstreit, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann, siehe DIEMER, die die Verwaltungsakten des Akademiearchivs hierzu sehr gründlich aufgearbeitet hat. Die Akten befinden sich an der Akademie bei den Verwaltungsakten: Folionummern 1739/196 – 1739/253 mit Ausnahme der Folios 197 und 198. / DIEMER, de Groff (zit. Anm. 90).

⁴⁴² Ebenda, S. 159.

sich durch den auserwählten Joseph vollzieht. In der Exegese wird Joseph, der sein Volk aus dem Joch der Ägypter befreite, häufig als Präfiguration Christi gesehen.⁴⁴³

Dies ist das erste Thema unter der Regentschaft Maria Theresias. Dem Hof war der Preis anscheinend wichtig, denn Franz Stephan von Lothringen war in Vertretung Maria Theresias bei der Preisverleihung anwesend. Die Situation der Herrscherin war bei ihrem Regierungsantritt ja, wie hinlänglich in der Geschichte beschrieben, außenpolitisch äußerst schwierig, aber auch innenpolitisch war sie umstritten. Auch in Wien waren große Teile der Bevölkerung gegen das „Weiberregiment“ und machten für Karl Albert von Bayern Stimmung. Ein Maueranschlag nach dem Tod Karls VI zeigt die Stimmung im Land:

„Vivat! Der Kaiser ist tot,
Wir bekommen jetzt großes Brot.
Der Lothringer ist uns zu schlecht,
Der Bayer isst uns eben recht.“⁴⁴⁴

Der junge Josef, dessen Auserwähltheit sich schon in der schwierigen Situation im Gefängnis zeigt, könnte für Maria Theresia, aber eher noch für ihren Gemahl Franz von Lothringen stehen. Durch die im Februar in Dresden geschlossene Allianz mit Sachsen, England, Holland und Russland tat sich eine Möglichkeit für seine Kaiserwahl auf.

Dieser Bezug ist natürlich vage. Bedenkt man jedoch, dass sich, wie Schemper an einem Beispiel aufzeigt, ein Kunstkenner und Literat wie Algarotti im Rahmen eines Entwurfs für einen Tafelaufsatz aus Porzellan Gedanken um eine angemessene Präsentation der Haltung, des Geistes und der Geschichte Maria Theresias machte,⁴⁴⁵ so sieht man, dass es anscheinend auch unter Maria Theresia üblich war, jegliche mythologische, künstlerische Arbeit allegorisch zu lesen.

Es muss allerdings auch bedacht werden, dass das Thema absolut gängig war und mögliche Vorbilder reichlich gegeben waren.⁴⁴⁶

Georgius Glaeser, der sich 1739 und 1740 schon beim Modell Zeichnen beworben hatte, erhielt 1741 mit neun Punkten den ersten Preis in der Malerei und jeweils den zweiten Preis in der Bildhauerei und im Zeichnen nach dem Modell. Andreas Müller war mit acht Punkten

⁴⁴³ AUSSTELLUNGSKATALOG, Old Testament (zit. Anm. 357), S. 51.

⁴⁴⁴ Brigitte VACHA, Habsburger (zit. Anm.385), S. 292.

⁴⁴⁵ SCHEMPER, Zu Ehren der Königin (zit. Anm. 3), S. 297ff.

⁴⁴⁶ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 386), Bd. 1, S. 86-89.

zweiter Preisträger.⁴⁴⁷ Der Andrang auf den Wettbewerb war mit zwölf Teilnehmern größer als sonst. Anton Maulbertsch hatte 1740 und 1741 erfolglos am Zeichenwettbewerb nach dem Modell teilgenommen.⁴⁴⁸

In der Sammlung Rossacher existiert eine grünliche Grisaille auf Papier unbekannter Provenienz zu dem Thema (Abb. 18). Ob dieses Bild eine Skizze Glasers oder Müllers ist oder eine Kopie des Preisbildes, scheint sehr unklar. Die Proben waren bei der Akademieleitung bewahrt. In der linken Figur des Mundschenken ist deutlich der Troger-Einfluß zu sehen und Ansätze der ausschnitthaften Repoussoirelemente, wie sie auch Palko verwendete. Von Glaeser und Müller sind fast keine Werke zum Vergleich bekannt.⁴⁴⁹

1741

Thema Bildhauerei: Apollo erschießt die Schlangen-Python

Wenige Tage nach seiner Geburt auf der Insel Delos tötet Apollo den Python-Drachen von Delphi, der seine Mutter Leto vergewaltigen wollte. Der Drache hatte Gaias Orakelstätte bewacht. Jetzt übernimmt Apollo das Orakel. Diese Geschichte ist in den Metamorphosen des Ovids 1,438 zu finden.

Apollo übernimmt also sehr jung siegreich die Führung. Auf die Symbolik Apollo siegt über die Schlange wurde schon beim Thema von 1735 angesprochen. Die Symbolik war den Habsburgern vertraut. Wird hiermit der jungen Herrscherin Mut gemacht, dass sie den Kampf gewinnen wird? Apollo geleitete Aeneas durch Unterweltgefahren zur Gründung Roms. Er beschützte auch die Argonauten auf ihrem Weg, das goldene Flies wiederzuholen und ist somit auch Schutzgott und Repräsentationsfigur des Hauses Habsburg. Die Apolloikonographie, die ja von Ludwig XIV für sich beansprucht worden war, hatte auch immer fest zur Herrscherikonographie der Römischen Kaiser gehört.⁴⁵⁰ Interessant ist schon, dass unter Maria Theresia nicht mehr Herkulesthemen gegeben werden, sondern erstmalig der ganz junge Apollo Gegenstand des Preisthemas wird.

In der Malerei, wie in der Bildhauerei, kreist das Thema um die die siegreiche Verheißung.

⁴⁴⁷ AKADEMIEARCHIV, Prämienprotokoll (zit. Anm. 1), 1741.

⁴⁴⁸ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S.20.

⁴⁴⁹ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 264.

⁴⁵⁰ MARTINZ-TUREK, Leopold I (zit. Anm. 28), S. 80f.

Mit 10 Punkten gewann beim Bewerb Joannes Theophilus Weber, der auch, wenn dies möglich gewesen wäre, den zweiten Preis mit 12 Punkten geholt hätte. Diesen erhielt dann mit 7 Punkten Georgius Glaeser. Mitkonkurrenten waren G.A. Urlaub und J. Bandeer.⁴⁵¹

Neben vielen Vorbildern aus der Malerei, wie in Wien zum Beispiel ein Supraportenrelief im großen Marmorsaal des Unteren Belvedere von M. Franceschini, gibt es auch Vorbilder aus der Skulptur, wie Lebruns Entwurf für einen Brunnen und Joseph Werners Miniatur zur Verherrlichung Ludwig XIV (1637-1710).

1742

Thema Malerei: Cain erschlagt seinen Bruder Abel

Für die Jahre 42, 43 und 44 werden die biblischen Textstellen nicht nur genannt, sondern es wird auch der Text gegeben. Der Inhalt mancher Verse ist dabei jedoch unüblich wiedergegeben.⁴⁵² Für das Thema des Jahres 1742 wird Genesis, 4, 3-8 angegeben. Von den Erträgen ihrer Arbeit brachten Kain und Abel ein Opfer dar. Als Gott gnädiger auf Abels Opfer schaute, wurde Kain so wütend, dass er seinen Bruder auf dem Feld erschlug.

Tizian, Rubens, Rembrand, Poussin, de Champaigne, Lepautre, Lebrun, Reni, die Liste derjenigen, die dieses Thema bearbeitet haben, ist prominent besetzt und sehr lang.⁴⁵³

Sechs Jahre später, 1748, ist dieses Thema auch in Frankreich ein Preisthema.

Dass in Abels Opfertod der Tod Christi vorgebildet sei, galt den Kirchenvätern und allgemein seit dem Mittelalter als geläufige Vorstellung. Wie Kain Abel tötete, so töteten die Juden Christus.⁴⁵⁴

Trotzdem gibt es für dieses Thema einen ernst zu nehmenden Zeitbezug. Karl Albert von Bayern eröffnete im Sommer 1741 die Feindseligkeiten gegen Maria Theresia und besetzte Linz. Friedrich II von Preussen fiel in Schlesien ein, obwohl Elisabeth Christine, die Frau Friedrichs II, Maria-Theresias Cousine war. Schlimmer noch traf Maria Theresia sicherlich, dass Karl Albert Prag besetzte und sich dort zum König von Böhmen krönen ließ.

Am 12. 02. 1742 wurde Karl Albrecht von Bayern sogar als Karl VII zum Kaiser gekrönt.

⁴⁵¹ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1741.

⁴⁵² Ebenda, Carton 1742-1769, Folio 10, 11, 13.

⁴⁵³ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), Bd. 1, S.19 und S. 23.

⁴⁵⁴ ERFFA, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 369. Siehe dazu auch: A. ULRICH, Kain und Abel in der Kunst, Bamberg 1981.

Sachsen wechselte die Allianz und marschierte ab Februar gegen Wien, Bayern erhob Erbansprüche, Frankreich tendierte zum Krieg, und Preußen stellte Forderungen auf schlesische Gebiete. Das alles kam fast einem Brudermord gleich.

Wie enttäuscht Karls Nachfolgerin über Friedrich II war, kam in Maria-Theresias „Politischem Testament“ von 1750/51 zum Ausdruck, wo es heißt „....des Königs süße Worte und kräftige Versprechungen machten sogar meine Ministres irre, maßen man nicht glauben konnte oder wollte, dass der König in Preußen feindlich agieren würde.“⁴⁵⁵

Josephus Ign. Milldorfer⁴⁵⁶ vereinte mit 34 Punkten fast alle möglichen Stimmen auf sich. Den zweiten Platz unter den acht Bewerbern belegte mit 17 Punkten Andreas Müller.⁴⁵⁷

Das Preisbild des 23jährigen Tirolers, Milldorfer, blieb möglicherweise im Landesmuseum Ferdinandeum erhalten. Nach den Maßem scheint es das Preisstück zu sein (Abb. 19).⁴⁵⁸ Es erinnert laut Hosch stark an die Schülerzeichnungen der Akademie.⁴⁵⁹ Und es enthält, wie Dachs analysiert, moderne Stiltendenzen.⁴⁶⁰

In Athen existiert ein fast gleiches Bild mit ähnlichen Ausmaßen, das Piazzetti zugeschrieben wird oder Frederico Bencovich (Abb. 20).⁴⁶¹

1742

Thema Bildhauerei: Polyphemus in die Nympe Galathea verliebt spilt auf seiner Pfeifen (Orgel-Pfeifen)

In diesem Jahr wird ein Thema wieder aufgenommen, jedoch in veränderter Form. Warf im Preisthema von 1734 ein Kyklop, vermutlich Polyphem, einen Felsen, wohl nach dem Liebespaar Acis und Galathea, so geht es jetzt um Galatheas Verführung durch Polyphem mit Hilfe der Musik. (Ovid, Metamorphosen XIII, 751ff.)

⁴⁵⁵ VACHA, Habsburger (zit. Anm. 386), S. 293.

