

Die Etablierung des Klassizismus in Wien : Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner als Stipendiaten bei Alexander Trippel in Rom

Autor(en): **Schemper-Sparholz, Ingeborg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **52 (1995)**

Heft 4: **Alexander Trippel (1744-1793)**

PDF erstellt am: **20.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169463>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Etablierung des Klassizismus in Wien

Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner
als Stipendiaten bei Alexander Trippel in Rom

von INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ

Es ist bedauerlich, dass in Wien den Namen Alexander Trippel kaum jemand kennt. Nur Hermann Burg erwähnt in seiner grundlegenden Monographie zu Franz Anton Zauner 1915 die Bedeutung des Schaffhauser Bildhauers für den aus Wien nach Rom kommenden Stipendiaten, ohne jedoch die Verbindungen im Werk wirklich zu verfolgen.¹ Seit der biographischen Arbeit von Lukas Heinrich Wüthrich über den Schweizer Kupferstecher und Kunstagenten Christian von Mechel sollte jedoch bekannt sein, wie viele Fäden zwischen der Schweiz, Rom und Wien gesponnen wurden und dass wahrscheinlich nur die vielversprechende Entwicklung Zauers eine Berufung Trippels nach Wien verhindert hat.²

1774 lernte Trippel Mechel in Paris kennen. Der Kunsthändler managte von nun an den gesellschaftlich unversierten Künstler und unterstützte den Plan einer Romreise. 1777 durfte sich Mechel bei der Rückreise Kaiser Josephs II. aus Frankreich nach Wien in der Schweiz als «Cicerone» betätigen und wurde unverbindlich eingeladen, nach Wien zu kommen, ein Angebot, das Mechel sofort aufgriff. Schon 1778 war er in Wien, wo er zunächst im Haus seines Landmannes Johann Fries abstieg. Durch ihn gewann er die besten Kontakte zu den kunstsinnigen Kreisen um den Praeses der Kunstakademie, Wenzel Anton Fürst Kaunitz. Er erwarb das unbedingte Vertrauen von Kaunitz und erhielt von ihm den Auftrag, eine Neuaufstellung der kaiserlichen Gemädegalerie nach stilgeschichtlichen Prinzipien – den Ideen Winckelmanns folgend – in die Wege zu leiten.³ Daneben trieb er Handel mit Kunstwerken und versuchte Trippel, mit dem er in reger Korrespondenz stand, durch Proben seiner Kunst am Wiener Hof einzuführen. Einst in Briefwechsel mit Winckelmann und wohl informiert über die Ereignisse in Rom, war er sich bewusst, dass der offizielle Geschmack sich dem strengen Klassizismus zugewandt hatte.

Als Mechel nach Wien kam, war das unter der Leitung von Wilhelm Beyer stehende Ensemble der Schönbrunner Gartenfiguren noch nicht abgeschlossen.⁴ Nicht ohne die Kenntnis der Schriften Winckelmanns, doch ohne konsequente Anwendung seines «Imitatio»-Begriffs, bediente sich Beyer der bekannten Stichwerke als Vorlagen für seine römisch-antiken Themen, um sie in der Umsetzung mit einer rokokohaft-französischen Note zu versehen.⁵ So liegt z.B. Beyers «Flora» die Reproduktion der Kopie der «Flora Farnese» von Versailles zugrunde, die den Kontrapost verstärkt und die Linienführung rundet (Abb. 1). 1777 klagt Beyer in einem Brief an Verschaffelt in Stuttgart, dass es in Wien zu wenig Antikenabgüsse gebe, er möge ihm welche

schicken, die jungen Leute, die mit ihm arbeiteten, hätten keine Erfahrung mit der Übertragung in die grosse Form.⁶ Am meisten Verständnis und Interesse für die antike Plastik zeigte damals in Wien Johann Martin Fischer. Er führte in Schönbrunn die Figur des «Mucius Scaevola» aus. 1774 fertigte er für den Landschaftsgarten des Grafen Lacy freie Nachschöpfungen nach dem «Borghesischen Fechter» und dem «Ares Ludovisi», ergänzte auch den sog. «Ilioneus», der sich bis 1815 im Besitz des Anatomen Joseph Barth in Wien befand, ehe er an König Ludwig von Bayern verkauft wurde.⁷ Seine «klassizistischen» Arbeiten zeigen eine nahezu an das frühe zwanzigste Jahrhundert gemahnende Vereinfachung und Verblockung; in seinen selbständigen Werken blieb er der von Georg Raphael Donner ausgehenden Richtung treu.⁸ Fischer versäumte die Möglichkeit, nach Rom zu gehen. Bezeichnend für die Antikenrezeption dieser Jahre in Wien ist die um 1770/75 datierte «Statuette eines böckchentragenden Satyrs» (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer) (Abb. 2). Sie kann einerseits die Hinwendung zum antiken Vorbild des sog. «Fauns von S. Ildefonso» verdeutlichen – im Unterschied zu dem «Nachempfunden» der Antike bei Donner, andererseits verrät die Statuette aus Blei in der barocken Behandlung der Oberfläche, dem schwärmerischen Ausdruck und kleinen Abweichungen von der Vorlage den Ausgangspunkt wiederum von Stichvorlagen oder kleinen Reduktionen.⁹

Die Situation änderte sich mit der Akademiereform von 1772, deren Prinzipien Anton von Maron von Rom aus – vermittelt durch Freiherr von Sperges – vorgegeben hatte.¹⁰ Sie legte die Orientierung auf Rom, das Studium der Antike und der grossen Meister der Renaissance wie Raffael, Reni, Correggio fest. Es sollte Stipendien für bereits grundsätzlich ausgebildete förderungswürdige Künstler geben. Die auf Staatskosten geschulten Künstler sollten im Sinn des Josefinismus ihre Kunst in den Dienst des Staates stellen, der gereinigte Geschmack sollte der positiven Bildung der Bevölkerung zugute kommen. Ausdruck der Offenheit den aktuellen Ideen gegenüber war auch schon der Versuch, Johann Heinrich Winckelmann nach Wien zu ziehen. Er besuchte in Begleitung von Bartolomeo Cavaceppi die Akademie 1768 vor seiner letzten verhängnisvollen Reise nach Triest. 1776 erschien in Wien die zweite Ausgabe seiner «Kunst des Altertums», herausgegeben von der Akademie, gewidmet dem Fürsten Kaunitz, finanziert von eben jenem Finanzgenie, dem Baron Johann von Fries, in dessen Haus Christian von Mechel abgestiegen war.



Abb.1 Flora, von Wilhelm Beyer, 1777. Marmor. Wien, Schönbrunn, Garten.



Abb.2 Böckchentrager Satyr, um 1770/75. Bleistatue. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Mechel versuchte auch das Mäzenatentum des 1783 zum Reichsgrafen ernannten Johann Fries für Trippel fruchtbar zu machen. In dem Brief an Trippel vom 14. April 1779 erwähnt er ein Modell «Diana und Cupido», das dieser an Baron Fries geschickt hätte und das eventuell in Marmor ausgeführt werden sollte. Am 8. Dezember 1779 schreibt er, der Baron habe «Lust seine Familia von Ihnen (Trippel) in Marmor machen zu lassen». Mechel wollte die Fries-Kinder von einem Künstler in Wien modellieren lassen, nach denen Trippel Büsten in Lebensgrösse «executieren» sollte.¹¹

Mechel erkannte offenbar das Fehlen einer modernen Bildhauerpersönlichkeit in Wien. Der Versuch, Trippel dem

Kaiserhaus und dem Wiener Adel schmackhaft zu machen, misslang. Schuld war einerseits das Ungeschick des Künstlers, seine Kunst am Hof entsprechend darzustellen, andererseits das Aufsteigen seines Tiroler Kollegen, Franz Anton Zauner, für den eine Professur an der Akademie bei Erfolg der römischen Weiterbildung schon mehr oder weniger reserviert war.¹² Als 1787 Joseph Graf Fries, Sohn des oben genannten Johann, Italienschwärmer und Kunstsammler im Umkreis von Johann Wolfgang von Goethe und Angelika Kaufmann, den «Theseus», das erste Erfolgswerk von Antonio Canova nach Wien brachte, war Trippel vollends vergessen. Noch vor London und Paris setzte in Wien die Canova-Mode ein.¹³

Die Einführung Trippels am Kaiserhof begann mit der unglücklichen Präsentation seines Reliefs auf den Teschener Frieden (Abb. 3). Mechel berichtet am 8. Dezember 1779 aus Wien: «Als ich mich vergangene Woche bey Ser Durchl. den Fürst von Kaunitz befand, wurde dasselbe von den Zimmern Ihrer Majt., der Kaiserin herübergebracht; da es ohne Brief ohne Anzeige nur blos an die Adresse Ihrer Majt. der Kaiserin angekommen, so war man wegen dieser Sendung sowohl, als wegen der Absicht derselben verlegen, und ich wurde um meine Meinung befragt. Sobald ich bey

liefs, die allerdings, was er nicht erwähnte, der Schweizer Maler Müller formuliert hatte, gemeinsam mit einem Dankschreiben an die Kaiserin.¹⁶ Offenbar erfuhr Kaunitz jedoch, dass Trippel auf Anraten Mechels das allegorische Relief nicht nur nach Wien, sondern auch an die Höfe in St. Petersburg, Dresden und Berlin gesandt hatte. Von einer Marmorausführung ist keine Rede mehr. Das Berliner Relief ist uns durch eine graphische Reproduktion überliefert. Der Gips stellte die Versöhnung der deutschen Fürstentümer unter der Führung der Habsburgermonarchie und



Abb. 3 Relief der Allegorie auf den Teschener Frieden, von Alexander Trippel, 1779. Graphik.

näherer Besichtigung Ihren Namen darauf fand, so war ich im Stande einige Auskunft zu geben, und war zu meinem innigen Vergnügen ein Augenzeuge des Beyfalls mit welchem dieses Werk meines Landmannes von dem erleuchteten Kenner der Kunst dem theuren Fürsten beehrt wurde; hoffte anbey von Ihnen bald nähere Nachrichten [...]»¹⁴ In einem inoffiziellen Beibrief wirft Mechel Trippel sein ungeschicktes Verhalten vor: Ein Kunstwerk dürfe nie unangemeldet der Monarchin gesendet werden, die Abwicklung von Kunstgeschäften laufe über die Kanzlei des Fürsten Kaunitz, der von Mechel nochmals in den höchsten Tönen als Kunstkennner und väterlicher Freund gelobt wurde. Dennoch habe er, Mechel, eine Ausführung des Reliefs in Marmor angeregt, wofür der Künstler einen angemessenen Preis nennen solle. Die Kaiserin habe sich mit Rührung das Schicksal Trippels erzählen lassen, «aber noch ist nicht Zeit von fernerer Versorgung zu reden, sondern man muss piano geben [...] Den kommt aus dem Beyfall über die Arbeit der Gedanke, diesen Mann könnten wir brauchen, dann wird man gesucht und begehrt und so ist das der wahre Weg vor einen Mann von Ehre». Für das Relief erhielt Trippel 200 Zechinen.¹⁵ Um seinen Fehler gutzumachen, sandte Trippel am 19. 4. 1780 eine Erklärung des allegorischen Re-

Preussens allegorisch in der Manier eines antik-römischen Triumphalreliefs dar. Maria Theresia, welche die Tür zum Janustempel schliesst, wird die treibende Rolle bei dem Friedensschluss zur Beendigung des bayrischen Erbfolgekrieges zugewiesen, die sie auch tatsächlich hatte. Durch den Frieden ermöglicht sie ein Wiederaufblühen der Künste in den deutschen Landen. Es mag für Josef II. und Kaunitz kein grosses Anliegen gewesen sein, ein Ereignis denkmalhaft in Marmor zu verewigen, mit dem sie im Grunde nicht einverstanden waren. Die Einkleidung einer aktuellen politischen Allegorie in die Form eines römisch-antiken Reliefs muss allerdings in Wiener Akademiekreisen Aufsehen erregt haben, gab es dafür doch hier keine Tradition.¹⁷ Auf Anregung Mechels suchte Trippel um die Erlaubnis an, einen Abguss seines «Apollo» nach Wien senden zu dürfen. Der Gips sollte gemeinsam mit den Probearbeiten der Wiener Stipendiaten Linder und Zauner nach Wien geschickt werden.¹⁸ Das nächste Missgeschick passierte, als der «Apoll» unsachgemäss verpackt, mit gebrochenen Armen und Beinen in Wien ankam und vor der Präsentation bei Hof auf Betreiben Mechels von einem Wiener Bildhauer repariert werden musste, dann allerdings offenbar mit Beifall aufgenommen wurde.¹⁹ Trippel sandte noch ein Modell