⁴⁵⁶ Josef Ignaz Mildorfer (1719 Innsbruck - 1775 Wien), der angeblich neben dem Akademiebesuch seit 1738 auch Geselle bei Paul Troger war, erhält 1741 den 1. Zeichenpreis und 1742 den ersten Preis in der Malerei. Ab 1.5. 1751 fungiert er dann als Akademieprofessor, wird 1754 und 1757 wieder gewählt, 1759 jedoch entlassen, aber bald rehabilitiert. Garas sieht in ihm einen wichtigen Vorläufer und Konkurrenten Maulbertschs. Siehe dazu: HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 266. Laut Dachs gibt es keine Belege für Roschmanns Annahme, dass er 1738 in Trogers Werkstatt eingetreten sei. Stilistisch hält sie jedoch einen Einfluss Trogers für möglich. Dazu: DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 20f.

⁴⁵⁷ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1742.

⁴⁵⁸ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 266.

⁴⁵⁹ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 20 und Anm. 134.

⁴⁶⁰ Ebenda, S. 17.

⁴⁶¹ AUSSTELLUNGSKATALOG, Old Testament (zit. Anm. 457).

War mir schon 1734 der Bedeutungsaspekt des Themas für die historische Situation nicht klar, so trifft das auch für dieses Thema zu. Der Zusammenhang mit dem Malereithema ist ebenfalls kaum herstellbar. Vielleicht hat einfach die Beliebtheit der Oper zur Themenstellung geführt. Ein Hinweis darauf kann sein, dass die Betörung durch die Musik bei diesem Thema im Mittelpunkt steht. Die Oper von Acis und Galitea wurde 1743 als einzige Partitur Händels gedruckt. Da Maria-Theresia Opern liebte und selbst sang, könnte dieses Thema auch als Geschenk an sie verstanden worden sein.

Zu diesem Thema werden 14 Bilder aus Frankreich und sieben Werke aus Italien verzeichnet. In Frankreich hatte Lucas Auger sein Aufnahmestück zu diesem Thema präsentiert. Watteau und Louis de Sylvestre fertigten ebenso wie ihre französischen Vorgänger Poussin und Lorrain Gemälde zu diesem Thema an.⁴⁶²

Plazer und Schuster waren die einzigen Wettbewerbsteilnehmer. Mit 31 Punkten war Plazer Schuster klar überlegen.⁴⁶³

1743

Thema Malerei: Judas gibt der Thamar seinen Hürten-Stab, Ring und Armband zum Unterpfand

Diese Begebenheit wird in Genesis 38,18 geschildert. In der Ausschreibung angegeben und schriftlich ausgeführt werden: Kap.38, 13-19.⁴⁶⁴ Die Erzählung von Tamar und Juda ist in die Josefsgeschichte eingeschoben, zwischen Josefs Verkauf und seiner Ankunft in Ägypten. Tamar, die Witwe von Judas ältestem Sohn benutzt eine List, um ihr Recht zu erlangen. Als Hure verkleidet verführt sie Juda und verlangt von ihm als Pfand für ihren Lohn Ring, Stab und Armspange. So weit reicht die angegebene Textstelle.

Als Tamar Juda später das Pfand zeigt, bekennt dieser seine Schuld und verurteilt sie nicht zum Tode. So erweist er sich als gerechter Richter. Tara gebirt die Twillinge Perez und Serach. Perez ist der Stammhalter, aus dem das Königshaus hervorgeht und Tamar gehört damit in Christi Ahnenreihe. Sie wird später sogar zur Stammutter erklärt. Im Matthäus – Evangelium wird sie mit Juda am Anfang der Genealogie Christi aufgeführt. In der Interpretation der Geschichte wird Juda oft als gerechter Richter gesehen und Tamar als die Kirche.⁴⁶⁵

⁴⁶² PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), Bd. 2, S.9f.

⁴⁶³ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1742.

⁴⁶⁴ Ebenda, Carton 1742-1769, 1744, Folio 13.

⁴⁶⁵ ERFFA, Ikonologie (zit. Anm. 336), S. 438-445.

Dieses Thema ist zwar auch ein „Barockthema“ aber weitaus seltener dargestellt als viele der anderen Preisthemen.⁴⁶⁶ Im Rembrandt-Kreis war dieses Thema jedoch beliebt.

Zur Stammutter des neuen Hauses Habsburg-Lothringen gibt es einige Bezüge. Maria Theresia hatte 1741 den Thronfolger geboren und die politische Situation schien sich etwas zu entspannen. Nach der für die Habsburger siegreichen Schlacht bei Kolin wurde ein Separatfrieden zwischen Österreich und Preussen geschlossen, in dem Preussen 1742 als Gegenleistung für die Zuerkennung Ober- und Niederschlesiens aus der feindlichen Allianz austrat. Prag hatte am 02.01. 1743 kapituliert, und die Krönung Maria Theresias zur Königin von Böhmen fand am 12. Mai 1743 im Prager Veitsdom statt. Sie gelobte, alles zu unternehmen, um die verlorene Provinz Schlesien zurückzuerobern. Gleichzeitig siegte Karl von Lothringen bei Simbach über die Bayern.⁴⁶⁷

Die großen Preise wurden in diesem Jahr 1743 gestellt, aber erst am 27. März 1744 verteilt. Josephus Gremer war mit 14 Punkten erster und Antonius Schuncko mit 10 Punkten zweiter Preisträger. Elf Schüler waren angetreten.⁴⁶⁸ Die Wettbewerbsarbeiten hatten das Querformat: ca. 71x90 cm (2 Schuh 10 Zoll, 2 Schuh 3 Zoll)⁴⁶⁹ und sind heute verschollen.

In der Albertina existiert eine Kreide/ Feder-Zeichnung, Inv. Nr. 27.268, die sich auf den Wettbewerb beziehen könnte (Abb. 21).⁴⁷⁰

1743

Thema Bildhauerei: Ein Atlas mit der Welt-Kugel

Nach dem Titanensturz wurde der Titanensohn Atlas zum Tragen des Himmelsgewölbes verurteilt, so wird es in Hesiods Theogonie berichtet.⁴⁷¹

Bei Isidor von Sevilla wird berichtet, dass Augustus den Globus zum Zeichen für die Unterwerfung der Völker des gesamten Erdenkreises angenommen habe. Matsche nimmt an, dass diese Nachricht den Entwerfern der Habsburgischen Herrscher Allegorien bekannt war.⁴⁷²

⁴⁶⁶ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), Bd.1, S. 78ff. / HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 268.

⁴⁶⁷ VACHA, Habsburger (zit. Anm. 386), S. 297.

⁴⁶⁸ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1) Prämienprotokoll, 1743.

⁴⁶⁹ Anton WEINKOPF, Beschreibung der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1783 und 1790, Neuauflage Wien 1875, S. 30.

⁴⁷⁰ HOSCH, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 268.

⁴⁷¹ HESIOD, Sämtliche Gedichte, Theogonie, übersetzt von E. Marg, Zürich/ München 1984, S. 455ff.

⁴⁷² MATSCHE, Verherrlichung (zit. Anm. 3), S. 388 u. Anm. 33.

Die Weltkugel diente zur Verherrlichung des Kaisertums Karls VI. Herhaeus schreibt, dass bei ihm die Weltkugel die Weltherrschaft bedeute. Karl VI nahm sie in sein kaiserliches Wappen auf und wählte sie bei seiner Kaiserkrönung mit Wolken umgeben als sein „Symbolum Proprium“.⁴⁷³

Die Weltkugel wurde Karl VI symbolisch auf einer Münze überreicht, als er durch Italien zur Kaiserkrönung nach Frankfurt reiste. Als Togatus nimmt er die Weltkugel entgegen. Die Münze mit dieser Darstellung ist Teil der „Historia numismatica“, die Heraeus nach dem Vorbild der „Histoire metallique“ Ludwigs XIV noch vor der Krönung Karls VI zu entwerfen begonnen hatte.⁴⁷⁴

Zur Rückkehr von seiner Kaiserkrönung in Frankfurt wurde für Karl VI das Burgtor allegorienreich als Triumphbogen geschmückt. Die oberste Figur war der die Himmelskugel tragende Atlas, der von den beiden Tugendallegorien Säule und Herkules flankiert wurde.⁴⁷⁵

Als Sinnbild für die Übergabe der Regierung von Leopold an Josef diente auf dem Trauergerüst für Kaiser Leopold I eine Darstellung des Atlas, der vor der Wiener Hofburg dem jungen Herkules die Weltkugel als Symbol der kaiserlichen Weltherrschaft übergibt.⁴⁷⁶

Mit der Krönung zur Königin von Böhmen nimmt Maria Theresia die Macht auf sich, wird zur ranghöchsten Fürstin, und die Chance auf die Kaiserkrone für ihre Familie ist damit gegeben.

Ist Atlas mit der Weltkugel vielleicht ein bildliches Pamphlet auf den Satz aus dem Volksmund: „Die römische Krone gehört auf die böhmische“?

Bei Karl VI hatte es eine nahe Verbindung zwischen Böhmen und Spanien gegeben. Er hatte sofort nach seiner Ernennung zum Böhmischem König den Nepomukkult des damals noch gar nicht heilig gesprochenen Nepomuk nach Spanien getragen. Die Verbindung Böhmen – Spanien - Reich demonstrierte Karl daran anschließend häufig.⁴⁷⁷ Mit Böhmen war also auch der Weltherrschaftsanspruch in Wien als Thema verbunden.

Dass gerade in diesem Jahr Atlas mit der Weltkugel als Preisthema gegeben wurde, scheint mir nach der hier angeführten Bedeutung des Themas für das Haus Habsburg nicht zufällig zu sein. Beide Themen scheinen sich auf Maria Theresia zu beziehen, in der Malerei auf die Stammutter und in der Bildhauerei auf die Bürde der Herrschaft.

⁴⁷³ Ebenda, S. 389. / Ebenda, S. 315ff. / MATSCHE, Karl VI (zit. Anm.3)/ Ebenda, S. 328ff. (zum Semmeringdenkmal)/ Ebenda, S.125ff (Kreuzpartikel-Pacificale). / Ebenda, S.270f (Jerusalemleuchter)/ Ebenda, S. 319ff.

⁴⁷⁴ MATSCHE, Verherrlichung (zit. Anm. 3), S. 384f.

⁴⁷⁵ POLLERROSS, Repräsentation (zit. Anm. 3), S. 100.

⁴⁷⁶ MARTINZ-TUREK, Leopold I (zit. Anm.364), S. 76.

⁴⁷⁷ Siehe dazu: POLLERROSS, Hispaniarum (zit. Anm. 3), S. 165f.

Ob Althan noch bei der Themenstellung mitgewirkt hat, ist zu bezweifeln. Er hatte am 11.05. 1742 auf alle seine Ämter resigniert.