Abb. 4 Allegorie auf Kaiser Joseph II., von Heinrich Füger, 1779. Öl auf Leinwand. Wien, Kunsthistorisches Museum.

von gebrannter Erde, «die aufgeweckten Künste» darstellend, nach Wien, wie aus dem Brief Mechels vom 12. Oktober 1780 hervorgeht²⁰; Mechel sah jedoch zu diesem Zeitpunkt keine Chance, es für den Hof ausführen zu lassen, und rät, es dem Baron Fries anzubieten, für eine Ausführung in Marmor in «einer Proportion von 2 Schuh» – «dass diese Idee zu Ehren des Souverains unter welchem er lebe und glücklich geworden seye eine Art danckbahres Denkmal seyn könne».²¹ Der geschickte Agent schätzte die Lage und den Kunstsinn des Barons sehr realistisch ein. Trippel sollte einen moderaten Preis nennen: «Sie wissen schon, dass er nicht Liebhaber genug ist, um viel aufzuwenden, sondern was geschehen kan, kan nur gehen aus guter Bekandtschaft mit mir, aber nicht ex proprio gusto oder warmem Antrieb.» Von einem Modell für ein Denkmal Maria Theresias auf einem öffentlichen Platz rät er in der derzeitigen Situation ab und weigert sich daher auch, eine gewünschte Lebensbeschreibung der Kaiserin an Trippel zu schicken. Trippel scheint nun von den Ratschlägen seines Freundes genug gehabt zu haben. In einem nicht erhaltenen Brief hat er ihn mit Vorwürfen überschüttet und damit das Ende der Beziehung heraufbeschworen. Den Denkmalentwurf sandte er dennoch nach Wien und, wie Mechel vorhergesehen hatte, rief er damit Unwillen hervor. Kaunitz

zeigte sich über die Dreistigkeit empört.²² Das Modell des «Denkmals des kaiserlichen Hauses» muss sich aber trotzdem im Besitz des Fürsten befunden haben. Es war bis jetzt nur aus der Beschreibung August Ludwig Schlözers bekannt, der es noch im Atelier Trippels gesehen hatte.²³ Vor kurzem konnte im Familienarchiv Kaunitz in Brno der Brief Trippels vom 1. August 1781 aufgefunden werden, auf den der Fürst so scharf reagiert hatte. Aus dem ungelenkten Schreiben geht hervor, dass es sich um den zweiten Versuch handelt, Kaunitz für die Idee des Denkmals zu gewinnen, die Trippel «einzig in seiner Art bezeichnet». «...so wie ich mir das grosse Werk in der Ausführung denke so sollten die Figuren und Pareliefs von carrischem (sic!) Marmor werden, der Obelisk von Granit, die Stufen von grauem Marmor, die Inschriften von vergoldeter Bronze, so dass das ganze überhaupt betrachtet, eine dem Auge höchst schmeichelnde Harmonie hervorbrächte. Nehme mir die Freiheit, die Erklärung diser Zusammensetzung hier noch einmal zu wiederholen. Maria Theresia auf einem Circul rundum mit stufen erhöhtem Postament stehend mit der linken an die Schulter Franziscus Ihres Gemahls sich lehnt in der rechten tragend den Reichs=apfel, hinter ihnen steht ein Obelisk, wo die Ewigkeit das Stamm=wapen des grossen Habsburgischen Rudolph hängt, neben diser steht der Genius des Überflusses, aus dessen Horn die Schätze Ungarns, Böhmens, Tyrols entfallen. Das Postament zieren zwei grosse Bassirilief. Das erste zeigt uns die grosse Handlung der erhabenen Kaiserin vor, wie sie kriegs=bedrängt von allen Seiten ihren Sohn Joseph nackt den ungarischen Magnaten vorstellt und die zur Rettung ihres Königs anrührt. Die gerührten ungarischen Helden knien nieder mit entblößten empor gehobenen Schwertern, ihm Leben und blut zuschwören.

Das andere zeigt uns Kaiser Franz und Maria Theresia auf dem Throne sitzent wie der türckische Gesande mit seinem Gefolge vor ihnen kniet, um Verlängerung des Friedens bittend. Hinter dem Throne zur rechten steht das ganze glorreiche Hauss. Diss Postament ruhet auf einem Circul, und diser wieder auf dreym viereckigen Stufen. Um dise Stufen stehen im quadrat vier der berühmtesten Generale des Hauss Österreichs auf kleineren Fussgestellen ebenso vile der berühmtesten Minister sitzend in Consularischer Kleidung, auf beiden Seiten wachen vier Adler auf Blitzen ruhent, alle dise zwölf Fuss gestelle verbindet eine doppelte Kette, so das das ganze Werck von allen Seiten zusammenhängt, und immer eine angenehme Pyramiden ausmacht...»²⁴

Die Beschreibung weicht von derjenigen Schlözers nur in einem wesentlichen Punkt ab. Nach Schlözer stützte sich Maria Theresia auf den Sohn Joseph II., ein Bild, das ja den letzten Jahren der Regierungszeit entsprochen hätte. Die Darstellung Franz Stephans von Lothringen entbehrte 1781 jeder Aktualität, passte hingegen zur Thematik der Sockelreliefs. Wir müssen annehmen, dass Trippel eine frühe Lebensbeschreibung Maria Theresias zur Verfügung gestanden ist. Das Denkmal war wohl mit seinen auf die frühen Jahre der Regierung anspielenden Reliefs im Todesjahr Maria Theresias nicht angebracht, bedenkt man noch dazu,

wie gespannt das Verhältnis Kaiser Josephs II. zu Ungarn war. In seiner Vermischung von barocker Allegorie und Persönlichkeitskult, der sich von der Monarchin als Inbegriff des Staates auf ihre Ratgeber verlagert, weist es auf die Zeit des Historismus voraus. Eine Einzeldarstellung Maria Theresias, wie sie Zumbusch 1875/1888 schuf, wäre 1781 nur in ihrer Funktion als Königin von Ungarn möglich gewesen, da Maria Theresia keine gekrönte Kaiserin war. Bei dem öffentlichen Platz mag es sich um den Josephsplatz gehandelt haben, der erst 1805 mit dem Reiterdenkmal Josephs II. von Zauner ein zentrales Monument erhielt. Trippel könnte – eventuell über Zauner und Füger – die bereits 1777 in Wien verbreitete Meinung zu Ohren gekommen sein, dass ein solches Projekt geplant sei und der Kaiser selbst einen Riss entworfen habe, um diesen Platz mit einem Denkmal und einer Balustrade zu zieren.²⁵

Die Korrespondenz zwischen Mechel und Trippel ist nicht nur bezüglich der versuchten Annäherung des Schweizer Bildhauers an Wien interessant, sondern auch weil sie Äusserungen Trippels über die Wiener Stipendiaten Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner enthält. Mechel erkundigte sich wohl im Auftrag von Wenzel Anton Fürst Kaunitz über den Fortgang ihrer Arbeiten.

Füger und Zauner waren Anfang November 1776 gemeinsam mit dem Architekten Gottlieb Nigelli und dem Maler Johann Linder nur einen Monat nach Alexander Trippel in Rom angekommen. Sie waren dem Schutz Anton von Marons, Brunatis Staatssekretär, und des Grafen Hrcan empfohlen worden, scheinen aber bald Trippels Bekanntheit gemacht zu haben, der eine private Akademie eröffnet hatte. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein überliefert, dass die Freunde hier nach dem Modell zeichnen bzw. modellierten.²⁶ Als zweite wichtige Anregungsquelle diente bald das Haus von Anton Raphael Mengs, der im Frühjahr 1777 aus Spanien krank zurückgekehrt war und die deutschen Künstler wieder in seinen Bann zog. Zwischen diesen beiden Polen vollzog sich die Orientierung Zauners und Fügers, die ja beide als bereits ausgebildete Künstler nach Rom gekommen waren. Zauner hatte sich in Wien noch an der Kunst Georg Raphael Donners geschult, wie sein Brunnen vor Schloss Schönbrunn zeigt. Er betont selbst, dass er Donner zwar studiert, aber nicht nachgeahmt habe.²⁷ Füger reüssierte in der Kunst der Feinmalerei von Miniaturporträts und hatte den offiziellen Auftrag, sich nun zum Historienmaler auszubilden, ein Genre, das in Wien kaum Tradition hatte.²⁸ Die beiden «Lehrmeister in Rom» wiesen in eine andere Richtung. Trippel liess nur die Griechen, am ehesten noch Michelangelo gelten, während Mengs auf Raffael, Domenichino, Poussin und Correggio verwies, von dessen Helldunkel er geradezu schwärmte, um sich dafür auch gleich wieder zu entschuldigen.

Im folgenden soll nun kurz gezeigt werden, wie sich das römische Milieu auf die offiziell als «Probearbeiten» für Kaunitz und den Wiener Hof bestimmten Werke Zauners und Fügers ausgewirkt hat. Ich möchte dabei die Rolle Trippels im Sinne Hans Tietzes als Gleichgesinnten, weniger als Lehrer sehen.²⁹

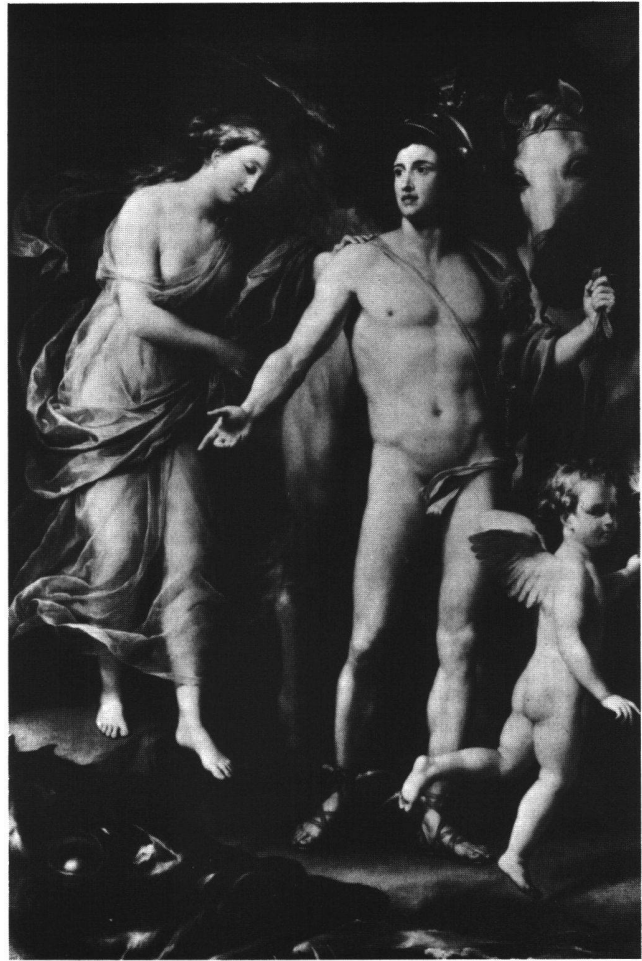


Abb. 5 Perseus und Andromeda, von Anton Raphael Mengs, 1777 vollendet. Öl auf Leinwand. St. Petersburg, Eremitage.