Von den fünf zum Wettbewerb angetretenen Schülern erhielt Franciscus Schuster mit 19 Punkten den ersten und Antonius Moll den zweiten Preis.⁴⁷⁸

1744

Thema Malerei: Wie Judith dem Holoferni das Haupt abgeschlagen hat

Die Enthauptung des Holofernes wird im Alten Testament im Buch Judit 13, 1-10 geschildert. Bei der Ausschreibung angegeben wird die Textstelle 13, 8-12, beziehungsweise schriftlich ausgeführt werden die Verse 8-11, die aber wiederum inhaltlich 13,6-9 entsprechen.⁴⁷⁹ Diese Verse stehen in folgendem Kontext: Als feindliche Truppen auf dem Weg nach Jerusalem die Grenzfestung Betylua einzunehmen drohten, schlich sich Judit ins feindliche Lager und wurde dort dem Feldherrn Holofernes zugeführt. Als dieser schlief, schlug sie ihm mit einem Schwert das Haupt ab und versteckte es im Brotsack ihrer Magd. Durch ihre Tat schlug sie die Feinde in die Flucht.

Die Textstelle der Ausschreibung beginnt damit, dass Judit im Gebet sagt, dass es an der Zeit sei, sich Gottes Erbe anzunehmen und gegen die Feinde zu kämpfen. Judit bittet um eine Stärkung durch Gott und führt dann die Tat aus.

Judith wird in der Exegese häufig als Präfiguration Marias angesehen, die gegen den Teufel kämpft. In der Gegenreformation stand sie für den Sieg der Tugend über die Sünde.⁴⁸⁰

Obwohl in keinen Schriften der Zeit Maria Theresia mit Judit direkt verglichen wurde, könnte mit diesem Thema dennoch ein Hinweis auf die mutige, von Gott geführte Herrscherin gegeben werden, die wie Judit tapfer gegen die Feinde kämpft.

Maria Theresia musste in diesem Jahr noch immer an fast allen Fronten um den Erhalt des Erbes kämpfen. Im Jahr dieser Themenstellung brach der zweite schlesische Krieg aus und in der Frankfurter Union verbündeten sich Preußen, Frankreich, Bayern, Hessen-Kassel und die Pfalz gegen Österreich.

⁴⁷⁸ AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1744.

⁴⁷⁹ Ebenda, Carton 42-69, 1744 Folio 13.

⁴⁸⁰ AUSSTELLUNGSKATALOG, Old Testament (zit. Anm. 457), S. 58.

Seine acht Mitbewerber überragend, holte sich Franciscus Carolus Palko⁴⁸¹ mit 29 Punkten den ersten und Antonius Schuncko mit siebzehn Punkten den zweiten Preis.⁴⁸²

Die Preisarbeit Palkos scheint nicht mehr zu existieren. Wiederholungen des Bildes befinden sich aber in Petersburg (Abb. 22), Budapest, Graz und Salzburg. Das Bild scheint beliebt gewesen zu sein. Es ist möglich, dass es ein Lehrzweck war, Preisstücke zu kopieren, da es auch Fragmente der Komposition gibt, die Georg Anton Urlaub zugeschrieben werden.⁴⁸³

Dachs sieht in Palkos Werk eine Steigerung des expressiven Stils über Mildorfer hinaus, eine Steigerung der dramatischen Effekte durch Reduzierung des Lichts, Fragmentierung der Gesichter und Torsion der Körper. Palkos Judith mit ihrer verschränkten Körperhaltung und dem markanten Schattenprofil sei, laut Dachs, zum Erkennungsmerkmal der gesamten expressiven Stilströmung geworden.

Da Palko zeitgleich mit der Judith auch in sehr hellen Tönen malte, nimmt Dachs an, dass es für die Preisstücke der Akademie eine eigene antiklassische Stiltradition gegeben habe. Merkmal war die artifizielle Lichtsituation in dunkelgrundigen Szenen und die übertriebene Gebärdensprache der Figuren.⁴⁸⁴

1744

Thema Bildhauerei: Orpheus spilt auf der Harpfen

Orpheus ist ein Sohn Kalliopes, der Muse der epischen Sänger und eines thrakischen Flussgottes, vielleicht auch Apolls. Dieser Gott macht ihn jedenfalls zu einem betörenden Musiker, dem alle Kreatur verückt zuhört. Vergil und Ovid berichten von ihm.

Spielt das Bildthema auf Krieg, Bedrohung und den mutigen Befreiungsschlag der Heldin an, Themen die ja in dieser Zeit auch Hauptthemen Maria Theresias waren, so wird mit dem Harfe spielenden Orpheus die andere, die friedliche Seite des Herrschertums angesprochen, nämlich die Förderung von Künsten und Wissenschaften. Diese Kombination ist gängig in der Herrscherdarstellung.

⁴⁸¹ Franz Xaver Palko (1724 Breslau-1767 München) soll 1739, 40 und 45 erfolglos am Zeichenwettbewerb teilgenommen haben, was Dachs jedoch bezweifelt. Es könnte auch sein älterer Bruder Franz Anton gewesen sein. Franz Xaver Palko erhielt 1745 den ersten Preis in der Malerei. Er war laut Garas von Troger, Venedig (Tiepolo) und später Crespi beeinflusst. Er war Schüler (Staffagemaler) von Galli Bibiena Siehe dazu: DACHS, Maulbertsch (zit. Anm.3), S. 20ff.

⁴⁸² AKADEMIEARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1744.

⁴⁸³ Ebenda, S. 21./ HOSCH, Maulbertsch, S. 270.

⁴⁸⁴ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 21-23.

Die Musik liebende und selbst in Gesang geschulte Maria – Theresia verzauberte, zumindest der Überlieferung nach, mit ihrer Art die Menschen und setzte sich zudem für die Belange der Kunst ein. So hat sie die Ungarn auf ihre Seite gebracht, die sich treu hinter sie stellten und sich mit ihr verbänden unter dem Leitspruch „Vitam nostram et sanguinem consecramus“.⁴⁸⁵

Auch hatte sie, noch während der kampfreichen Situation 1743 den Ausbau von Schönbrunn geplant und Nikolaus Pacassi mit den Umbauarbeiten betraut, und zudem verfügte sie, dass „...solches nicht nur repariert sondern auch erweitert und zur bequemen Unterbringung des Hof Statt ausgebauet werden solle“.⁴⁸⁶ Sie hatte auch schon 1741 den Umbaumaßnahmen für das Hofballhaus zum „Theater nächst der Burg“ stattgegeben.

Mit der Kombination der beiden Themen dieses Jahres wird auf den guten Kriegs- und Friedensherrscher angesprochen.⁴⁸⁷ Diese Eigenschaft des idealen Herrschers in Kriegs- und Friedensangelegenheiten wird in der römischen Tugendgenalogie, die ja für die Habsburger unter anderem Vorbild war, als „ex utroque Caesar“ bezeichnet.⁴⁸⁸

Das Frontispiz von Scheybs „Theresiade, ein Ehrengedicht“ zur Huldigung an Maria Theresia als Förderin von Kunst und Wissenschaft, das 1746 erschien, war ein Stich von Martin Tyroff nach einer Zeichnung von Justin Preißler unter der Invention von Salomon Kleiner. Im terristischen Bereich befinden sich allegorische Darstellungen ihrer kriegerischen, politischen, als auch ihrer künstlerischen Verdienste. Waffen und Weltkugel finden sich hier wieder wie auch ein Ebenbild Maria Theresias mit Leier und Flöte. Das Schwert liegt zu ihren Füßen.⁴⁸⁹

Beide Preisträger vereinigten fast alle möglichen Punkte auf sich. Balthasar Moll erhielt mit 36 Punkten den ersten und Jacobus Müller mit 31 Punkten den zweiten Preis.⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ Michael KRAPF, Cornelia REITER, Hrsg. Das Zeitalter Maria Theresias, Meisterwerke des Barock, Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, Wien 2007, S. 14.

⁴⁸⁶ KRAPF, Maria Theresia (zit. Anm. 484), S. 15.

⁴⁸⁷ Bezüglich des Schutzes der Wissenschaften und Künste auch in Kriegszeiten siehe: MATSCHE, Karl VI (zit. Anm. 3), S. 365.

⁴⁸⁸ MATSCHE, Verherrlichung (zit. Anm. 3), S. 388 u. Anm. 28 / MATSCHE, Karl VI (zit. Anm. 3), S. 276, S. 280, S. 364, Anm. II 874a u. 1207 /K. MÖSENER, „Aedificata Poesis: Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 35, 1982, S. 166f u. 169, Anm. 139.

⁴⁸⁹ KRAPF, Maria Theresia (zit. Anm. 484), S. 67.

⁴⁹⁰ UNIVERSITÄTSARCHIV, Verwaltungsakten (zit. Anm. 1) Prämienprotokoll.

1745

Thema Malerei: Wie der Schatten des Propheten Samuel dem König Saul erscheint, 1. Buch der Könige, Kap. 28, 7-14

Im Jahre 1745 wurden noch die Themen gegeben. Beim Malereithema ist jedoch mit Bleistift vermerkt: „Ist nicht behalten worden, gegenwärtiges Thema“⁴⁹¹ Diese Bleistift-Anmerkung kann ich nicht deuten. Preisverleihungen gab es jedoch in diesem Jahr nicht mehr.

Nachdem die Akademie von 1745 bis März 1749 wegen Mangels eines anständigen Quartiers ihre Arbeit einstellen musste, fand auch kein Wettbewerb mehr statt. Maria Theresia hatte das letzte Quartier an ihren, am 07.06.1745 berufenen, Leibarzt und Direktor der Hofbibliothek Van Swieten auf dessen Wunsch vergeben.

Die angegebene Textstelle beginnt mit dem Befehl Sauls an seine Begleiter, ihn zu einer Wahrsagerin zu führen und endet mit dem Erscheinen Samuels. Der Gesamtzusammenhang ist folgender: David wollte sich vor einer schweren Schlacht gegen die Philister Ermutigung vom bereits verstorbenen Propheten Samuel holen. Als dieser bei der Totenbeschwörerin in En-Dor erschien, weissagte er ihm und seinen Söhnen jedoch den Tod in der Schlacht.

Saul war von Gott zum ersten König in Israel erkoren, aber wegen seines Ungehorsams zugunsten Davids wieder verworfen worden. In der Exegese galt Saul als Typus des Alten und David als Typus des Neuen Bundes. Außerdem galt er als Beispiel des Übermuts, der „Superbia“⁴⁹².

Hier drängt sich der Zusammenhang mit der zeitgeschichtlichen Situation fast auf. Am 20.01.1745 war Karl VII aus Bayern, Maria Theresias erbitterter Konkurrent, relativ rasch nach seiner Inthronisierung gestorben. Er war der einzige Kaiser, der nicht dem Hause Habsburg zugehörte. Nach seinem Tod wurde dann Franz Stephan von Lothringen Kaiser, Maria Theresias Mann. So war damit die Kaiserwürde erneut im Hause Habsburg, es wurde aber eine neue Kaiserlinie eröffnet, die des Hauses Habsburg-Lothringen.

Die Darstellung des Themas war in der Zeit nicht sonderlich häufig. Im 17. Jahrhundert war das Thema in frühromantischer Malerei verbreitet. Unter den wenigen Nennungen bei Pigler

⁴⁹¹ AKADEMIEARCHIV, Carton 1742-1769, Folio 17.