Füger wählte als Beweis für seine Fähigkeit als Historienmaler bzw. als Maler des grossen Formats ein Thema, das im Akademiebereich eine lange Tradition hatte: eine allegorische Verherrlichung des Kaisers als Schirmherr der Künste und Wissenschaften sowie als Inbegriff der Wohltätigkeit (Abb. 4).³⁰ Trippel äussert sich kritisch zu Füger und seiner Arbeit in dem Brief an Mechel vom 14.4.1779: «Den Hr. Figer sehe ich öfters. Er ist ein Man der sehr vill geschicklichkeit hat, aber sein Arbeit riecht zu starck Frantzosisch in der Composition zeichnung und Traperie. Er hat würcklich ein gross Bild in Arbeit, eine Allegorie auf den Keiser. Jupiter sitzt oben in der Wolcke und befilt der Minvera den Keiser in den Tempel der Weisheit zu führen, sie nimmt mit ihrer Linken seine rechte Hand und mit der andern weist sie ihm den Tempel, sie siht in die höh um die Befehle des Jupiters zu erraten, auf der rechten Seiten [ihrer rechten Seiten, Anm. d. Verfasserin], wo der Tempel ist, da sitzt ein alter Parten, der des Keisers Tatten besingt, hinter disem steht die Caliope welche ihm ein Lorber Krantz darreicht, auf der Linken seite des Keisers steht ein genius mit dem überfluss

horn, und [da]neben ein alter Man der die Geschenke Empfangt. Dises Gemäld ist nur halb fertig und ist schwer darüber zu urtheillen so wollen wir nur von der Haupt sache Reden vor das erste ist der Jupiter zu schwer in der Luft, er wurde besser thun wan er gar nicht da wäre, die Minerve als die Göttin der Weisheit mus von sich selbst wissen wo sie den Keiser hinführen soll, die Minerva ist schwer und unedel trapiert für eine Göttin – da hätte er sich mehr nach den Anticken sollen richten, sie siht mit dem Kopff in die Höh um die Befehle des Jupiters zu erwartten, ihr Gesicht zeigt nichts Erhabenes, sondern (ist) sehr gemein, und die farb ist matt wo ihm gegenteil soll krefftig sein, der keiser als die Haupt Figur ist die schlechteste und hat gar nichts Maistetisches, der Parten der sitzt ganz krum und in Verkürzung, ist aber eine der besten Figuren. Die Caliope siht man nur halb, der genius hat keine gutte Bewegung, den[n] das Frucht Horn bedeckt den gantzen Leib, welches der schönste theil ist an stat das er die Schätze mit der Hand geben soll so giebt er das Horn auf einmahl aus. Die gantze Figur scheint von einer andern Hand zu sein, ihm übrigen hoff ich das etwas besser würd wan es fertig ist, es thut mir leid das ich Ihnen nicht bessere nachricht dafon geben kan, da ich aber die Wahrheit gerne schreibe, so konnte ich nicht anderst, die Bildhauer sind ein wenig unbarmherzig und geben die Herren auf die ohren wo sie können.»³¹ Diese harte Kritik erstaunt ein wenig, steht doch das monumentale Gemälde stark unter dem Einfluss von Anton Raphael



Abb. 7 Allegorie auf Kaiser Joseph II., von Heinrich Füger. Ölskizze. Wien, Privatbesitz.



Abb. 6 Allegorie des tugendhaften Prinzen, von François Perrier nach Simon Vouet, 1632.

Mengs, speziell seines eben vollendeten und von Trippel hochgerühmten Gemäldes «Perseus und Andromeda» (St. Petersburg, Eremitage) (Abb. 5), betrachtet man die Dominanz der isolierten, fest für sich stehenden Figuren, die nur durch Gestik miteinander verbunden werden; auch die Brillanz der Farben, das Sentiment des schwimmenden Blicks der aufblickenden Minerva und die Idealisierung der Köpfe mit den roten aufgeworfenen Lippen erinnern an Mengs. Das Zusammenstellen nah gesehener Wesen aus dem Himmlischen und irdischen Bereich bestätigt den von Mengs propagierten Seicentismo, der sich an Nicolas Poussin orientiert. Vor allem die Figur des Barden im Vordergrund mit dem Sitzmotiv des Dornausziehers und der fest auf Wolken thronende Jupiter finden sich ähnlich beim frühen Poussin. Die herkulischen Gliedmasse lassen noch mehr an Rubens denken. Stärker als bei Mengs merkt man hier die Orientierung an diesem Farbenkünstler des Grossformats des Seicento.³² Viel Barockes vermittelt auch die delikate Kongruenz der kräftigen Farbtöne. Das strahlende Gelb des römischen Panzers des Kaisers erscheint abgetönt in der Ägis und im Helm Minervas, das Blaugrün seines Untergewandes ist einem Lindengrün des Mantels Minervas gegenübergestellt, vertieft sich im Gewand Jupiters und



Abb. 8 Allegorie auf Kaiser Joseph II., von Franz Anton Maulbertsch, vor 1777. Wien, Österreichische Galerie.

changiert ins Blaugrau in der Draperie des Barden, während das Kleid des Genius rechts in seinem kräftigen Violett das starke Rot des kaiserlichen Mantels in sich aufzunehmen scheint. Der Hintergrund ist in erdigen Grün- und Brauntönen gehalten. Minerva und der Kaiser sind von den rauchigen Tönen der Jupiterwolke umflossen, die in virtuoser offener Malweise in den üppigen Helmbusch der Göttin und das Weiss ihres Kleides übergehen. Der akademische Akt des Barden ist in ausgeprägter Helldunkelmanner in Brauntönen plastisch durchgestaltet. Das Kompositionsschema der zentralen Dreiergruppe lässt sich von dem Gestaltungsmuster des «Herkules am Scheidewege» ableiten, wie es Füger nachweislich bei Poussin studiert hat und immer wieder angewandt hat.³³ Minerva als Geleiterin des Fürsten zum Tugendtempel könnte aber auch durch einen Stich François Perriers nach Simon Vouet vermittelt sein (Abb. 6). Man bemerkt, dass Trippel eine Figur der Kalliope beschreibt, die Füger offensichtlich noch während der Arbeit eliminiert hat, um die Personenanzahl im Sinn eines klassischen Konzepts auf sieben zu reduzieren. Sie ist hingegen auf einem als selbständiges Bild aufzufassenden «Modello», der sich in Wiener Privatbesitz erhalten hat, links aussen neben einem Krieger zu entdecken (Abb. 7).³⁴ Im Vergleich zur endgültigen Fassung ergeben sich in die-

sem «Modello» wesentliche Unterschiede: Elf Personen sind zu erkennen; anstelle des Barden tritt ein Dichter-Philosoph in Toga mit einem skulptural durchgestalteten Kopf.³⁵ Ihm reicht der Kaiser eine Schriftrolle, auf der wohl seine geistigen Leistungen aufgezeichnet sind. Jupiter wendet sich nach rechts, Mars ist ihm als Begleiter beigegeben. Der Tempel erscheint attributiv rechts im Hintergrund. Die innere Logik der Bezüge der einzelnen Bildmotive ist noch wenig entwickelt. Die kriegerischen Aspekte wurden in der Endfassung eliminiert. Die Manier der bildhaft vollendeten Ölskizze weicht wesentlich von dem grossen Gemälde ab. Wie in einigen anderen Bildern dieser römischen Zeit orientiert sich Füger hier an der italianisierenden Spätbarocktradition in der Art Corrado Giaquintos: gelangt skizzenhafte Figuren, tonige Malweise.³⁶ Einzelzitate hingegen sind klassischer als beim grossen Format, wie z.B. die toposartig eingesetzte Weisefigur der Frau mit Kind nach Domenichino bzw. Raffael am rechten unteren Rand, der Dichter-Philosoph und die an Poussin gemahnende Profil-



Abb. 9 Allegorie auf die Vermählung Kaiser Franz II., von Quirin Mark nach Caspar Franz Sambach, 1788.



Abb. 10 Denkmal auf Kaiser Joseph II., von Anton Grassi nach einem Entwurf von Heinrich Füger, 1789. Biskuitporzellan. Rosenau, N.Ö., Freimaurermuseum.

figur der Wohltätigkeit, die in scharfem Kontrast zu dem barock bewegten geflügelten Genius der Endfassung steht.

Wie bewusst Füger vor allem beim grossen Format, das ein Ausnahmefall in seinem Werk geblieben ist, stilistisch und in der inhaltlichen Interpretation des Themas «historisiert», zeigt ein Vergleich mit der nur kurz vorher entstandenen Glorifikation Josephs II. von Franz Anton Maulbertsch, die 1777 auf der Akademieausstellung in Wien zu sehen war (Abb. 8).³⁷ Maulbertsch bedient sich einerseits einer in Wien noch immer zeitgemässen rokokohaften Malweise, in der die den Kaiser begleitenden Tugenden zu modisch gekleideten Hofdamen werden, andererseits wird, einem bereits aufgeklärten Konzept folgend, in Anspielung auf konkrete Zeitereignisse die durch Joseph bedingte Fruchtbarkeit des Landes nicht durch das obligate Füll-

horn, sondern durch den Pflug, den er 1769 selbst geführt hat, dargestellt. Die das Volk repräsentierende Gruppe wird zu einer Mutter, deren Kind sich kraftlos an sie lehnt. Sie verdeutlichen die durch besondere Förderung der Landwirtschaft überwundene Hungersnot von 1772. Maulbertsch entspricht damit mehr den Forderungen Winckelmanns nach einer zeitgemässen verständlichen allegorischen Zeichensprache als Füger, der in dem Bestreben, dem Monarchen zu huldigen, auf die bewährten Muster der absolutistischen Panegyrik zurückgreift.

Dem Gemälde Fügers war auch eine gewisse Wirkung beschieden. In einem Brief vom 17. Juni 1779 ersuchte ihn sein Lehrer Nicolas Guibal aus Stuttgart um eine Skizze des Gemäldes, da er offenbar die Ideen eben in Rom entstandener Kunstwerke als Anregung für eigene Kompositionen sammelte, um aktuell zu sein.³⁸ Er verwendete das Kompositionsschema 1781 für eine Allegorie Karl Eugens als Schirmherr der Künste.³⁹ Allerdings behält Guibal seine französische Manier bei, wie an der tänzelnden Haltung Karl Eugens und den graziös bewegten Begleitfiguren in der Stuttgarter Zeichnung zu erkennen ist.

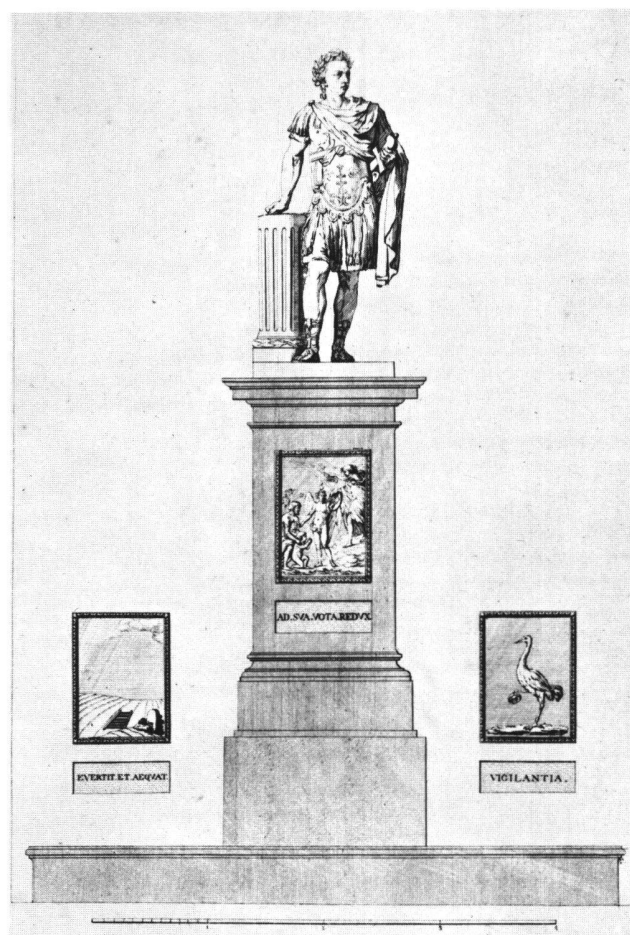


Abb. 11 Denkmal auf Kaiser Joseph II., von Anton Grassi nach einem Entwurf von Heinrich Füger. Kupferstich aus der Publikation von Josef von Kurzbock, 1789.

1781 malte Vinzenz Fischer eine Allegorie auf die Übertragung der kaiserlichen Gemäldegalerie in das Belvedere. Das Konzept geht auf den Schöpfer der Neuordnung der Sammlung, Christian von Mechel, zurück, wie ein an der Rückseite des Gemäldes angebrachtes Gedenkblatt aussagt.⁴⁰ Die übliche Gruppe Minerva und Joseph wird hinterfangen vom Rundtempel der Weisheit. Die Göttin weist auf das Obere Schloss Belvedere hin, während von links die allegorische Figur der Kunst naht und ähnlich wie bei Guibal, begleitet von kindlichen Genien, die Kunstschatze darbringt. Im Vergleich zu Füger hat man bei Fischer das Gefühl der Verbürgerlichung einer Apotheose. Malerisch und gleichwertig sind die Figuren wie vor dem Prospekt eines englischen Landschaftsgartens gruppiert, der «Held» Joseph befindet sich Minerva untergeordnet am rechten Rand.

Zieht man in Betracht, dass Winckelmann Rubens als «vorzüglichsten unter den grossen Malern» für «allegorische» und «dichterische» Gemälde betrachtet, den Medici-Zyklus des Palais de Luxemburg als Vorbild empfiehlt, so erstaunt es nicht, dass die so seicentesk wirkende Gestal-



Abb. 12 Rückkehr der Göttin Asträa, Relief vom Denkmal auf Kaiser Joseph II. Kupferstich aus der Publikation von Josef von Kurzböck, 1789.



Abb. 13 Rückkehr der Göttin Asträa, von Heinrich Füger. Entwurfzeichnung für das Relief vom Denkmal auf Kaiser Joseph II. Wien, Historisches Museum der Stadt Wien.

tung Fügers auch an der Wiener Akademie Anerkennung gefunden hat.⁴¹ Eine Reverenz an das Gemälde vermeint man in dem Erinnerungsblatt an die Vermählung des Erzherzogs Franz von 1788 zu spüren, das noch stärker der barocken Auffassung entspricht (Abb. 9).⁴² Die Radierung von Quirin Mark geht auf einen Entwurf Franz Kaspar Sambachs zurück, der noch ein Troger-Schüler und bis 1795 Direktor an der Wiener Akademie war, in welchem Amt ihm Füger nachfolgte. Die Medaillonporträts der Vermählten, die unter dem Schutz der Juno stehen, werden von Venus seitens der Braut und Minerva seitens des Bräutigams präsentiert. Minerva führt gleichzeitig in ähnlicher Geste wie bei Füger den römisch gerüsteten Oheim Joseph II. heran, um ihm den Nachfolger zu präsentieren, der in diesem Fall das Füllhorn mit den überquellenden Geldschätzen und Auszeichnungen selbst in seiner linken Hand hält.

Füger selbst griff seine Darstellung des idealisierten jugendlichen Joseph II. noch einmal in einem Entwurf für ein Miniaturdenkmal auf, das Anton Grassi 1789 in Biskuitporzellan ausführte (Abb. 10). Die gleichzeitig bei Josef Edlem von Kurzböck in Wien erschienene, mit Kupferstichen illustrierte Publikation (Abb. 11, 12) beschreibt die «Bilsäule» folgendermassen: «ganz im Geschmack der aus

dem Alterthum auf uns gekommenen schönsten Überbleibsel dieser Art; stehend, in altrömischem Kostüm mit Harnisch und Kriegsmantel bekleidet, mit der linken Hand das unter dem Arm durchgehende Schwert haltend, mit der rechten auf einer abgekürzten Säule ruhend. Sie steht auf einem orientalischen Porphyr nachahmenden, architektonischen Fussgestelle von verhältnismässiger Grösse, in dessen Füllungen auf drey Seiten ebenso viele Sinnbilder oder allegorische Vorstellungen der wohlthätigen Absichten und des grossen Regierungsgeistes, in halb erhabener Arbeit, mit passenden vergoldeten Inschriften angebracht sind». Von dem Denkmal hat sich nur die Figur des Kaisers in mehreren Nachgüssen erhalten, die Joseph in nahezu identischer Haltung und in ähnlich unteretzter Proportion wie auf dem Gemälde zeigt.⁴³

Liesse sich dieses Kleindenkmal sehr wohl auch in der Grossform vorstellen, so wurde bezeichnenderweise zur Zeit Josephs II. mit Rücksicht auf die «Modestia» der Habsburger, die traditionelle Fürstentugend, kein monumentales Denkmal realisiert.⁴⁴ Erst Franz II. (I.) konnte sich dem zunehmenden Personenkult des 19. Jahrhunderts nicht mehr entziehen. Er erkannte die Bedeutung öffentlicher Denkmäler und liess seinem Onkel ein Denkmal setzen. Doch auch Zauner blieb der römischen Tradition des absolutistischen Herrscherbildes bei seinem Reiterdenkmal am Josefsplatz treu. Der Fürst in Gestalt eines römischen Imperators wird als Inkarnation des Staates verherrlicht.⁴⁵ In der Kombination von Porträtstatue, allegorischen Reliefs und der Lebensgeschichte des Kaisers in Form einer «Histoire métallique» ist es eine späte Manifestation des seit Karl VI. propagierten «Kaiserstils», der hier erstmals in einem monumentalen Denkmal im adäquaten klassischen Idiom realisiert wurde, wenn auch humanistische Gedanken der Aufklärung berücksichtigt wurden. Dies ist insofern bemerkenswert, als Füger und Zauner in Rom die auf das 19. Jahrhundert vorausweisenden nahezu romantischen, wohl von den «Deutschrömern» beeinflussten Vorstellungen Alexander Trippels kennengelernt und als aus der Haupt- und Residenzstadt kommende Stipendiaten möglicherweise auch mitdiskutiert haben. Aus dem Italienbericht von Friedrich Johann Lorenz Meyer ist bekannt, dass Trippel im Auftrag des Böhmen Leopold Friedrich Hönig ein Modell «zu einem allegorischen und glücklich gedachten Denkmal auf den verstorbenen Kaiser Joseph als einen Beförderer des Handels, Stifter der allgemeinen Toleranz und Wiederhersteller der Freiheit in Böhmen» verfertigt hatte.⁴⁶ Wie schon beim Denkmal des «kaiserlichen Hauses» lässt Trippel zu Füssen des Standbildes, dem attributiv Füllhorn, Anker und Merkurstab beigegeben sind, die Figuren der wichtigsten Ratgeber sitzen: «die eine mit einer Rolle in der Hand, als Staatsmann, die andere mit dem Schwert, als Krieger – Kaunitz und Lascy. Zwischen ihnen steht der Adler mit ausgespannten Flügeln.» Besonders rühmt Meyer das «dazische» Gewand des Kaisers, «eine glückliche Idee des Künstlers, und zugleich ein Beweis für die vortheilhafte und malerische Friedenstracht eines Deutschen Kaisers».⁴⁷

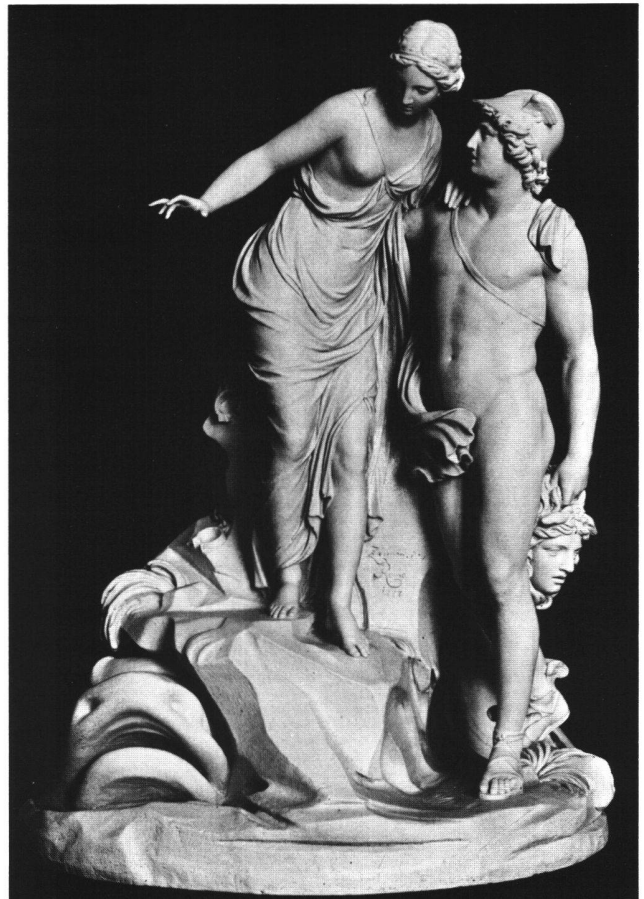


Abb.14 Perseus und Andromeda, von Franz Anton Zauner, 1777. Gips. Wien, Österreichische Galerie.

Kehren wir noch einmal zu Fügers Denkmalentwurf zurück und betrachten das Relief an der Schauseite, das die Rückkehr der Göttin Asträa zur Erde zeigt (Abb. 12, 13). Das Thema, das die Wiederkehr des «Goldenen Zeitalters» bedeutet, beruht auf einer Stelle der Eklogen des Vergil, die schon der römische Dichter mit seinen Friedenshoffnungen auf Kaiser Augustus bezog. Seit der Renaissance diene Asträa gern als Identifikationsfigur für den Fürsten oder die Fürstin.⁴⁸ Das Sternbild der Jungfrau, dem dasjenige der Waage folgt, was Gerechtigkeit als Voraussetzung für ewigen Frieden assoziiert, wurde mit dem Sternbild der jeweiligen Friedenshoffnung verknüpft, so auch im Falle Josephs II.⁴⁹ Asträa schwebt auf Wolken herab, wird von dem geflügelten Genius des Kaisers, der sich in heroischer Nacktheit und mit einem Flämmchen auf dem Haupt präsentiert empfangen. Statt Schwert und Krone streut sie Blumen auf sein Haupt und reicht ihm die Waage als Symbol der Gerechtigkeit, der Genius verweist auf die von links heranstrebenden Bauern, die vor der Erscheinung auf die Knie gefallen sind. Die Asträa-Szene greift seitenverkehrt das bei Mengs studierte Kompositionsschema von Perseus-Andromeda auf (Abb. 5).⁵⁰ Die weibliche von oben herab-



Abb. 15 Perseus und Andromeda, Römisch-antike Gruppe. Umrisszeichnung. Göttingen, Akademie der Wissenschaften.

schwebende Figur wird von dem Heros im Zentrum empfangen. Er berührt zart mit seiner Linken ihre rechte Hand, die einzige Verbindung zwischen den isolierten Figuren. Die klassizistische Syntax ist voll entwickelt.⁵¹ Die Figuren agieren in strengem Profil und in Frontalansicht in möglicher Vermeidung von Überschneidungen vor einem nur durch den Tierkreisbogen definierten Grund.⁵² Die Symbolsprache und die Lichtthematik der seltenen Asträa-Szene gemahnen an freimaurerisches Gedankengut, das allerdings im Jahre 1789, dem Jahr der französischen Revolution und dem Jahr des Freimaurerpatents Josephs II. als offizielle Ehrung nicht unbedingt angebracht war.⁵³

Es wurde bis jetzt nicht beachtet, dass auch Zauners erste selbständige Probearbeit unter dem Eindruck von Mengs vielverehrtem Perseus-Andromeda-Gemälde entstanden ist (Abb. 14).⁵⁴ Der Bildhauer signierte zwar seine kleine Gipsgruppe mit *Zauner fec. Roma 1777*⁵⁵, also vor der Enthüllung des Gemäldes, doch hatte er in Begleitung seines Freundes Füger sicher Zutritt zu Mengs Atelier, der durch seinen österreichischen Schwager Maron und einen besonders schmeichlerischen Brief von Kaunitz über die beiden Stipendiaten informiert war. Er integrierte sie wohl in seine

Schülerschar, der er gerne seine Lehren vermittelte.⁵⁶ Das Thema hat in Rom offenbar grosse Aktualität erlangt, als 1760 eine fragmentierte lebensgrosse Gruppe aus weissem Marmor im Teatro Castrense zu Santa Croce in Gerusalemme gefunden wurde, die von Bartolomeo Cavaceppi ergänzt wurde (Abb. 15).⁵⁷ Die Skulpturengruppe zeigt, wie bei Zauner, eben jenen undramatischen Moment, in dem Andromeda von ihren Fesseln befreit von dem Felsen zu ihrem Erretter herabsteigt. Die Gruppe scheint den Restaurator auch zu eigenen Variationen über das Motiv angeregt zu haben.⁵⁸ Das Thema war in antiken Darstellungen bisher nur in Malerei und Relief bekannt gewesen, wo auch die Begegnung von Perseus und Andromeda nach der Überwindung des Ungeheuers thematisiert wurde, so z.B. auf einem pompejanischen Wandgemälde, das auf eine Malerei des Nikias aus dem 4. Jahrhundert zurückgeht. Das gleiche Darstellungsschema zeigt auch die Befreiung Hesiones durch Herkules und Telamon auf einem antiken Mosaik, das ebenfalls 1760 entdeckt wurde und von Kardinal Albani für seine Villa erworben wurde, wo Anton Raffael Mengs zu dieser Zeit seinen «Parnass» malte (Abb. 16).⁵⁹ Die antike Auffassung des Themas, welche die Figuren der Handlung nebeneinander nur mit zarter Berührung der Hände zeigt, so dass die Einzelfigur sich in idealtypischer Haltung voll entfalten kann, musste dem isolierenden Denken der Klassizisten entgegenkommen.⁶⁰ Die zögernd von oben herabsteigende weibliche Figur neigt sich zu dem fest am Boden stehenden Helden, der sie mit sicherer Hand empfängt. So entsprach es auch der Rollenverteilung der Geschlechter im 18. Jahrhundert und konnte entsprechendes Sentiment wecken.⁶¹ In direktem «Paragone» mit der Antike und mit dem Bewusstsein des Klassizisten, das «plastische Ideal» auch in der Malerei zu verwirklichen, baut nun Mengs sein Gemälde in reliefhafter Schichtung auf, wo-



Abb. 16 Die Befreiung der Hesione. Römisch-antikes Mosaik. Aus: J.H. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, Rom 1767.



Abb. 17 Apoll von Belvedere. Marmorreplik nach der Bronze-
statue des Leochares, um 330 v. Chr. Rom, Vatikanische Sammlungen.