⁴⁹² LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE (zit. Anm.410), Bd. 4, S. 50.

befinden sich auch Rembrandt und Joseph Werner.⁴⁹³ Allerdings war es 1738 auch in Paris Thema gewesen.

Im Stift Göttweig existiert ein Kupferstich, angefertigt vermutlich um die Jahrhundertmitte des 18. Jahrhunderts nach einem Bild Joseph Werners. Hier ist, wie es der Bildtradition bei diesem Thema entspricht, das Memento Mori sehr gut sichtbar an der antiken Architektur. Die dominante Person ist hier Samuel.⁴⁹⁴ Bei einem Bild zum selben Thema, das erstmalig von Aschenbrenner Paul Troger oder der Troger-Schule zugeschrieben und um 1739-43 datiert wurde, ist der übliche Memento-Mori Charakter wenig ausgeprägt. Im Zentrum steht die Totenbeschwörerin wie eine Schicksalsgöttin. Dieses Werk wird bei Hosch mit dem Preisthema in Verbindung gebracht. Das 119 x 89 cm große Ölgemälde befindet sich derzeit in der Kunsthalle Karlsruhe unter der Inv. Nr. 2563 (Abb.23).⁴⁹⁵ Eine ähnliche Fassung, Mildorfer oder Sigrist zugeschrieben, befand sich in der Wiener Sammlung Henri de Ruiter. Eine kleine Skizze zu dem Thema, die im Zusammenhang mit dem Wettbewerb entstanden sein könnte, befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum München in der Sammlung Reuschel, Inv. Nr. RI 47.⁴⁹⁶

1745

Thema Bildhauerei: Saturnus oder die Zeit mit einer Sense, wie sie ein Kind frißt

Wie bei Hesiod in der Theogenie erzählt, ist der Titanensohn Saturn/ Kronos einer der drei Horen. Er entmannte auf Geheiß seiner Mutter seinen Vater. Aus den Blutstropfen, die bei dieser Tat die Erde trafen, entstanden die Erynien, Rachegöttinnen, die jeden Frevel bestrafen und die Giganten. Aus Angst, dasselbe Schicksal wie sein Vater erleiden zu müssen, verschlang Saturn seine Kinder gleich nach der Geburt. Nur Zeus/ Jupiter entging durch eine List seiner Gemahlin Rhea diesem Schicksal.⁴⁹⁷

In der Malerei ist das Thema zwar nicht sonderlich häufig, jedoch von prominenten Künstlern bearbeitet worden.⁴⁹⁸ Vasari, Jordaens, Loth und Rubens wären hier zu nennen. In Berlin existiert eine italienische Bronzestatue aus dem 17. Jh. zu diesem Thema.⁴⁹⁹

⁴⁹³ Ebenda, Bd. 4, S. 50ff. / PIGLER, Barockthemen (zit. Anm.342), Bd.1, S. 148/49.

⁴⁹⁴ AUSSTELLUNGSKATALOG, Das Wort ward Bild, Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich, 40. Jahresausstellung, Krems 1991.

⁴⁹⁵ HOSCH, Maulbertsch (zit Anm. 3), S. 272.

⁴⁹⁶ Ebenda, Hier finden sich dazu auch weiterführende Literaturangaben.

⁴⁹⁷ HESIOD, Theogenie (zit. Anm. 470), S. 453ff, ebenfalls von OVID behandelt: Fasti IV, 197-200.

⁴⁹⁸ PIGLER, Barockthemen (zit. Anm. 342), Bd.2, S. 236.

⁴⁹⁹ Ebenda, S. 236

Zu überlegen wäre, ob nicht auch hier das schnelle Ableben des bayrischen Kaisers als Hintergrund für die Themenwahl gedient hat. Damit bestünde auch wieder eine inhaltlich einheitliche Ausrichtung der beiden Preisthemen. Jedenfalls geht es in beiden Themen um Tod. Es ist natürlich auch möglich, dass sich das Thema allgemein auf die Schrecken des Krieges bezieht oder auf die bedrohte Situation der Akademie.

Nach Althan soll laut Wagner seit 1744 Graf Sylva – Tarouca als Protektor fungiert haben, der den Wünschen Van Schuppens nicht sehr zugetan war.⁵⁰⁰ Schreiden weist allerdings, wie oben schon angeführt, nach, dass Althan noch bis zu seinem Tod 1747 sein Amt innegehabt habe. Graf Tarouca war jedenfalls ein enger Vertrauter Maria Theresias nachdem sie sich von den alten Beratern ihres Vaters überwiegend gelöst hatte, und sie war sicherlich empfänglich für Ideen zur Umorientierung der Akademie. Insgesamt verfolgte sie ja eine andere Kunstpolitik als Karl VI. Sie verfolgte Klosterneuburg nicht weiter, vergab die Favorita an die Jesuiten und baute Schönbrunn weiter aus. Die fünfjährige Quartierlosigkeit der Akademie schien sie nicht zu tangieren, die Bittbriefe van Schuppens negierte sie.

1750

Thema Malerei: Die Academia mit ihren Attributis bey den Füßen der Minerva

In der Ausschreibung: Allegoria, oder verblümete Vorstellung der Kaiserin unter der Gestalt der Minerva mit ihren Attributis oder Eigenschaften sitzend.

In diesem Jahr weicht die Themenstellung völlig von der Tradition ab. In beiden Bereichen wird eine Allegorie auf die Kunstakademie und ihre höhere Unterstützung als Thema gestellt.⁵⁰¹

Zu diesem Malereithema liegt ein recht ausführlicher Text van Schuppens zur Abfassung des Wettbewerbbeitrags vor.⁵⁰²

Wie schon vormals die Gemahlin Karls VI in einer der Festreden van Schuppens als Minerva bezeichnet wurde,⁵⁰³ so ist dieses Thema eindeutig eine bildliche Aussage, dass die Akademie unter dem persönlichen Schutz Maria Theresias steht.

⁵⁰⁰ WAGNER, Akademie (zit. Anm. 92), S. 25.

⁵⁰¹ GARAS, Kunstübung (zit. Anm. 2), S. 414.

⁵⁰² AKADEMIEARCHIV, Carton 1742-1769, Folio 17.

⁵⁰³ Ebenda, Carton 1742-1769, Festreden, 19. Wintermonat 1731, Elisabetha Christina an dero allerhöchsten Nahmens-Tage.

Wie schon erwähnt, gibt es in diesem Jahr nicht nur einen neuen Protektor sondern mit Astorfer auch einen Vizedirektor mit der Option, van Schuppen nachzufolgen. Dadurch dass in diesem Jahr die Preisthemen völlig von der Tradition abweichen und Maria Theresia persönlich im Thema genannt ist, wird eine deutliche Zäsur gesetzt. Es ist nicht zu vermuten, dass es van Schuppen selbst war, der die Themenauswahl vornahm. Wenn doch, so wäre es ein letzter Appell an Maria Theresia, ihre Schirmherrschaft wahrzunehmen.

Obwohl Maulbertschs Arbeit eindeutig vom vorgegebenen Wettbewerbstext abwich, erhielt er mit 10 Punkten eindeutig den ersten Preis (Abb.24). Mit seiner Umsetzung der allegorischen Symbole in eine lebendige Szene, während van Schuppens Text eher eine spröde Bildauffassung nahe gelegt hatte, setzte Maulbertsch sich laut Dachs von van Schuppen ab. Er negierte auch die Portraittreue der Kaiserin und die klare Lesbarkeit der Situation. Er entwickelte in diesem Bild das Kontrastlicht, reduzierte die Bildgegenstände und fertigte das Bild in einer sehr lockeren Strichführung an.⁵⁰⁴ An der Vergabe des ersten Preises an dieses Werk wird deutlich, dass der Einfluss van Schuppens sehr gering geworden war und sich insgesamt, nun absolut sichtbar, ein Stilwandel an der Akademie vollzogen hatte.

Punktmäßig liegt auch beim zweiten Preis Maulbertsch mit acht Punkten vor dem Gewinner Maximilianus Castenauer, mit sieben Punkten. Insgesamt waren acht Schüler angetreten.⁵⁰⁵ Am 06. 11. 1750 fand der Festakt für die prämierten Werke statt.⁵⁰⁶

1750

Thema Bildhauerei: Die Akademie mit ihren Attributis sitzend

In der Ausschreibung: Allegorie oder verblümete Vorstellung der Akademie

Das Bildhauereithema ist das Pendant zum Thema der Malerei, nur geht es hier nicht mehr um die Schirmherrschaft sondern um das Wesen der Akademie.

Lediglich zwei Schüler traten beim Wettbewerb an, von denen Josephus Pergler den ersten und Antonius Tabotta den zweiten Preis erhielt.⁵⁰⁷

Nach dem Tod van Schuppens im Januar 1751 wurde Michael Angelo Unterberger zum Rektor ernannt und Paul Troger zum Assessor. Damit befanden sich die Vertreter des

⁵⁰⁴ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 17, 23-25, 31.

⁵⁰⁵ AKADEMIEARCHIV, (zit. Anm. 1), Prämienprotokoll 1750.

⁵⁰⁶ Hubert HOSCH, Das wiedergefundene Akademiepreisgemälde von Franz Anton Maulbertsch aus dem Jahr 1750 und sein Umfeld, in: Pantheon 58, 2000, S. 114ff.

⁵⁰⁷ Ebenda.

antiklassischen Stils in den höchsten Ämtern der Akademie.⁵⁰⁸ Die Wettbewerbe wurden noch vier Jahre lang weitergeführt.

Trotz künstlerischer Spannungen an der Akademie, entstanden die Preisarbeiten weiterhin im antiklassischen Stil. Die klassizistische Bewegung erstarkte wieder Ende der 50er Jahre und setzte sich dann mit der Ernennung des Klassizisten Martin van Meytens durch.⁵⁰⁹

Auffällig ist, dass in diesen Jahren mehrmals Themen für die Malerei gewählt wurden, die zuvor auch in Paris Thema gewesen waren. So waren die Malereithemen von 1752 und 1753 im Jahr 1751 in Paris Thema. Das Malereithema von 1751 war in Paris 1742 gegeben worden. Vermuten könnte man, dass hier vielleicht mangels eines Konzepts eine Anlehnung an Paris stattfand. Auch gab es in den ersten beiden Jahren sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei Themen aus dem Alten Testament, also auch hier eine Absetzung von der van Schuppen – Zeit.

6. Zusammenfassende Betrachtungen

Die französische Kunst hatte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre große Blütephase. In der absolutistisch gelenkten Kunstproduktion unter Ludwig XIV, seinem Finanzminister und Surintendant des Bâtiments Colbert und dem Akademiedirektor Le Brun wurden die ökonomischen Ideen des Merkantilismus bestimmend für die Entwicklung der Akademie. Kunstausbildung und Produktion waren in ein zentralistisches System eingebunden, in das alle künstlerisch Tätigen eingebettet waren. Hofkünstler waren Akademieprofessoren und Meister mussten ein Empfehlungsschreiben für die Ausbildung ihrer Schüler an der Akademie schreiben.