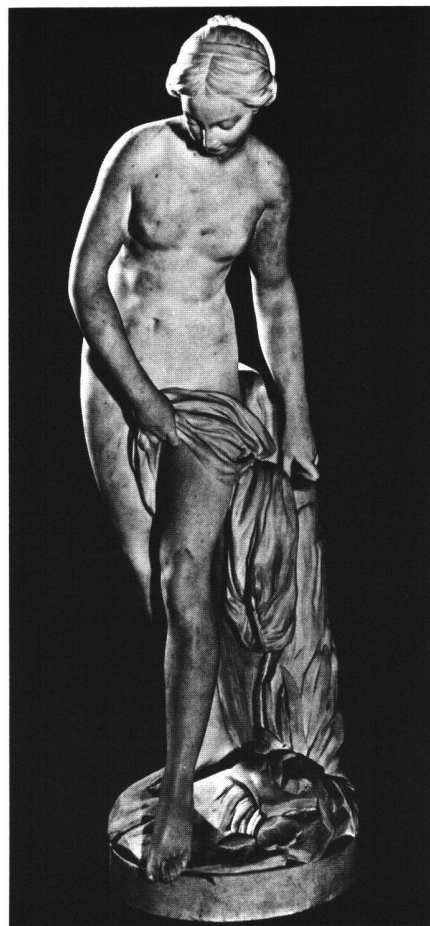


Abb. 18 Baigneuse, von Etienne Maurice Falconet. Marmor. Paris, Louvre.

bei die Erweiterung der Erzählung durch Hinzufügen des Pegasosrosses und des voraneilenden Hymenaiosknaben, der die bevorstehende Hochzeit der beiden Protagonisten andeutet, nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass die Konzentration auf die sich selbst genügenden Einzelfiguren zu einer «Kommunikationsstörung» zwischen Andromeda und Perseus führt.⁶² Perseus wendet sich in «triumphaler Selbstgewissheit» mit rhetorisch ausgestreckter Rechter von Andromeda ab. Die von Winckelmann für die Darstellung von Heroen empfohlene Rezeption des «Apoll vom Belvedere» ist unverkennbar (Abb. 17). Zauner macht aus der grundsätzlich gleichen Komposition ein Kabinettstück, bei dem er die gezielte Bewegung Andromedas noch stärker betont. Der Bewegung entspricht auch das zarte gelangte Figurenideal.⁶³ Die malerischen Elemente wie der mit Pflanzen bewachsene Fels, die engere Bindung der Figuren aneinander durch parallelführende Bewegungslinien und Schliessung der Konturen, die narrativen Elemente – Andromeda weicht vor dem Ungeheuer zurück, Perseus wen-

det sich ihr zu – sprechen das Sentiment des Betrachters an. Nicht zu unrecht wirkte Zauners Interpretation der Sage auf Adolf Feulner 1929 «[...] in dieser Verknüpfung von Landschaft und Staffage, in dieser weichen Grazie noch wie eine vergrößerte Porzellangruppe der Louis XVI.-Zeit».⁶⁴ Die französische Komponente scheint weder über Beyer in Wien noch über Trippels Einfluss von Zauner aufgenommen worden zu sein. Zauner hat sich an Cavaceppi orientiert, dessen sentimentbetonte Antikenrezeption von Trippel nicht geschätzt wurde. Dies könnte auch Trippels Kritik an Zauners Gruppe erklären, die er indirekt als eine Kopie nach einem mittelmässigen Vorbild bezeichnet.⁶⁵ Frappant ist allerdings auch die Ähnlichkeit Andromedas in ihrem gezielten Herabsteigen mit Falconets berühmter «Baigneuse» (Abb. 18). Es ist zu überlegen, ob nicht das kleine Format, die an Biskuitporzellan gemahnende Oberfläche die Gruppe in den Bereich der Tischdekoration einordnet und damit noch ganz offiziell der französische Geschmack legitimiert war.⁶⁶

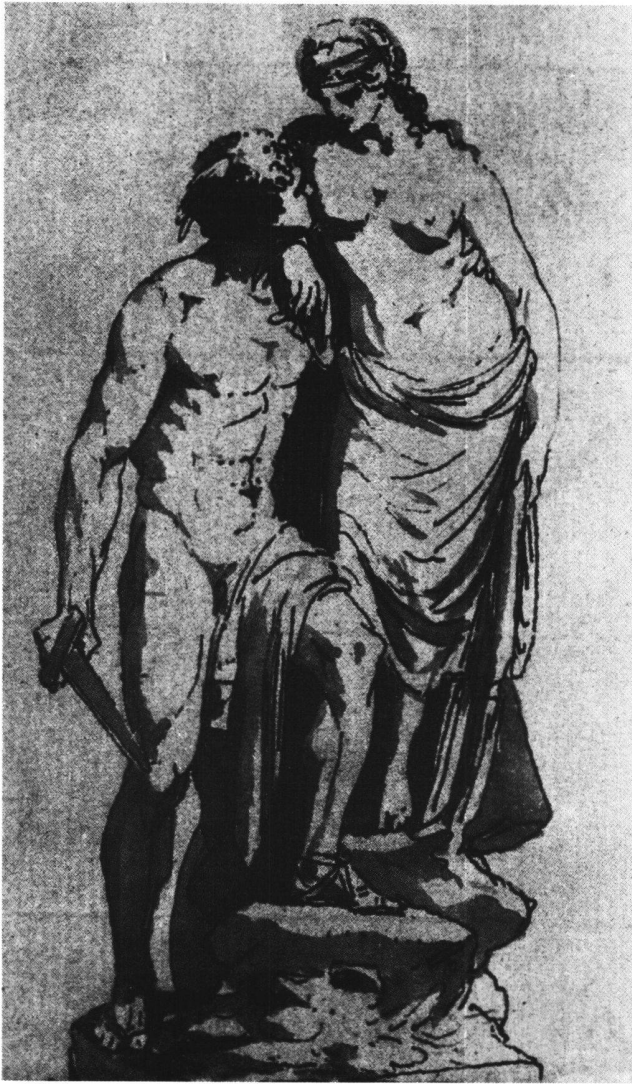


Abb. 19 Perseus und Andromeda, von Gottfried Schadow, 1786. Federzeichnung.

Die Gestaltung des Perseus-Andromeda-Themas erwies sich für die Skulptur in Rom der folgenden Jahrzehnte als ausgesprochen fruchtbar. Als vermittelnd ist wohl der Abguss der beschriebenen antiken Gruppe in der französischen Akademie anzusehen. 1786 war es Thema für den «Concorso di Balestra» der Accademia di San Luca, den der Franzose Joseph Chinard gewann vor Gottfried Schadow, der eben zu dieser Zeit bei Trippel in Rom weilte.⁶⁷ Die erhaltene Federzeichnung und ein Tonmodell zeigen Schadows selbständigere Auseinandersetzung mit dem antiken Vorwurf (Abb. 19).⁶⁸ Schadow bindet die beiden Figuren in natürlicher Bewegung wieder formal und inhaltlich zu einer geschlossenen Gruppe zusammen, bei der jedoch die erhöhte Position Andromedas beibehalten wird.⁶⁹ Enger mit Zauner verwandt in Komposition und Ausdruck ist die für Thomas Hope geschaffene Marmorgruppe «Aurora be-

sucht Cephalus auf dem Berg Ida» von John Flaxman, 1789/90, die noch einmal das beschriebene Kompositionsschema seitenverkehrt aufgreift (Abb. 20).⁷⁰ Dem Thema entsprechend erweist sich die von links oben herabschwebende weibliche Figur als die aktivere. Sie ergreift die Hand des leicht widerstrebenden Cephalus und neigt sich ihm zu. Die an und für sich dramatische Szene entbehrt jeder Spannung. Wie eine Zeichnung Flaxmans beweist, studierte der Künstler für die Aurora eine antike Nikenstatue, Cephalus versucht noch einmal den Apoll vom Belvedere zum imitieren. Bald danach hat Canova sich mit dem Motiv des herabschwebenden weiblichen Niketypus als Hebe und dem nackten Heros, einem sich selbst genügenden Perseus, in zwei getrennten Werken auseinandergesetzt (Abb. 21). Trotz des Versuchs von Fred Licht, die Selbständigkeit der Heldenfigur herauszustreichen und ihn als Gegenbild zu Cellinis kecker Perseusfigur darzustellen, ist Canova doch deutlich von den hier beschriebenen Voraussetzungen ausgegangen. Der Mengssche Perseus, ein zweiter Apoll, war wohl noch ein Begriff, als Canova nach Rom kam, wenn auch das Bild die Stadt längst verlassen hatte, und es ist kein Zufall, dass gerade diese Figur die Nische des nach Paris



Abb. 20 Aurora und Cephalus, von John Flaxmann, 1789/90. Marmor. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.



Abb. 21 Perseus, von Antonio Canova, 1797/1801. Marmor. Rom, Vatikanische Sammlungen.

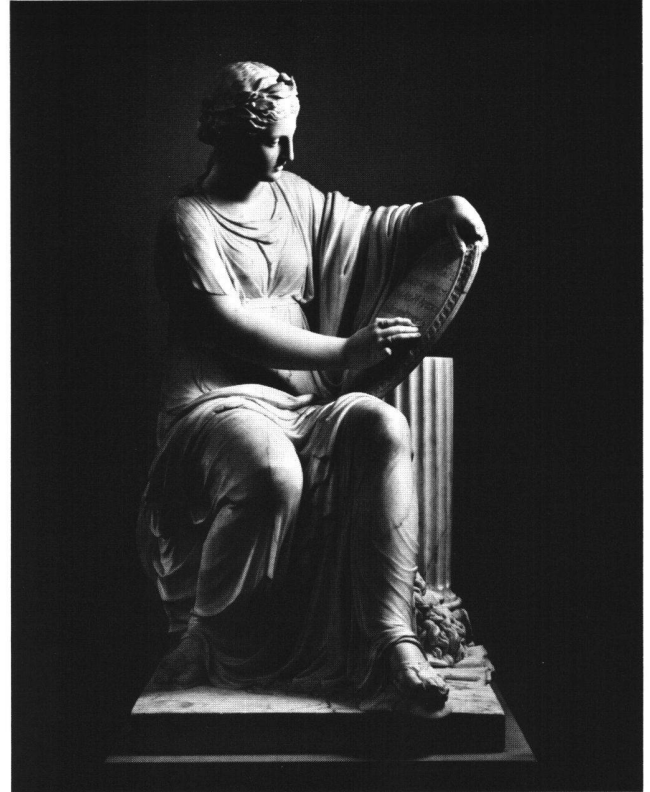


Abb. 22 Clio, von Franz Anton Zauner, 1779. Marmor. Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein.

entführten Apoll von Belvedere einnehmen durfte. Perseus ist bei Canova aber nicht auf Andromeda bezogen, vielmehr fixiert er das triumphierend vorgezeigte Medusenhaupt, das zu seiner Versteinierung führen musste – wie Licht bemerkte eine Allegorie der Skulptur an sich.⁷¹ Vergleicht man die kleine Gruppe Zauners von 1777 mit dem zwanzig Jahre später entstandenen Helden Canovas wird deutlich, wie der Tiroler auf der Suche nach dem adäquaten Stil antike Anregungen noch mit den spielerischen Ausdrucksmöglichkeiten der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts darzustellen sucht, während Canova, sich des Konflikts des modernen Menschen gegenüber der heroischen Nacktheit bewusst, den «Körper wie eine Offenbarung zur Schau stellt».⁷²

Im dritten Jahr seines Romaufenthaltes wagte Zauner den Versuch, «ob ich in dem Stil der Antiken eine Figur ausarbeiten könnte» (Abb. 22, 22a).⁷³ Der Anspruch, der für die Wiener Stipendiaten in ihrem Programm vorgegeben war, erinnert an Canova, der erst durch den Einfluss von Gavin Hamilton in Rom ganz bewusst seinen Stil änderte. Ähnlich wie bei Canovas «Theseus» ist Zauners «Clio» das einzige Werk eines konsequenten archäologischen Klassizismus geblieben; ähnlich wie bei Canova würde heute niemand die Skulptur mit einem Werk der Antike verwechseln.⁷⁴



Abb. 22a Kopf des Homer. Detail aus Abb. 22.

Sehr unterschiedlich ist jedoch das Ergebnis der Antikenrezeption. Ein zweiter Vergleich bietet sich mit dem sitzenden Apoll von Alexander Trippel an, dessen Gipsausformung gleichzeitig mit Zauners Figur nach Wien gesandt



Abb. 23 Clio, römisch-antike Kopie der hadrianischen Zeit. Rom, Vatikanische Sammlungen.

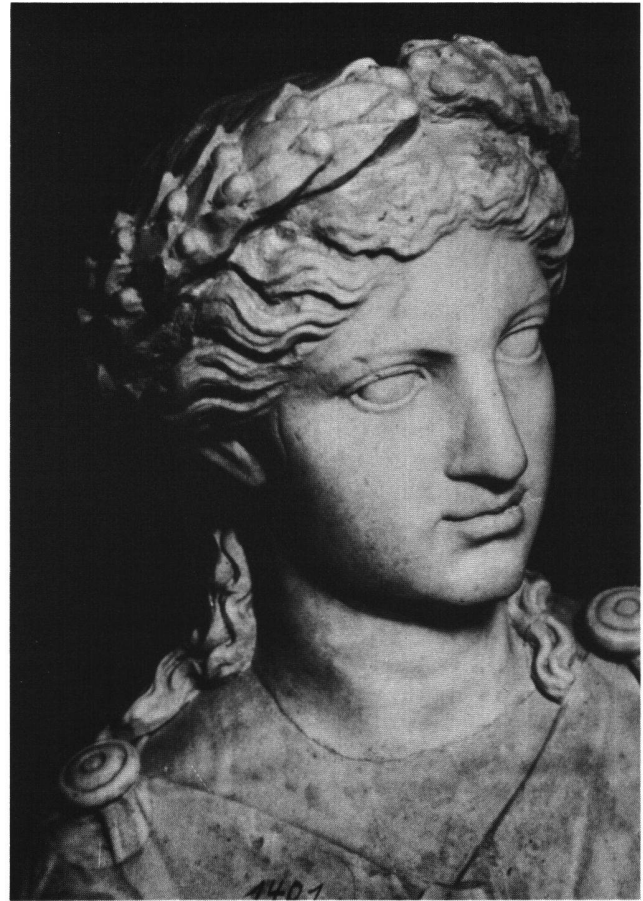


Abb. 23a Kopf der Clio. Detail aus Abb. 23.

wurde und so auch schon von Kaunitz, dem Kaiser und den Mitgliedern der Wiener Akademie angestellt werden konnte.⁷⁵

Zunächst aber der «Paragone» mit der Antike. Schon Hermann Burg hat Zauners «Muse der Geschichte, die den Namen der Kaiserin Maria Theresia auf ihren Schild schreibt» von der sitzenden Clio aus den Vatikanischen Museen abgeleitet (Abb. 23).⁷⁶ Ein Jahr vor Zauners Ankunft in Rom, 1775, war in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli ein Apollo Musagetes mit sieben sitzenden Musen ausgegraben worden, die durch zwei nicht dazugehörige Musen zu einer Serie komplettiert und in der Sala delle Muse mit passender Dekoration aufgestellt wurden. Die Musen gehen auf spätklassische griechische Originale aus dem 4. Jh. v. Chr. zurück, sind insgesamt jedoch eine eklektische Komposition der hadrianischen Zeit. Ohne Zweifel hat sich Zauner an ihnen gemessen, betrachtet man die blockgebundene Sitzposition auf dem Felsen mit dem kontrapostisch leicht erhöhten linken und dem stärker angewinkelten rechten Bein, die Proportionen, den Faltenwurf des eng anliegenden Chitons mit den geknüpften kur-

zen Ärmeln und den über den linken Arm gelegten Überwurf, sowie die Art, wie demonstrativ die Attribute beigelegt sind, nicht zu vergessen den idealen lorbeerbekränzten Kopf. In dem kontrapostisch zur Beinstellung nach rechts gedrehten Oberkörper und dem auf den Schild fixierten Blick wird die Haltung und Aufgabe der Viktoria von Brescia aufgenommen, die der Nachwelt einen Sieg überliefert. Dadurch erhält Zauners Figur eine viel raumgreifendere Erscheinung mit weicheren gerundeten Konturen. Hingegen hebt sie sich schärfer von dem kristallinscharf geschnittenen Quader ab, der ihr als Sitzfläche dient, während die vatikanischen Musen mit dem naturhaften Fels verwachsen scheinen. Der Block ist wohl auch inhaltlich zu deuten, betrachtet man die neuzeitliche ikonographische Tradition der Allegorie der Geschichte. Nach Ripa setzt die «Historia» ihren Fuss auf einen Steinblock als Zeichen für ihre feste Begründung auf Fakten und objektiver Darstellung. Dem selben Zweck dient wohl auch der Säulenstumpf, der darüber hinaus als Ehrenmal für Maria Theresia zu betrachten ist.⁷⁷ Zu Füßen liegen Papierrollen als schriftliche Zeugnisse aus der Vergangenheit, die Tuba der



Abb. 24 Allegorie der Geschichte, von Anton Raphael Mengs. Fresko. Rom, Vatikanische Bibliothek.

Fama und ein Homer-Kopf. Homer wird hier als Geschichtsschreiber, nicht als Dichter verstanden.⁷⁸ Die Darstellung der unter dem linken Fuss zertretenen Maske mag wohl als Brandmarkung der Geschichtsfälschung gedeutet werden. Nicht unbeeindruckt mag Zauner von Mengs Allegorie der Geschichte in der Sala de Papiri im Museum Clementinum gewesen sein, welche die Muse sitzend in ähnlich kontrapostischer Haltung, allerdings in barock fülliger Erscheinung mit den traditionellen Attributen zeigt (Abb. 24). Sie verherrlicht gleichzeitig den Schöpfer des Museums, Papst Clemens XIV. Auch die Konkretisierung der Geschichte zur Vita einer bestimmten Persönlichkeit folgt noch der barocken Tradition.⁷⁹ In diesem Sinn kann sich auch Zauner auf die Akademietradition berufen, in denen die Schüler bei ihren Aufnahmearbeiten ihrem Protektor in Form einer Allegorie huldigten.⁸⁰ Canova war frei von solchen Vorgaben. Sein Theseus diente einzig der Aufgabe, eine exemplarische Skulptur im Stile der Alten zu sein (Abb. 25). Wie Werner Busch zuletzt dargelegt hat, ist Theseus eine aktionslose Reflexionsfigur ohne ausgreifende Bewegung, dessen Nachsinnen in der Dualität von Fläche gegen Raum, Anspannung gegen Entspannung aufgehoben sei.⁸¹ Diese dualistische Struktur forderte jedoch auch ein dreidimensionales Wahrnehmen im Umschreiten, wie es in der

Aufstellung in einem runden Raum des Palais Fries in Wien gewährleistet war. Nur mehr aus einer Abbildung erschliessbar ist Trippels Apoll (1778 bis 1785), der als Hüter der Herden des Königs Admetos auf einem naturhaften Felsen sass – die von dem Dieb Hermes erhaltene Flöte in seiner Rechten, die Linke ähnlich wie Canovas Theseus auf eine Keule gestützt (Abb. 26). Er folgte am stärksten einem idealistischen klassizistischen Konzept durch das Offenlegen des Körpers in der Fläche, dem reliefhaften Schichten- und Aufbau, dem wie lauschend ins klassische Profil gedrehten Kopf im Typus «Apoll vom Belvedere», der geschlossenen Kontur.

Zauners Romerfahrten im antiquarisch-archäologisch interessierten Kreis um Alexander Trippel haben auch seine Werke nach der Rückkehr nach Wien geprägt und ihn vor der Canova-Leidenschaft seiner Zeitgenossen bewahrt, wie an anderer Stelle gezeigt werden soll. Hier sei nur auf das einst in Vöslau befindliche, derzeit aber verschollene Grabmal des mehrfach erwähnten Johann von Fries hingewiesen, dem Zauner seine wichtigsten Aufträge verdankte.

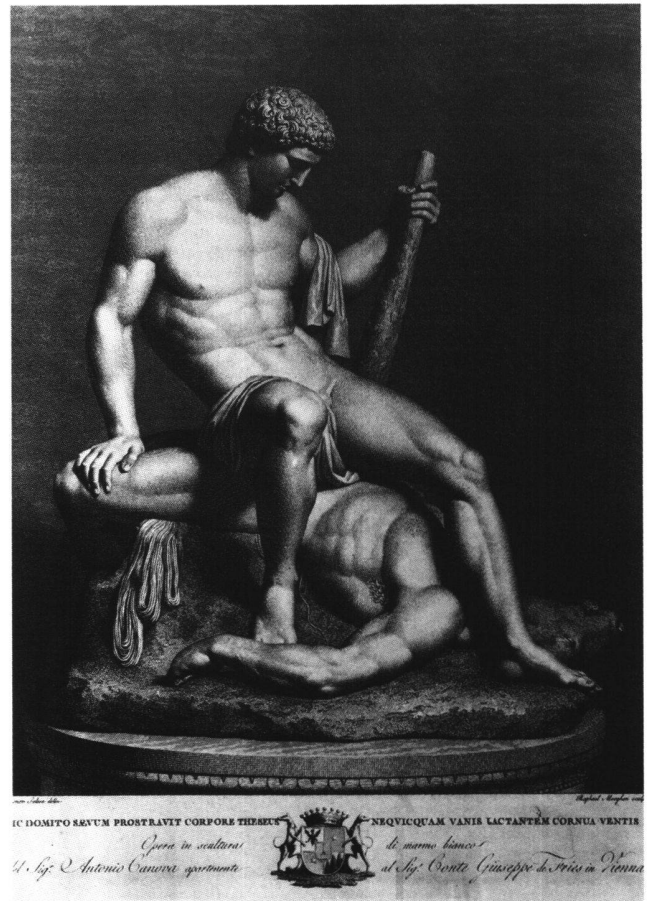


Abb. 25 Theseus, von Antonio Canova, 1781/83. Radierung von Raffael Morghen.

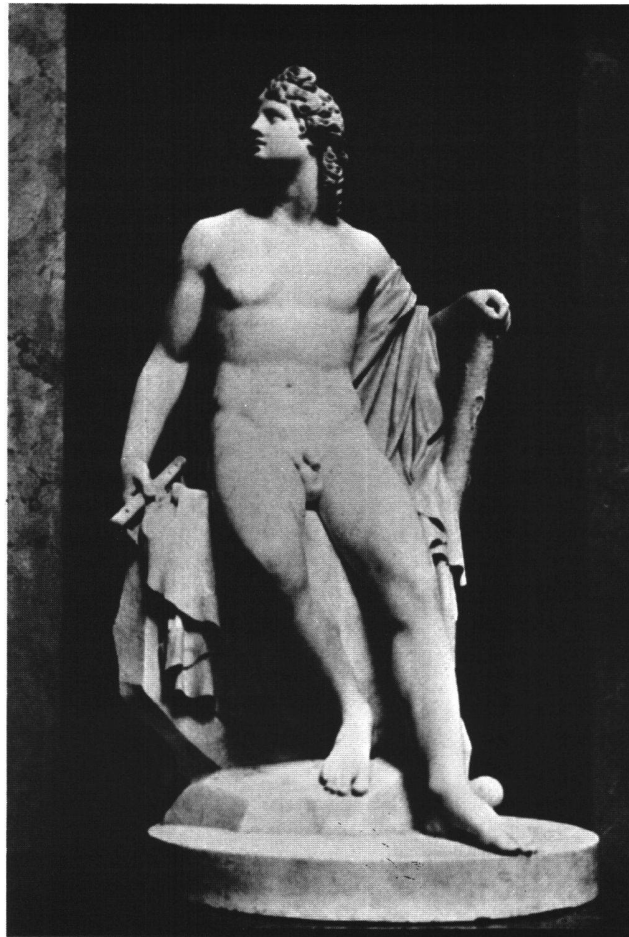


Abb. 26 Apoll, von Alexander Trippel, 1778/85. Marmor. Verlust.

ANMERKUNGEN

- ¹ HERMANN BURG, *Franz Anton Zauner und seine Zeit*, Wien 1914. Die spätere spärliche Wiener Klassizismusforschung, z.B. *Klassizismus in Wien*, Katalog der Ausstellung in Wien (Historisches Museum der Stadt Wien), 1978, zitiert nach Burg. Alle einst in Wien befindlichen Arbeiten Trippels sind verschollen.
- ² LUKAS HEINRICH WÜTHRICH, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Händlers (1737–1817)*, Basel/Stuttgart 1956.
- ³ Damit gewann er viele Feinde, u.a. den Galeriedirektor Rosa, der sich übergangen fühlte.
- ⁴ UTE SCHEDLER, *Die Statuenzyklen der Schlossgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*, Hildesheim/Zürich/New York 1985.