Der „Akademiestil“ hatte sich organisch aus der in Paris favorisierten, frei variierten, Antikenrezeption entwickelt. Zwar erfuhr er in der zwanzigjährigen Colbertschen Zeit eine Lenkung und gewisse Einfrierung, entwickelte sich jedoch organisch unterschwellig weiter. Diese Tatsache hat besonders die Analyse der Akademieprotokolle in den letzten Jahren ergeben.

Insgesamt war die französische Kunstproduktion eingebettet in die europäische Konkurrenzpolitik Ludwigs XIV. Auch in der Kunst war die Vorrangstellung Frankreichs, besonders Rom gegenüber, intendiert. Dabei wurden nicht nur die Kunstwerke importiert, kopiert und modelliert, sondern auch die Kunstausbildung wurde mit dem Akademiesystem übernommen

⁵⁰⁸ DACHS, Maulbertsch (zit. Anm. 3), S. 33.

⁵⁰⁹ Ebenda, S. 33 und Anm. 224.

und den Gegebenheiten angepasst. Das Preiswesen, das man zunächst, wie die ganze Kunstproduktion, mit der intendierten Herrscherthematik in den Rahmen des Herrscherlobs eingebettet hatte, revidierte man dann jedoch in der konkreten Situation der Themenstellung. Das Preiswesen gehörte rein zur Ausbildung und war, wie aus den Protokollen klar ersichtlich wird, als Gütemaß der Schüler und der Akademie gedacht. Der beste Schüler ging nach Rom und konnte dann von dort den Prozess der Standardhebung der französischen Kunst vorantreiben. Die Preisthemen waren daher, an Rom angelehnt, biblische Historienthemen, die keinen speziellen Bedeutungsgehalt hatten, sondern bei denen man einfach chronologisch nach dem Alten Testament vorging, angefangen mit der Genesis. Die Preisvergaben waren dann in der Regel auch nüchtern gehalten und wurden in einer normalen Sitzung vollzogen, in der auch andere Themen behandelt werden konnten. Nach Colberts Tod wurde der gesamte Akademiebetrieb liberaler und Entwicklungen wurden offener diskutiert, zumal der erstarkende Adel eigene Stilvorlieben entwickelt hatte, die dem unter Colbert eingefrorenen Stil nicht entsprachen. Durch diese Differenziertheit, wurde die Lehrbarkeit der Kunst jedoch in Frage gestellt.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das „Erfolgsmodell: Produktions- und Lehrstätte nationaler Kunst (Akademie)“ sich in Frankreich organisch entwickelt hatte und eng mit der historischen Situation des Landes in dieser relativ kurzen Zeit verbunden war.

In Berlin hatte Friedrich III versucht, das Erfolgsmodell Ludwigs XIV insgesamt zu kopieren. Hatte die Akademiegründung unter Danckelmann noch einen humanistischen Hintergrund gehabt, so forcierte Friedrich die gesamte Kunstentwicklung in Richtung Herrscherlob, um seinen Traum vom Königtum zu verwirklichen, was ihm auch gelang. Die Wettbewerbe, an denen alle gewillten Künstler teilnehmen konnten, waren kein Gütemaß der Akademie, sondern sollten ein gutes Kunstwerk im Rahmen des Herrscherlobes bieten. In Zeiten der Krise besann sich die Akademie dann aber in zwei Jahren auf ein „akademisches Thema“ (AT), das aber auch im historischen Bezug lesbar war. So blieb die Akademie, in ihrer „Frankreich- 17. Jahrhundert – Kopie“ ein knöchernes System, an dem auch Friedrich I sich nicht mehr erfreute und sich mit Pesne für seine Kunstproduktion einen Vertreter des modernen französischen Stils an den Hof holte. Während Pesne in Berlin auch unter den Nachfolgern Friedrichs I reüssierte, schien die Akademie ausgedient zu haben.

Obwohl dieses Übernahmemodell schon in Berlin gescheitert war, versuchten Karl VI und seine Berater unter der Zielsetzung eines absolutistischen Regierungssystems noch einmal,

den finanziellen und nationalen Nutzen der Kunst durch die Übernahme des Kunstsystems Ludwigs XIV zu vergrößern. Van Schuppen, zwar geschult in einer liberaleren Phase der Akademie, versuchte, dieses, in dieser Form nicht mehr aktuelle französische Akademie-System nach Wien zu transportieren und hier zu implementieren. Hier waren jedoch die Voraussetzungen dafür noch ungünstiger als in Berlin. Hatte in Berlin ein gewisses Kunstvakuum geherrscht, so hatte sich in Wien eine besondere Vorliebe für italienische Kunst herausgebildet, wobei sich, angeregt durch unterschiedliche Stilströmungen, im Adel ein Kunstkennertum entwickelt hatte und heimische Künstler in Kenntnis der Kunst verschiedenster italienischer Provenienz, ebenfalls individuelle Mischstile entwickelt hatten. Auch das Kaiserhaus favorisierte nicht nur eine von van Schuppen propagierte und in seiner Art umgesetzte Antikenrezeption, auch wenn dieses dem Kaisertum in seinem genealogischen Anspruch möglicherweise entsprochen hätte.

Neben den stilistischen Problemen waren die politischen Schwierigkeiten ebenfalls fast unüberwindbar. Der Einfluss der Zünfte im Land blockierte die Ratifizierung der Statuten, und die Hofkünstler fühlten sich ebenfalls durch die Akademie stark beeinträchtigt, zudem stand bei Karl VI in seinen letzte Lebensjahren die Kunstpolitik nicht mehr im Mittelpunkt seines Interesses. Mit Maria Theresia verschlechterte sich vehement der politische Hintergrund für die Akademie. Ihre Kunstauffassung unterschied sich sehr von der ihres Vaters, und von dessen betagten Beratern, deren Unterstützung sie im Erbfolgekrieg wenig spürte, trennte sie sich so schnell wie möglich. Ihr Verhalten gegenüber van Schuppen und der Akademie lässt darauf schließen, dass sie seine Akademieführung nicht schätzte und an einer möglichst baldigen Umstrukturierung interessiert war.

In der Entwicklung der Statuten hatte van Schuppen sich um eine ziemlich getreue Pariskopie bemüht, und gestärkt durch seine Rangerhöhung an der Pariser Akademie, konnte er auch ein vom Hof unterstütztes Preisvergabesystem in Wien erreichen, das allerdings weniger kompliziert als das Pariser war und weniger Preise vorsah. Wohl der Skepsis gegenüber der Akademie entgegentretend, verstärkte van Schuppen seine Öffentlichkeitsarbeit ab 1730 durch öffentliche Vorträge. Auch die erste Preisverleihung wurde als ein öffentliches Großereignis zelebriert, und die Wettbewerbsbeiträge konnten allgemein besichtigt werden.

Die Wahl der Preisthemen war völlig anders als in Paris, aber auch nicht offen herrscherbezogen wie in Berlin. Aus der, wie dargelegt, schwierigen Wiener Situation heraus, und aus dem hohen Stellenwert der Preisvergabe innerhalb der Öffentlichkeit, kann man schließen, dass die Themenwahl nicht beliebig war. Leider gibt es kaum Quellen zum Beleg der in dieser

Arbeit aus der Herrscherikonographie und dem Zeitgeschehen aufgestellten Hypothesen zur Themenwahl.

Im Jahr der ersten Preisvergabe haben sowohl das Thema für Malerei als auch das für Bildhauerei inhaltlich einen Bezug zum Neubeginn. Bei der Zäsur, die, nach vierjähriger Vergabepause bei der ersten Preisverleihung 1750 durch einen neuen Protektor und einen beigeestellten Direktor gesetzt wird, erfährt die Veränderung auch eine Berücksichtigung in der Themenwahl. Erstmals gibt es keine biblischen oder mythologischen Themen mehr, sondern das Thema ist in beiden Gattungen die Akademie und zwar jetzt, in der Ausschreibung unverblümt erwähnt, unter dem Schutz Maria Theresias. Danach, und damit nach dem Tod van Schuppens, finden nur noch vier Jahre lang Wettbewerbe statt, und die Struktur, Altes Testament für die Malerei und Mythologie für die Bildhauerei, wird zunächst nicht mehr eingehalten. Das alles spricht für ein bewusstes Themenkonzept unter van Schuppen. Der Zusatz in der Ausschreibung „unverblümt“ lässt vermuten, dass in den anderen Themen verblümete Darstellungen gegeben wurden. Aus den Preisreden ergibt sich dazu aber kein Material.

In den ersten drei Jahren und auch wieder von 1737 - 1741 ist ein Bezug der Themen untereinander herstellbar, und auch relativ schlüssige Interpretationen in Bezug auf den Herrscher oder das Zeitgeschehen bieten sich an. Auch nach Durchsicht der Literatur und des Wiener Diariums auf Bezüge zum kulturellen Zeitgeschehen, sei es Oper oder Literatur, ergeben sich keine Hinweise auf manche Themen, wie die aus den Metamorphosen des Ovid. Bei den Themen von 1743 bis 1745 ist relativ leicht ein Zusammenhang der Themen untereinander zu entdecken, und auch zeitgeschichtliche Zusammenhänge bieten sich fast an. Anzunehmen wäre, dass in dieser Zeit durch Herrscherbezug und Herrscherlob eine positive Einstellung Maria Theresias zur Akademie unterstützt werden sollte.

Manche gegebenen Themen sind sehr gängige Barockthemen. Zu anderen wiederum gibt es kaum zeitgleiche Werke oder Vorgängerwerke. So ist die Übergabe der Hochzeitsgeschenke in Rebeccas Haus kein häufiges Thema, auch ist hier der dramatische Aspekt, der bei anderen Themen zur Auswahl hätte führen können, nicht stark vorhanden. Bei den Themen für Bildhauerei sind zwar auch geläufige Themen zu finden, aber oft sind die Themen vorwiegend malerisch bearbeitet worden und die bildhauerische Bearbeitung selten.

Auf der Suche nach den gängigen, religiösen Habsburgischen Themen wie Marienverehrung oder Eucharistie kann man fündig werden bei den Themen, in denen die Protagonistin eine

Präfiguration Mariens ist oder das Opferthema zum Beispiel auf Christus hinweist. Auch genealogische Bezüge aus dem AT und der Mythologie zum Haus Habsburg sind erkennbar.

Allein daraus ergeben sich aber noch keine interpretatorischen Schlüsse.

Thematische Vorbilder gibt es sowohl aus dem französischen als auch aus dem italienischen und manchmal auch aus dem Wiener Umfeld zu vielen Themen.

Insgesamt läßt sich aber keine Systematik bei der Themenwahl herauskristallisieren. Nach der Bearbeitung der Themen unter mehreren Aspekten, kann ich mir die Themenwahl wie folgt vorstellen: Van Schuppen und Althan besprechen, welcher Themenschwerpunkt in diesem Jahr angemessen wäre und welche biblische oder mythologische Umschreibung geeignet und für die Adressaten (Kaiserhaus, Adel, bildungsnahes, gehobenes Bürgertum) verständlich wäre. Aus dem Fundus an Vorbildern, sei er mental oder in Form von Vorlagen gegeben, werden dann, auch unter Berücksichtigung der künstlerischen Lehrimplikationen, die Themen gestellt. Dass ab 1743 die Themen leichter lesbar sind, lässt spekulieren, ob Althan, der 1742 als Hofbaudirektor zurücktrat, auch an der Themenfindung kein Interesse mehr zeigte.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass die unterschiedlichen Situationen in Paris, Berlin und Wien zu einer jeweils anderen Auffassung der Preisthemen führte. Zum möglichen Themenkonzept in Wien liegen zwar keine Quellen vor, durch die in dieser Arbeit ausgeführten Aspekte aber und durch die Zusammenschau der Themenwahl in den drei Akademien, können Vermutungen angestellt werden.