- ⁵ Die Ausrichtung nach Frankreich war in den siebziger Jahren in Wien durchaus noch modern, siehe besonders die Druckgraphik und Kleinplastik. Scharf verurteilt der in Wien ansässige Kunsttheoretiker Franz Christoph von Scheyb den französischen Geschmack in: *Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen...*, Leipzig 1770 und in: *Orestrio, von den drey Künsten der Zeichnung*, 1774. Er empfiehlt im Winckelmannschen Sinn die Orientierung an der klassischen Antike und den grossen Meistern der Renaissance.
- ⁶ Wilhelm Beyer gesteht, dass die Zeit zu kurz sei, um 1:1 Modelle anzufertigen (HERMANN BURG, vgl. Anm. 1). So zeigen die ausgeführten Statuen stark die unterschiedlichen Hände der ausführenden Bildhauer. Eine Reihe von Gipsmodellen Beyers

sind im Bundesmobiliendepot in Wien erhalten. – Es ist zu beachten, dass Zauner als erste Probearbeiten in Rom, 1777, Gipsabgüsse der «Flora Farnese» und des «Apoll vom Belvedere» nach Wien schickte (nicht auffindbar).

⁷ LUIGI A. RONZONI, in: A. MERINGER, *Verkaufskatalog*, München 1991.

⁸ MARGARETHE POCH-KALOUS, *Johann Martin Fischer, Wiens bildhauerischer Repräsentant des Josefinismus*, Wien 1949, vgl. z.B. «Die drei Grazien» (Feldsberg/Valtice), 1790, oder «Hygiea» (Wien, Josephinum), 1787.

⁹ Zum Beispiel von Massimiliano Soldani. Die von Erika Tietze-Conrat Georg Raphael Donner zugeschriebene Statuette kann derzeit mit keinem spezifischen Künstler in Verbindung gebracht werden. *Georg Raphael Donner*, Katalog der Ausstellung in Wien (Österreichische Galerie), 1993, Kat. Nr. 156.

¹⁰ CARL VON LÜTZOW, *Geschichte der Akademie der bildenden Künste*, Wien 1877. – WALTER WAGNER, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.

¹¹ Kunsthau Zürich, M 29, Mechel 8.

¹² Als Johann Baptist Hagenauer 1779 zum Direktor der Graveurschule ernannt wurde, wurde Zauner aus Rom zurückbeordert und zum Professor für Bildhauerei ernannt. Er konnte so das genehmigte vierte Jahr seines Aufenthalts nicht ausnützen. Füger blieb hingegen bis 1783 in Rom, unterbrochen von einem Aufenthalt in Neapel, wo er im Auftrag der habsburgischen Königin von Neapel die Deckenfresken in Caserta malte. Bei seiner Rückkehr nach Wien, wurde er zunächst stellvertretender Direktor, dann Direktor der Wiener Akademie.

¹³ Zu diesem Thema ist eine Studie der Verfasserin in Vorbereitung.

¹⁴ Mechel aus Wien an Trippel in Rom, 8. Dezember 1779 (Kunsthau Zürich, M 29, Mechel 12).

¹⁵ Allerdings hat er das Geld erst später bekommen, da es offenbar ein Missverständnis zwischen Hof und Staatskanzlei gab, das Mechel bereinigte. Brief vom 10. Juli 1780 von Mechel aus Wien an Trippel in Rom (Kunsthau Zürich, M 29, Mechel 14).

¹⁶ Eine Abschrift des Schreibens von H.E. Müller sendet Trippel aus Rom an Mechel in Wien, 19. April 1780 (Kunsthau Zürich, M 29, Mechel ?), publiziert bei CARL HEINRICH VOGLER, *Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen*, in: Neujahrsblatt des Kunstvereins des historisch-antiquarischen Vereins zu Schaffhausen 1893 (Schaffhauser Neujahrsblätter 1892/93), S. 85: «Wenn die Wissenschaften und schönen Künste Zöglinge des Friedens sind, wohin haben sie dann ein grösseres Recht, ihre Zuflucht zu nehmen, als eben zu den Füßen der erhabenen Maria Theresia, die neuerlich erst Deutschland den sanften Frieden wiedergegeben und in diesem goldenen Geschenke gleichsam selbst Pflegerin und Mutter der Künste geworden ist? [...] Kaiser Joseph der Zweite und Friedrich von Preussen stehen über dem Altar der Einigkeit, und reichen einander die Hände. Die Ruhmesgöttin krönt beide mit Ölkränzen. Hinter ihnen stehen Pfalz und Sachsen, die Weihrauchopfer tragen und Gelübde zu den Unsterblichen bei dieser feierlichen Handlung bringen. Nebenbei führt der Friede als Mutter der Künste die Genien der Bildhauerei, Malerei und Poesie zu den Füßen des Altars hin. Voran aber geht die erhabene Maria Theresia, von der Standhaftigkeit begleitet und schliesst die Thore des Janus zu, vor ihr steht die Zwiertacht mit der zu Boden gesenkten Mordfackel bewaffnet und verbirgt ihr mit Schlangenhaaren umlocktes Angesicht. Von beiden Seiten jauchzen die Herolde und das deutsche Volk zu, Greise stehen entzückt und Mütter führen ihre Kinder herzu, gleichsam ihre künftige Wohlfahrt aus dieser erhabenen Handlung schon vorher zu lesen.»

¹⁷ Vgl. die Reliefs Balthasar Ferdinand Molls am Sarkophag Maria Theresias und Franz Stephans in der Kapuzinergruft (1754),

welche beruhend auf Stichvorlagen zeitgenössische Ereignisse mit kleinteiliger topographischer Genauigkeit wiedergeben. Franz Anton Zauner scheint bei den Reliefs des Denkmals Kaiser Josephs II. auf seine römischen Erfahrungen zurückzugreifen, wobei er Trippels Mittel der Bedeutungssteigerung der Hauptfigur durch zentrale Anordnung und überhöhte Proportion übernimmt. Durch gekrümmte Haltung und verkleinerten Massstab der Randfiguren ergibt sich eine von den Rändern ansteigende Kompositionsline zum Zentrum. Zauner reduziert allerdings die Figurenzahl und vermeidet Überschneidungen der nahezu vollplastisch sich vom neutralen Grund abhebenden Figuren. Des Friedens von Teschen wurde vor allem auf kunstgewerblichen Erzeugnissen in barock-emblematischer Zeichensprache gedacht. Vgl. VIKTOR KARGER, *Denkmale des Teschner Friedens*, o.J.

¹⁸ Bericht des Baron Sperges an den Protektor Fürst Kaunitz vom 28. März 1780 (Wien, Akademiearchiv), betreffend die Anfrage des k.k. Legations Sekretärs Brunati aus Rom, der den Transport der Kunstgegenstände organisieren sollte. Ausser der erwähnten Arbeit Trippels handelte es sich um die «Clio» von Zauner und ein Gemälde von Johann Linder.

¹⁹ Brief Mechels aus Wien an Trippel, 10. Juli 1780 (Kunsthau Zürich, M 29, Mechel 14). Mechel beschreibt die schlechte Verpackung, bei der die hölzernen Spreizen direkt auf der Gipsfigur ohne «linde» Unterlegung auftrafen, wodurch an diesen Stellen Löcher entstanden. Im Gegensatz dazu sei die «Figur der schreibenden Geschichte» von Zauner ohne die mindeste Verletzung angekommen. «Es war mit vielen Holzspreizen aber vortrefflich mit wollenen Bäuschen unterlegt und ohne Sägespäne sondern frey, das war eine Freude auszupacken. Diese Figur hat vieles schöne und ist durchaus auch mit Beyfall aufgenommen worden. Grüßen Sie mir diesen geschickten Mann und melden ihm dieses zur Aufmunterung, da er auch an der Ihrigen antheilnimmt.» In diesem Brief werden auch noch 3 Zeichnungen erwähnt und ein zu erwartendes Modell in gebrannter Erde.

²⁰ Diesmal gab es Probleme bei der Zustellung, da die Adresse so undeutlich geschrieben war, dass das Paket drei Monate in der Spedition Heylmann in Wien liegenblieb, ehe es von Mechel identifiziert werden konnte (Brief Mechels aus Wien an Trippel in Rom, 12. Oktober 1780 [Kunsthau Zürich, M 29, Mechel 16]).

²¹ Ebenda.

²² Im Neuen Teutschen Merkur 2, Weimar 1802, S. 311–312, wurde – gezeichnet mit den Initialen C.F., was wohl Carl Fernow bedeutet – ein Brief von Kaunitz an Trippel publiziert, der damals in den deutschen Künstlerkreisen in Rom aufgetaucht war: «An Herrn Alexander Trippel in Rom, Wien, den 19. September 1781. Aus seinem an mich den 1sten August dieses Jahres erlassenen Schreiben hatte ich schon mit nicht geringer Verwunderung ersehen, dass der Herr ohne allen Auftrag, ja ohne vorläufig anverlangte Erlaubnis, den Entwurf eines öffentlichen Monuments für den hiesigen Hof zu unternehmen sich habe begeben lassen; noch weit stärker aber hat mir die Dreistigkeit scheinen müssen, mit welcher derselbe eine Kiste mit dem Modell davon einzuschicken sich die Freiheit genommen hat. Ich kann dahero nicht umhin, demselben dieserwegen mein besonderes Missfallen zu bezeigen, mit der Erinnerung, dass gleichwie derselbe mit dem inzwischen dahier aufbewahrten Modell nach seinem Gutbefinden disponieren mag, derselbe auch sich in Zukunft von allen Spekulationen oder Arbeiten für den hiesigen Hof zu enthalten haben wird, wofern er seinen eigenen Schaden und dem diesseitigen Missvergnügen entgegen will. Ich bin übrigens des Herrn dienstwilliger Fürst Kaunitz zu Rietberg.» (Freundlicher Hinweis von Dieter Ulrich, Zürich. Der