Zusammenfassung

Die Wettbewerbe der Akademie der bildenden Künste Wien zur Zeit van Schuppens sind besonders unter stilistischem Aspekt in jüngster Zeit mehrmals aufgearbeitet worden. Die biblischen Preisthemen aus dem Alten Testament für die Malerei und die vorwiegend mythologischen Themen für Bildhauerei fanden in der Literatur jedoch keine Hinterfragung auf ihre Funktion im zeitgeschichtlichen Kontext. Dieser Thematik stellt sich die vorliegende Arbeit.

Die Wettbewerbsthemen der Wiener Akademie und der Akademien von Paris und Berlin werden vergleichend untersucht. Dabei steht die Funktion der Preisthemen bezüglich ihrer Rolle bei der Realisierung der Zielsetzungen der jeweiligen Akademie im Mittelpunkt des Interesses.

Das Modell der Pariser Akademie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts galt in Europa in nationaler und ökonomischer Hinsicht als Erfolgsmodell einer absolutistischen Herrschaft. Dieses, im Wettstreit mit Rom und eng mit der historischen Situation des Landes verbundene Akademiekonzept, das ein Wettbewerbssystem entwickelt hatte, das die „akademische Kunst“ fördern und repräsentieren sollte, wurde in Berlin und in Wien mit weniger Erfolg kopiert. Die Preisthemen unterschieden sich jedoch sowohl in Berlin als auch in Wien erheblich von Paris. Während in Paris die selben Themen für Malerei und Bildhauerei in chronologischer Reihenfolge aus dem Alten Testament gewählt wurden, waren die Preisthemen in Berlin, wiederum der historischen Situation entsprechend, fast durchgängig offen herrscherbezogen.

Aus dem hohen Stellenwert der Preisvergabe in Wien und dem insgesamt herrscherbezogenen Charakter der Kunst im Umfeld des Kaiserhauses kann geschlossen werden, dass die von Paris und Berlin abweichende Themenwahl nicht beliebig war. Leider gibt es kaum Quellen zum Beleg dieser Hypothese. Aus der Analyse der gestellten Themen in Zusammenschau mit der jeweils aktuellen historischen Situation lassen sich jedoch häufig Bezüge zum Herrscher oder zum Zeitgeschehen herstellen. In den ersten drei Jahren der Preisvergabe und dann wieder von 1737 – 1741 ist zudem ein Bezug der Themen für Malerei und Bildhauerei untereinander festzustellen, der im letzten Jahr unter van Schuppens Leitung erstmals klar gegeben ist. In diesem Jahr wird auch der Herrscherbezug offen angesprochen.

Insgesamt lässt sich jedoch keine Systematik bei der Themenwahl, also kein durchgängiges Themenkonzept, quellenmäßig belegbar herauskristallisieren.

Literaturverzeichnis

ALLGEMEINES Künstlerlexikon (AKL), Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München-Leipzig 1992ff

Das ALTE TESTAMENT, nach den Grundtexten übersetzt und herausgegeben von Vinzenz Hamp und Meinrad Stenzel, Aschaffenburg 1961

M. ALTNER, Geschichte der Dresdener Kunstakademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns, in: Anton W. A. Boschloo u.a., Hrsg., Academies of art between Renaissance and Romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI, 1986-1987, S. 348-367

Hans AURENHAMMER, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Wiesbaden 1959-1967

AUSSTELLUNGSKATALOG: „...zusammenkommen um von den Künsten zu rasonieren“, Materialien zur Akademie der Künste, Ausstellung der Archiv-Dependance der Akademie der Künste Berlin, 1991

AUSSTELLUNGSKATALOG, Das Wort ward Bild, Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich, 40. Jahresausstellung, Krems 1991

AUSSTELLUNGSKATALOG: Georg Raphael Donner, 173. Wechseiausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner, Wien 1993

AUSSTELLUNGSKATALOG, Barock in Neapel, Kunsthistorisches Museum Wien, Soprintendenza Neapel, Electa Napoli, 1993

AUSSTELLUNGSKATALOG, The old Testament in European Painting, Paintings and Engravings from the collections of the National Gallery, Texts Angela Tamvaki, National Gallery – Alexandros Soutzos, Museum Athens 1993

AUSSTELLUNGSKATALOG LANGENARGEN 1994, Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestiel, E. Hindelang (Hrsg.), Sigmaringen 1994

AUSSTELLUNGSKATALOG: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“, Dreihundert Jahre Hochschule der Künste, Hrsg.: Akademie der Künste und Hochschule der Künste Berlin 1996

AUSSTELLUNGSKATALOG: Giovanni Giuliani im Liechtenstein Museum in Wien, Wien, München-Berlin-London-New York 2005

AUSSTELLUNGSKATALOG: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nationen, 962-1806, Altes Reich und neue Staaten 1595-1806, 29. Ausstellung des Europarates im Deutschen Historischen Museum Berlin 2006

Tanja BAENSCH, Kommentar zu Jean Baptiste Du Bos, Kritische Anmerkungen über die Poesie und Mahlerey, in: Thomas Gaethgens, Historienmalerei, Berlin 1996, S. 212-214

Oskar BÄTSCHMANN, Die Übersetzung von Charles-Alphonse du Fresnoys >De Arte Graphica< durch Samuel Theodor Gericke (1699), in: Uwe Fleckner (Hrsg.), Jenseits der Grenzen, Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000

Peter BAUMGART, Die Preußische Königskrönung von 1701, das Reich und die europäische Politik, in: O. Hauser (Hrsg.), Preußen, Europa und das Reich, Köln, Wien 1987, S. 65-86

Ekhart BERCKENHAGEN (Hrsg.), Antoine Pesne, Berlin 1958

Therese BHATTACHARIYA-STETTLER, H. THOMKE, Joseph Werner: Maler und Sammler, in: André Holenstein (Hrsg.), Berns mächtige Zeit, Bern 2006

Anthony BLUNT (Hrsg.) N. Poussin, Lettres et propos sur l'art, Paris 1964

Anthony BLUNT, Art and Architecture in France, 1500-1700, Pelican History of Art, Harmondsworth 1953, rev. 1982

Manfred BOOS, Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. Das Gesuch des Martin de Charmois und Félebiens Vorwort zu seiner Conférences – Ausgabe, Diss. München 1966

Bruno BUSHART, Die Augsburger Akademien, in: Anton W. A. Boschloo u.a., Hrsg., Academies of art between Renaissance and Romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI, 1986-1987, S.332-347

A. CORETH, Historiographie in der Zeit des Barock, in: Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács (Hrsg.), Die Apotheose des Hauses Österreich, Wien/ Freiburg/ Basel, S. 186 - 203

Felix CZEIKE, Die Herkunft der Schüler der Akademie der bildenden Künste 1726-1753, in: Wiener Geschichtsblätter, 31, 1976, S. 77-79

Felix CZEIKE, Historisches Lexikon Wien, 5 Bde, Wien 1992-1995

Monika DACHS, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis, Habil. Schrift, Wien 2003

Thomas DACOSTA KAUFMANN, Höfe, Klöster und Städte, Kunst und Kultur in Mitteleuropa, Darmstadt 1995

DICTIONARY OF ART, Hrsg. Jane Turner, 34 Vols., London 1996, Stichworte: Prix de Rome, Academie

Claudia DIEMER, Charles de Groff und der Bildhauerstreit an der Wiener Akademie, in: Oberbayrisches Archiv 105, 1980, S. 148-178

A. DRESDNER, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1968

Jean - Baptiste DU BOS, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Genf 1967, Neudruck der Ausgabe Paris 1719

Paul DURO, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge 1992

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS (Ed.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 2006

Theodor EHRENSTEIN, *Das Alte Testament im Bilde*, Wien 1923

M. von ENGELBERG, *Reichsstil, Kaiserstil, « Teutscher Gusto »?* Zur Politischen Bedeutung des Deutschen Barock in: H. Schilling, W. Heun, J. Götzmann (Hrsg.), *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nationen, Altes Reich und Neue Staaten 1495 – 1806*, S. 289 - 300

Dietrich ERBEN, *Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV*, Berlin 2004

Hans Martin von ERFFA, *Ikonologie der Genesis*, München 1989

Chantal ESCHENFELDER, *Giovanni Battista Tiepolo*, Köln 1998.

M. ESPAGNE, M. WERNER, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem interdisziplinären Forschungsprogramm des Centre national de la recherche scientifique, C.N.R.S.*, in: *Francia* 13/1985, S. 502-510

M. ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999

Rupert FEUCHTMÜLLER, Elisabeth KOVÁCS (Hrsg.), *Die Welt des Barock*, Wien/ Freiburg/ Basel, 1986 S. 87 - 104

Rupert FEUCHTMÜLLER, *Der Kremser Schmidt, 1718 – 1801. Insbruck-Wien*, 1989, S. 610.

Uwe FLECKNER (Hrsg.), *Jenseits der Grenzen, Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag*, Köln 2000

Julius FLEISCHER; Das Kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790, in: Anton Hekler, Hrsg., Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn, Band 1, Wien 1932

L. und M. FREY, Friedrich I, Preußens erster König, Graz, Wien, Köln 1984

Thomas W. GAETHGENS, Uwe FLECKNER, Hrsg., Historienmalerei, Berlin 1996

T. W. GAETHGENS, Historienmalerei, Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Thomas W. Gaethgens, Uwe Fleckner, Hrsg., Historienmalerei, Berlin 1996, S. 15-77

P. GANZ u. a., Hrsg., Kunst und Kunsttheorie, 1400-1900, Wiesbaden 1991

Klara GARAS, Über Meister und Vorgänger Maulbertschs.: van Roy, van Schuppen, und Rottmayr, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 45, 1975, S. 21-41

K. GARAS, Zur Kunstübung an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert – die Preisstücke, in: Prijatelj Zbornik II, Split 1992, S. 405-423

Klara GARAS, Der italienische Einfluss und der Wiener Akademiestil zur Zeit von Franz Anton Maulbertsch, in: Ausstellungskatalog Museum Langenargen: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Eduard HINDELANG, Hrsg., Sigmaringen: Thorbecke 1994, S. 93-110

Karl GINHART, Die bildende Kunst in Österreich, Barock und Rokoko (von etwa 1690 bis um 1780), Baden bei Wien 1939

Juergen GLAESEMER, Josef Werner 1637-1710, München, Zürich 1974

Jutta GÖTZMANN, Kaiserliche Legitimation im Bildnis in: H. Schilling, W. Heun, J. Götzmann (Hrsg.), Heiliges Römisches Reich Deutscher Nationen, Altes Reich und Neue Staaten 1495 – 1806, S. 257 - 272

Thomas GROSSER, Reisen und Kulturtransfer, Deutsche Frankreichreisende 1650-1850, in: Transferts 1988, S. 162-230.

Thomas GROSSER, Reiseziel Frankreich, Deutsche Reiseliteratur vom Barock bis zur Französischen Revolution, Opladen 1989

Karl GUTKAS (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ Wien 1985

Ferdinand GUTSCHI, Praemienprotokoll, 1731-1754, Alphabetischer Namensindex der Preisträger, zusammengestellt aus dem sich im Archiv der Akademie der bildenden Künste befindenden Praemien-Protocoll

Richard HAMANN, Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1936, S. 471-578

H. G. HANNESEN, Die Akademie der Künste in Berlin – Facetten einer 300jährigen Geschichte, Berlin 2005

Wilhelm HAUSER, Die Geschichte derer von Althann, Phil. Diss. (ungedruckt), Wien 1949

Günther HEINZ, Die Allegorie der Malerei von Jacob van Schuppen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 25, 1972, S. 268-275

HESIOD, Sämtliche Gedichte, Theogenie, übersetzt von E. Marg, Zürich/ München 1984

Jutta HELD, Antoine Watteau Einschiffung nach Kythera, Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft, Frankfurt 1985

Jutta HELD, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat, Berlin 2001

C. HINRICHS, König Friedrich I von Preußen. Die geistige und politische Bedeutung seiner Regierung, in: G. Oestreich (Hrsg.), Preußen als historisches Problem, Berlin 1964, S. 261-67

Hubert HOSCH, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie und Katalog in: Ausstellungskatalog Museum Langenargen: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Eduard HINDELANG, Hrsg., Sigmaringen: Thorbecke 1994, S. 14-92 und S. 185-325

H. HOSCH, Das wiedergefundene Akademiepreisgemälde von Franz Anton Maulbertsch aus dem Jahr 1750 und sein Umfeld, in: Pantheon, 58, 2000, S. 113-117

HUNGER, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959

Josef KALLBRUNNER, Hrsg., Kaiserin Maria Theresias politisches Testament, Wien 1952

Thomas KARL, Zur Malerei des Hochbarocks in Österreich, in: Karl Gutkas (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ Wien 1985

Thomas KIRCHNER, L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst- und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991

Thomas KIRCHNER, Kunst im Dienst des Fürsten, Der Transfer eines kunstpolitischen Konzepts von Paris nach Berlin, in: Uwe Fleckner (Hrsg.), Jenseits der Grenzen, Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000, S. 67-83

Manfred KOLLER, Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Hofakademie, Innsbruck 1993

Erhard KOPPENSTEINER, St. Pölten, Kirche des Augustiner-Chorherrenstiftes, in: Helmut Lorenz (Hrsg.) Geschichte der Bildenden Kunst, Barock, Bd. IV, S. 274

Walter KOSCHATZKY; Hrsg.: Maria Theresia und ihre Zeit, Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Ausstellungskatalog, Salzburg, Wien 1980

Elisabeth KOVACS, Die Apotheose des Hauses Österreich, in: Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács (Hrsg.), Die Apotheose des Hauses Österreich, Wien/ Freiburg/ Basel, S. 53- 86

Johann KRÄFTNER, Hrsg., Unter dem Vesuv, Ausstellungskatalog des Palais Liechtenstein, München-Paris-London-New York 2006

Michael KRAPF, Cornelia REITER, Hrsg. Das Zeitalter Maria Theresias, Meisterwerke des Barock, Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, Wien 2007.

Johann KRONBICHLER, Michael Angelo Unterberger, 1695-1758, Salzburg 1995

Peter Oluf KRÜCKMANN, Frederico Bencovich 1677-1753, Hildesheim-Zürich-New York 1988,

J. T. C. KUIJPERS, Hofpreise der Akademie der bildenden Künste in Wien, in: Academies of Art between Renaissance and Romanticism, Leids kunsthistorisch Jaarboek, Bde. 4-5, 1989, S. 380-405

I. KUNZE, Joseph Werner (1637-1710), in: Pantheon 30/1942, S. 163-167

Heinz LADENDORF, Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter, Berlin 1935

Gregor Martin LECHNER OSB, Imperiale Allegorik und triumphale Programme in der österreichischen Deckenmalerei des Hochbarocks, in: Karl GUTKAS (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ Wien 1985

Georg Martin LECHNER, Wolfgang TELESKO, Stift Göttweig, Das Wort wird Bild, Quellen der Ikonographie, Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig, 40. Jahresausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig, 1991

LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, Engelbert Kirschbaum u.a., Hrsg., Freiburg 1972

Helmut LORENZ (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, Barock, Wien 1999

Helmut LORENZ, Paris – Wien – Berlin: ein Umweg, in: U. Fleckner (Hrsg.), Jenseits der Grenzen, Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000, S. 166-178

Hannes LEIDINGER, Verena MORITZ, Berndt SCHIPPLER, Schwarzbuch der Habsburger, Wien 2003, S. 2-14

Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Rolf REICHHARDT, Hrsg., „Kauft schöne Bilder, Kupferstiche ...“, Illustrierte Flugblätter und französisch- deutscher Kulturtransfer, Mainz 1996

Carl von LÜTZOW, Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste in Wien. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877

Eckehard MAI, Die Berliner Kunstakademie zwischen Hof- und Staatsaufgabe 1696 – 1830: Institutionsgeschichte im Abriß, in: A. W. A. Boschloo u.a., Hrsg., Academies of art between Renaissance and Romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI, 1986-1987, S. 320-331

E. MAI, Poussin, Félebien und Le Brun, Zur Formulierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris, in: E. Mai, Hrsg., Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 9-25

K. MALETTKE, Die Ausstrahlung des französischen Absolutismus in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, in: G. Sauder, J. Schlobach (Hrsg.), Aufklärungen, Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1986, Bd. I, S. 89-115.

Charlotte MARTINZ – TUREK, „Image“ Leopolds I. in graphischen Blättern, Diplomarbeit, Univ. Wien 1998

Franz MATSCHE, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI, Berlin/ NewYork, 1981

Franz MATSCHE, Die Verherrlichung der kaiserlichen Majestät Karls VI. im Kunstwerk, in: Karl Gutkas (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ Wien 1985, S. 383-390

Beppo MAUTHART (Hrsg.), das Winterpalais des Prinzen Eugen, Wien-München-Zürich-Insbruck, 1979

Ingrid MITTENZWEI/ Erika HERZFELD, Brandenburg-Preussen 1648-1789, Das Zeitalter des Absolutismus in Text und Bild, Berlin 1987

J. MONTAGU, The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in: Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes 55/1992, S. 32-248
Morceau de Reception, Ancients and Moderns,

Anatol de MONTAIGLON (Hrsg.), Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648-1793, 10Bd, Paris 1875-1892

Simon MRAZ, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds, Diplomarbeit, Wien 2007

Hans MÜLLER, Die königliche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1896

OVID, Metamorphosen, Hrsg.: Erich Rösch, Publius Ovidius Naso: Metamorphosen, München/ Zürich 1983

Nikolaus PEVSNER, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986

Andor PIGLER, Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2. Aufl., Budapest 1974
Budapest 1974

Roger De PILES, Cours de peinture par principes, Paris 1989

Angelika PLANK, Akademischer und schulischer Elementarzeichenunterricht im 18. Jahrhundert, Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs (Hrsg. Bertrand M. Buchmann=, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1999

R. PFEIFF, Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes, J. Müller Hofstede (Hrsg.) Münster 1990

G. POCHAT, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986

Margarete POCH - KALOUS, Katalog der Gemäldegalerie, Wien 1972

Brigitte POHL, Das Hofbauamt – Seine Tätigkeit zur zeit Karls VI. und Maria Theresias, Diss. Wien 1968

Nicolas POUSSIN, Lettres et propos sur l`art, hrsg. Von A. Blunt, Paris 1964

Friedrich POLLEROSS, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich, in : Geschichte der Kunst in Österreich, Bd. IV Barock, H. Lorenz (Hrsg.), München 1999, S. 17 – 50

Friedrich B. POLLEROSS, Zur Repräsentation der Habsburger in der Bildenden Kunst in: Rupert FEUCHTMÜLLER, Elisabeth KOVÁCS (Hrsg.), Die Welt des Barock, Wien/ Freiburg/ Basel, 1986 S. 87 - 104

Friedrich B. POLLEROSS, Hispaniarum et Indiarum Rex, Zur Repräsentation Kaiser Karls VI als König von Spanien, in: Denkmodelle, Akten des achten Spanisch Österreichischen Symposions 13.-18.12. 1999 in Tarragona, Sonderheft, 1, Tarragona 2000

Wolfgang PROHASKA, Gemälde, in Helmut LORENZ (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, Barock, Wien 1999, S. 381-396

Wolfgang REINHARD, Die kirchenpolitischen Vorstellungen Kaiser Karls V., ihre Grundlagen und ihr Wandel, in: Confessio Augustana und Confutatio, hrsg. v. Erwin Iserloh, 1980, S. 62-100

Bernd RILL, Karl VI, Habsburg als barocke Großmacht, Graz/ Wien/ Köln 1992

Stefan ROTHLÄNDER, Kommentar zu André Félibien, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in Gaethgens, S. 162- 165

Steffi RÖTTGEN, Hofkunst-Akademie-Kunstschule-Werkstatt, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 36,1985, S. 131-181

Alfred SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Illustriertes Bestandsverzeichnis, Wien 1980

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik zur Zeit des Prinzen Eugen, in: Karl GUTKAS (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/ Wien 1985Prinz, S. 339 – 382

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie, in: G. Pochat, Hrsg., Barock, Regional- International (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), Graz 1993, S. 230-250

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Georg Raphael Donner: Gedanken zur Situation des Bildhauers im 18. Jahrhundert in Wien, in: AUSSTELLUNGSKATALOG: Georg Raphael Donner, 173. Wechsausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner, Wien 1933

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Matthäus Donner, Samson kämpft mit dem Löwen in: AUSSTELLUNGSKATALOG: Georg Raphael Donner, 173. Wechsausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner, Wien 1933, Kat.-Nr. 77, S. 392-395

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Dauer und Vergänglichkeit: Der Bildhauer Johann Baptist Hagenauer und die Wirkungsästhetik der Materialien Blei, Marmor, Terrakotta, Gips, in: Barockberichte, Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. Und 18. Jahrhunderts, Heft 44/45, Salzburg 2006, S. 837-864

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Zu Ehren der Königin von Ungarn – Ein nicht ausgeführtes Projekt für einen Tafelaufsatz von Lorenzo Mattielli 1741, in: Barbara Balazowa (Hrsg.), Generationen, Interpretationen, Konfrontationen, Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz vom 20.-22. April 2005 in Bratislava, Bratislava 2007, S. 297-307

Martin SCHIEDER, Akkulturation und Adelskultur, Französische Kunst im Deutschland des 18. Jahrhunderts, in: Uwe FLECKNER (Hrsg.), Jenseits der Grenzen, Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000, S. 12-51

Pierre SCHREIDEN, Jaques van Schuppen 1670-1731, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 35, 1982, S. 1-106.

Pierre SCHREIDEN, Jacques Van Schuppen, 1670-1751, Bruxelles 1982

Hans SEDLMAYR, „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 262-271

Reinhard STEINER, Prometheus, ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14.-17. Jh., München 1991

Andreas TACKE, Hrsg., Herbst des Barock, München-Berlin 1998

Maria TANNER, Last Descendant of Aeneas, The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor, New Haven, London, Yale UP 1993

Jacques THUILLIER, Préface, in : Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris 1989

Erica TIETZE- CONRAT, Georg Raphael Donners Verhältnis zur italienischen Kunst, in : Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission, Wien 1907, S. 69-114

Will TISSOT, Simson und Herkules in den Gestaltungen des Barock, Stadtroda, 1932

Rolf TOMAN, Hrsg., Die Kunst des Barock, Köln 1997

Renate TRNEK, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien/ Köln/ Weimar 1997

A. ULRICH, Kain und Abel in der Kunst, Bamberg 1981.

UNIVERSITÄTSARCHIV DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Verwaltungsakten, Carton 1706 – 1741 / Prämienprotokoll/ Verwaltungsakten, Carton 1742 – 1769

Brigitte VACHA, Hrsg., Die Habsburger, Graz/ Wien/ Köln 1992

Louis VITET, L'Académie Royale de Peinture et Sculpture, étude historique, Paris 1861

Karl VOCELKA, L. HELLER, Die Lebenswelt der Habsburger, Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie, Graz, Wien, Köln, 1998, 122ff

Walter WAGNER, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967

Anton WEINKOPF, Beschreibung der Kaiserlich - königlichen Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1783 und 1790, Neuauflage Wien 1875

Lieselotte WIESINGER, Berliner Maler um 1700 und die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, in: W. Arenhövel, Ch. Schreiber, Hrsg., Berlin und die Antike, Ausstellungskatalog Schloss Charlottenburg, Berlin 1979, S. 80-92

Thomas WILKE: Rezension zu: Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa Bourbon – Habsburg – Oranien 1700. 19.-21. Oktober 2006, Ernst-von-Hülse-Haus der Phillips-Universität Marburg, in: ArtHist, Nov. 2006. URL: <http://www.arthist.net/download/conf/2006/061117Wilke.pdf>

Rainer WOHLFEIL, Kriegsheld oder Friedensfürst? Eine Studie zum Bildprogramm des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada, in: Christine ROLL, Hrsg., Recht und Reich im Zeitalter der Reformation, Festschrift für Horst Rabe, Frankfurt 1997, S. 57-96

Renate ZEDINGER, Lothringen – Toskana – Mitteleuropa, Kulturtransfer als Folge eines Ländertausches, in: B. Mazohl-Wallnig, M. Meriggi, Hrsg., Österreichisches Italien – Italienisches Österreich?, Wien 1999, S. 549-569

Abbildungen und Abbildungsverzeichnis



Abb. 1

Jacob van Schuppen und Johann Gottfried Auerbach, Bildnis des thronenden Kaisers Karl VI, um 1726, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien

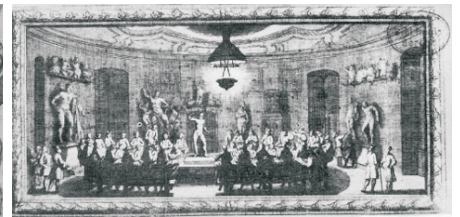


Abb. 2

Augustin Terwesten, Entwürfe für die Akademie der Künste, Reproduktionen der verschollenen Originale um 1694, nach Hans Müller 1896, Berlin, Stiftung der Akademie der Künste



Abb. 3

Jacob van Schuppen, Selbstportrait, 1718, Wien Akademie der bildenden Künste, Sitzungssaal



Abb. 4

Jacob van Schuppen, Reiterportrait des Prinzen Eugen, vor 1721, Turin, Galleria Sabauda



Abb. 5

Paolo de Matteis,
Allegorie auf die Türkensiege Kaiser Karls VI,
1717, Opcno, Staatliches Schloss



Abb. 6

Jacob van Schuppen,
Ausschnitt aus dem Deckengemälde des Heroicasaals
im Palais Lobkowitz, Wien, Die Akademie



Abb. 7

Jacob van Schuppen,
Gradus ad Parnassum, Frontispice,
1725, Österreichische Nationalbibliothek,
Bildarchiv



Abb. 8

Jacob van Schuppen, Satyr, Wien,
Akademie der bildenden Künste,
Kupferstichkabinett



Nicolas Poussin, Das Urteil Salomons,
Louvre, Paris

Abb. 9



Ausschnitt aus der Bronzetür
des Augsburger Domes (Samson und der Löwe)
Ottonische Zeit

Abb. 10



Abb. 11

Matthäus Donner, Samson kämpft mit dem Löwen,
1732, Terrakotta, Kunsthistorisches Museum, Wien,
Hauptmünzamt



Pierre Puget, Milan von Kroton,
1671 - 1682, Louvre, Paris

Abb. 12



Abb. 13

Samson und der Löwe, Terrakottagruppe,
Joanneum, Graz



Abb. 14

Annibale Carracci, Polyphem,
Palazzo Farnese, Rom



Abb. 15

Adam Friedrich Oeser,
Dankesopfer Abrahams und Isaaks,
Lavierte Zeichnung,
Wien, Akademie der bildenden Künste,
Kupferstichkabinett



Abb. 16

Dalila schneidet Samson die Haare ab, unbezeichnet,
Salzburg Städtisches Museum Carolino-Augusteum



Michael Angelo Unterberger,
Abraham verstoßt Hagar und seinen Sohn Ismael,
Magnifica Communità, Cavalese

Abb. 17



Josef deutet im Gefängnis Träume, unbezeichnet,
Salzburg, Barockmuseum Sammlung Rossacher

Abb. 18



Josef Ignaz Mildorfer,
Kain erschlägt seinen Bruder Abel,
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Abb. 19



Kain erschlägt Abel, unbezeichnet,
Hadziargyris, bequest 1933, Inv. No 109

Abb. 20



Abb. 21

Juda und Thamar, unbezeichnet,
Wien, Akademie der bildenden Künste (verschollen)



Abb. 22

Franz Xaver Carl Palko,
Judith mit dem Haupt des Holofernes,
Puschkin-Museum, Moskau



Abb. 23

Troger-Schule,
Saul bei der Hexe von Endor, unbezeichnet,
Karlruhe, Kunsthalle



Abb. 24

Franz Anton Maulbertsch,
Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervas,
Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Abbildungsnachweis

Abb. 1

Ausstellungskatalog: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nationen, 962-1806, Altes Reich und neue Staaten 1595-1806, 29. Ausstellung des Europarates im Deutschen Historischen Museum Berlin 2006, S. 205.

Abb. 2

Ausstellungskatalog: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“, Dreihundert Jahre Hochschule der Künste, Hrsg.: Akademie der Künste und Hochschule der Künste Berlin 1996, S. 37.

Abb. 3

www.de.wikipedia.org/wiki/JacobvanSchuppen

Abb. 4

www.weltchronik.de/bio/cothegus/e/eugen.html

Abb. 5

Ausstellungskatalog: Barock in Neapel, Kunsthistorisches Museum Wien, Soprintendenza Neapel, Electa Napoli, 1993

Abb. 6

Kunsthistorisches Museum Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Ausschnitt aus dem Bild des Eroicasaals, Digitale Daten der Reproduktionsabteilung,

Abb. 7

Beppo Mauthart (Hrsg.), das Winterpalais des Prinzen Eugen, Wien-München-Zürich-Insbruck, 1979, S. 37.

Abb. 8

Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie und Katalog in: Ausstellungskatalog: Museum Langenargen: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Eduard HINDELANG, Hrsg., Sigmaringen: Thorbecke 1994, S. 14-92 und S. 185-325, S. 24.

Abb. 9

Jacques Thuillier, L`opera completa di Poussin, Milano 1974, Tav. XLIV-XLV

Abb. 10

Abb. 10

<http://wikipedia.org/wiki/BronzetuerdesAugsburgerDomes>

Abb. 11

Ausstellungskatalog: Georg Raphael Donner, 173. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner, Wien 1993, S. 393.

Abb. 12

www.louvre.fr/media/repository/ressource...

Abb. 13

Ausstellungskatalog: Donner (zit. Abb. 11), S. 263.

Abb. 14

http://www.romaspqr.it/ROMA/Palazzi/palazzo_farnese_visita_virtuale.htm

Abb. 15

Hosch, Maulbertsch (zit. Abb. 8), S.28.

Abb. 16

Hosch, Maulbertsch (zit. Abb. 8), S. 263

Abb. 17

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis, Habil. Schrift, Wien 2003, Abb. 14.

Abb. 18

Hosch, Maulbertsch (zit. Abb. 8), S. 265.

Abb. 19

Dachs, Maulbertsch (zit. Abb. 17), Abb.14.

Abb. 20

Ausstellungskatalog: The old Testament in European Painting, Paintings and Engravings from the collections of the National Gallery, Texts Angela Tamvaki, National Gallery – Alexandros Soutzos, Museum Athens 1993, S. 24.

Abb. 21

Hosch, Maulbertsch (zit. Abb. 8), S. 269.

Abb.22

Dachs, Maulbertsch (zit. Abb. 17), Abb. 16.

Abb. 23

Hosch, Maulbertsch (zit. Abb. 8), S. 273.

Abb. 24

Dachs, Maulbertsch (zit. Abb. 17), Abb.52.

Lebenslauf

Dipl. Psych., Dipl.Päd. Maria Pötter

Klinische Psychologin, Gesundheitspsychologin, Psychotherapeutin

Josef Lowatschekg. 16

2340 Mödling

Tel.: 0676 700 7477, mail: poettermaria@gmx.at

Geboren: 19.02.1950 als Maria Fleige in Dülmen, Deutschland, **Konfession:** röm. kath.

Ausbildung:

1956 - 1960 Grundschule Dülmen

1960 – 1968 Clemens Brentano-Gymnasium Dülmen, Abschluss: Abitur

1968 – 1976 Doppelstudium an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

1974 Abschluss des Diplomstudiums Pädagogik

1976 Abschluss des Diplomstudiums Psychologie

Ab 1976 diverse Aus- und Weiterbildungen im psychotherapeutischen Bereich

Ab 2002 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeit

1976 - 1980 Beratungsstelle des POKO- Instituts Münster

1980 – 1982 Beratungsstelle der Caritas Coesfeld

1985 – 1994 freie Praxis in Münster

Ab 1994 in freier Praxis in Mödling

1995 – 1999 Leitung des Beratungszentrums der Österreichischen Krebshilfe Wien

Persönliche Daten

1970 Heirat Prof. Dr. Richard Pötter

1974 Geburt der Tochter Katrin

1976 Geburt der Tochter Sarah

1982 Geburt der Zwillinge Nora und Elias

1983 Geburt des Sohnes Mattis