- Brief fehlt in dem im Kunsthaus Zürich aufbewahrten Nachlass Trippels).
- ²³ CARL HEINRICH VOGLER (vgl. Anm. 16), S. 59 Schlözers Verzeichnis der Werke Trippels vom 25. Februar 1782, Nr. 53.
- ²⁴ Mährisches Landesarchiv, Brno (Moravski Zemski Archiv = MZA), Familienarchiv Kaunitz G 436, Karton 449. Die Überlassung des bisher unbekannten Trippel-Briefes zur Publikation verdanke ich Luigi Ronzoni, Wien). – Die beschriebene Szene des ersten Sockelreliefs, die sich am 25. September 1741 in Pressburg abgespielt hat und die ungarischen Stände zur Waffenhilfe bewogen haben soll, wurde mehrfach dargestellt, z. B. 1768 von Franz Messmer und Jakob Kohl im Rahmen eines Bilderzyklus, der sich in der ungarischen Botschaft in Wien befindet. Vgl. *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.*, Katalog der Ausstellung in Stift Melk 1980, S. 324, Kat. Nr. 14. Sie bedeutet die Anerkennung der pragmatischen Sanktion durch Ungarn. – Das Denkmalmodell Trippels, dessen späteres Schicksal unbekannt ist, könnte noch das Maria Theresien-Denkmal von Franz Caspar Zumbusch in Wien (1875/88) beeinflusst haben, dessen Programm von dem Direktor des Haus-Hof und Staatsarchivs Eduard Ritter von Arneth entworfen wurde. Siehe zuletzt DIETER ULRICH, in: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung in Schaffhausen (Museum zu Allerheiligen), 25. September – 21. November 1993.
- ²⁵ WILHELM LUDWIG WEKHERLIN, *Denkwürdigkeiten von Wien, I–3*, in: Wiener Realzeitung, Jg. 1777, S. 546 ff.
- ²⁶ JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN, *Aus meinem Leben*, Braunschweig 1861, S. 183.
- ²⁷ Zitiert nach HERMANN BURG (vgl. Anm. 1). Wie wandlungsfähig Zauner, der eine gründliche technische Ausbildung in unterschiedlichen Medien (Holz, Stuck, Stein) erhalten hat, bei der Suche nach dem ihm adäquaten künstlerischen Gestaltungsprinzip war, zeigen seine frühen Arbeiten in der Stiftskirche Engelszell (Oberösterreich), die noch ganz dem bayrischen Rokoko angehören.
- ²⁸ WALTER WAGNER, *Die Rompensionäre der Wiener Akademie der Bildenden Künste 1772–1848*, in: Römische Historische Mitteilungen 14, 1973, S. 65 ff.
- ²⁹ HANS TIETZE, *Rezension zu Hermann Burg, Der Bildhauer F.A. Zauner und seine Zeit, Wien 1915*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 11, Berlin 1917, S. 92–96. Tietze weist auf frühklassizistische Bestrebungen in der Skulptur in Rom 1775–1785 vor dem Eintreffen Canovas hin, etwa bei Antoine Houdon und Camillo Paccetti (Reliefs in der Villa Borghese).
- ³⁰ Das Gemälde, Öl auf Leinwand, befindet sich im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien, Inv. Nr. 2476, 3,18 × 2,47 m, signiert rechts unten mit «Füger pinxit Romae 1779» (nicht vollständig, am rechten Rand umgeschlagen); Zustand gut bis auf Krakeluren aufgrund der trockenen Malweise. Wie aus einem Brief Fügers an Kaunitz vom 2. Juni 1779 hervorgeht, war das Bild zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig: «Für ein in Arbeit habendes Bild, das eine Allegorie auf seine Majestät den Kaiser vorstellt, wird hochfürstliche Durchlaucht überzeugen, dass ich gewiss Fleiss und Eifer genug habe, mich höchsten Schutzes und gnädigster Bewilligung meiner untätigsten Bitte würdig zu machen.» (Wien, Akademie der Bildenden Künste, Sammelband 5334)
- ³¹ Kunsthaus Zürich, M 29, Mechel.
- ³² Offenbar war Füger fasziniert von der reichen Sammlung von Rubens-Gemälden in Wien. Die etwas gedrungenen Proportionen des Kaisers in seiner idealischen römischen Rüstung erinnern an den Decius Mus aus dem Zyklus der Liechtenstein-Galerie, sein blondgelockerter Idealkopf an den Ganymed der Schwarzenberg-Sammlung, die Figur des Barden mit den über-
- schlagenen Beinen an den Flussgott der Weltteile, die an den Rand gedrückten Köpfe des aufblickenden jungen und des niederblickenden alten Mannes an die immer wieder bei Rubens vorkommenden Charakterköpfe, z.B. bei Aposteldarstellungen. Kurz vor seiner Reise nach Rom erlebte Füger in Wien den spektakulären Ankauf der Jesuitenbilder aus Antwerpen für die kaiserliche Sammlung.
- ³³ Siehe H.F. Füger, «Herkules am Scheideweg», Augsburg, Barockgalerie.
- ³⁴ Das Bild, Öl auf Leinwand, 74 × 96 cm, unsigniert, befindet sich im Besitz von Frau Popovic, Wien, der ich für die Möglichkeit einer Besichtigung des Bildes herzlich danke. Seine Provenienz lässt sich lückenlos bis zu Theodor Michael John, Kupferstecher und Freund Fügers, zurückverfolgen. Siehe dazu YOLANDA DEL POZO, *Apotheose Kaiser Josef II., Bozzetto von F.H. Füger*, ungedruckte Seminaraufnahmearbeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien 1975.
- ³⁵ Es wird vermutet, dass er nach einer antiken Philosophenbüste des Chrysipp gemalt wurde. *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.* (vgl. Anm. 23), S. 554–555, Kat. Nr. 1071.
- ³⁶ Vgl. z.B. «Studie eines betenden Engels» (Heilbronn, Historisches Museum) oder Skizze «Tod der Alceste». – STEFFI RÖTTGEN, *Rezension der Ausstellung H.F. Füger, Kunstverein Heilbronn 1968*, in: Zbornik za umetnostno zgodovino (Archives d'histoire de l'art) 11–12, Ljubljana 1976, S. 328.
- ³⁷ ELISABETH BAUM, *Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien*, II/1, Wien 1980, Kat. Nr. 204.
- ³⁸ FERDINAND RAAB, *Einige Briefe von Nikolaus Guibal*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 12, Leipzig 1877, S. 155. «Je ne vous dis, ni ne vous dirai rien du tableau que vous faites pour S.M. imperiale et en voici la raison. C'est que je vous prie/ou vous ordonne, si il le faut mon ami, de m'en envoyer une pensée sur une feuille de papier a lettre e la dessus point de refus je vous en prie: car comme je connois la noblesse des vos idées, et la facilité que vous avez de les mettre a execution ce la ne peut faire qu'un excellent ouvrage, encore une fois une petite esquisse et point de replique [...]»
- ³⁹ Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 2292. CHRISTIAN VON HOLST (Hrsg.), *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit, 1770–1830*, Katalog der Ausstellung in Stuttgart (Staatsgalerie), 15. Mai – 8. August 1993, S. 88, Kat. Nr. 5.
- ⁴⁰ ELISABETH BAUM (vgl. Anm. 37), S. 168, Kat. Nr. 87. Die Signatur des Schmuckblattes lautet: «Chr. a Mechel invenit Vindobonae. 1781. Vincent: Fischer pinxit». Ein Gedicht von Denis erläutert die Allegorie.
- ⁴¹ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in: Kleine Schriften und Briefe, Weimar 1760.
- ⁴² HANS TIETZE, *Alt-Wien in Wort und Bild*, Wien 1926.
- ⁴³ Wien, Museum für Angewandte Kunst, Historisches Museum der Stadt Wien (als Leihgabe im Freimaurermuseum Rosenau, N.Ö.). Nach dem Bericht des späteren Malereivorgesetzten der Berliner Porzellanmanufaktur Ernest Clauce von seiner Studienreise 1790 nach Wien wissen wir, dass das Denkmal in den Verkaufsräumen der Fabrik Sorgenthal neben einer lebensgrossen Büste Maria Theresias aufgestellt war. Die Direktion erwarb 50 Exemplare der Publikation, um sie an Beamte zu verteilen. Nach J. FOLNESICS, *Geschichte der k.k. Wiener Porzellanmanufaktur*, Wien 1907, S. 192.
- ⁴⁴ Davon war nicht nur Trippel betroffen. Auch ein für Budapest bestimmtes Reiterstandbild, das Matthias Kögler bis zum Guss vorbereitet hatte, durfte auf spezielle Anordnung des Kaisers nicht realisiert werden (EBBA KOCH, *Das barocke Reitermonu-*

ment in Österreich, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1975/76, S. 63 ff., Fig. 5).

- ⁴⁵ Auch Canova denkt noch in diesen Kategorien und lobt das «römische Kostüm» an Zauners Josephsstatue. Er setzt es auch für seine Büste Kaiser Franz II. (I.) der Bibliotheca Marciana in Venedig (heute Wien, Kunsthistorisches Museum) durch. *Antonio Canova*, Katalog der Ausstellung in Venedig (Museo Correr), 22. März – 30. September 1992. Gottfried Schadow hingegen kritisiert Zauners Reiterstatue. Im Rahmen der aktuellen Kostümdebatte entschied er sich für das Zeitkostüm, um den spezifischen «Charakter» einer Person auszudrücken, so zum Beispiel beim Standbild des Generals Zieten (1790).

- ⁴⁶ FRIEDRICH JOHANN LORENZ MEYER, *Darstellungen aus Italien*, Berlin 1792, S. 145. Meyer besuchte die Werkstatt Trippels 1783. Er war ein besonderer Verehrer des Bildhauers, der für ihn den «Geist der Griechen» wiedererweckt hatte. Er denkt übrigens auch mit warmen Worten an seinen «Freund Füger», den er in Neapel getroffen hatte, von dem er Bilder besaß und dem er auch eine Lebensskizze widmen wollte, hätte er die geeigneten Information von Füger aus Wien erhalten (ebenda, S. 402, Anm.).

- ⁴⁷ Der Begriff «dacisch» bezeichnet wohl «nordisch» im Gegensatz zum «römischen» Gewand. Eigentlich ist «Dakien» mit einem Teil des heutigen Rumänien zu verbinden, könnte also auf die Erwerbung von Galizien durch die erste Teilung Polens 1772 und die Bukowina 1775 anspielen. Auf der Trajanssäule in Rom wird die Überwindung der Daker durch die Römer geschildert. Dort hat sich Trippel möglicherweise Anregungen für das «dazische Gewand» geholt, das nun nicht mehr als «barbarisch» empfunden wurde, sondern als «deutsch»: Es «besteht aus einem faltenreichen, durch einen schmalen Gürtel gehaltenen Unterkleid, das bis an die Hüfte beinahe anschliesst und über den Gürtel in kleinen Falten hergezogen ist und in einem über der Brust gehefteten weiten Mantel, der hinten in grossen Falten herabfällt. Die Bekleidung der Schenkel ist, soviel ich mich noch erinnere, weit und fältig.» (FRIEDRICH JOHANN LORENZ MEYER [vgl. Anm. 46]). Tobias Sergel wählte 1790 ebenfalls ein «vaterländisches» Kostüm für das Standbild Gustav Adolfs III. von Schweden, den er in eine phantastische schwedische Nationaltracht kleidete (Schwedisches Nationalmuseum, Stockholm).

- ⁴⁸ «Schon kam das Ziel der Zeit, von dem die Sibylle einst raunte, wiedergeboren beginnt ein neuer Kreis der Äone. Schon kehrt die Jungfrau zurück, Saturns Regierung kehrt wieder, schon wird ein neuer Spross entsandt aus himmlischen Höhen. Dieses Knaben Geburt beschirme, reine Lucina! Er macht ein Ende der eisernen Zeit; eine goldene Menschheit wird die Erde füllen [...]» (VERGIL, *Eklogen*, 4, 4–10, übersetzt v. Harry C. Schnur).

- ⁴⁹ VALERIANUS, *Hieroglyphica*, «Astraea, pro iustitia sumi notissimum est: singunt enim illam vitiis crescentibus indignata in coelum euolasse, locumque inter Leonem et Libram medium tenuisse, imo etiam ipsam Libram ei tribuunt, qua quid cuique debeatur, expendat.»

- ⁵⁰ Die Bedeutung des Gemäldes für Füger, der das Kompositionsschema immer wieder für Zweiergruppen aufgriff, wurde schon in anderem Zusammenhang betont. Vgl. HEINRICH BISANZ, *H.F. Füger als Illustrator einer Erzählung von Salomon Gessner*, in: Studien aus Wien, N.F., Wien-München 1969 (= Wiener Schriften, Heft 27), S. 103 ff.

- ⁵¹ Eine Entwurfzeichnung Fügers für das Sockelrelief befindet sich im Historischen Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 63.860. In der Kreidetechnik wird der Grund malerisch verunklärt. Vgl. ANNA MARIA SCHWARZENBERG, *Studien zu F.H. Füger*.

Seine Bedeutung als Zeichner, ungedruckte Diss., Wien 1974, S. 85–86.

- ⁵² Anton Grassi (1755–1807), ausgebildet an der Wiener Akademie, seit 1784 Modellmeister der Wiener Porzellanmanufaktur steht vor seiner Romreise 1790 noch stark unter dem rokokobehafteten Einfluss von Johann Wilhelm Beyer. Das Miniaturdenkmal vertritt hingegen ganz den römischen Frühklassizismus, wie ihn Füger und Zauner in Rom erfahren haben.

- ⁵³ Sowohl Füger als auch Zauner waren Mitglieder der «Loge zur wahren Eintracht». Vgl. den sogenannten «Genius Bornii» von Zauner, der die Lichtgöttin in seiner rechten Hand hält. Die Lichtgöttin Asträa findet sich auch auf einem 1805 erschienenen Kupferstich für ein graphisches Denkmal Josephs II., das alle Reformen und militärischen Erfolge des Kaisers verherrlicht (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, ALB 68.193 C).

- ⁵⁴ Das Gemälde ist schon 1774 auf einem Selbstbildnis von Mengs in Vorzeichnung zu sehen. Er vollendete es nach seiner Rückkehr nach Rom Anfang Februar 1778 (STEFFI RÖTTGEN, *A.R. Mengs and his British Patrons*, London 1993, S. 34). Es sollte seinen Auftraggeber Sir Watkin-William Wynn nie erreichen. Bei der Überfuhr nach England wurde das Schiff von Franzosen gekapert, das Gemälde in Marseille versteigert und gelangte in die Sammlung von Katharina der Grossen (heute St. Petersburg, Ermitage). Wie Trippel berichtet, schloss sich der Maler während der Arbeit ein, was natürlich die Spannung bei den Kunst Kennern erhöhte. Zwei Tage nach der triumphalen Enthüllung, am 4. Februar 1778, liefert Trippel eine Beschreibung des Gemäldes an Mechel in Wien und lobt das Bild in den höchsten Tönen als das Beste, was der Pinsel heutzutage hervorbringen imstande sei (LUKAS HEINRICH WÜTHRICH [vgl. Anm. 2]). Das Gemälde wurde besonders von den deutschen Kreisen in Rom gelobt, während die Engländer seine «german flegmatic industry» ablehnten. D'Azara gefällt sein «heroischer griechischer Charakter».

- ⁵⁵ Die Gruppe ist aus Gips, 78 cm hoch und auf einem zylindrischen Sockel montiert. Sie befand sich bereits Ende 1779 in Wien, vermutlich in Besitz von Wenzel Anton Fürst Kaunitz (siehe Brief Trippels an Mechel, zit. unten Anm. 65). Nach HERMANN BURG (vgl. Anm. 1), war sie noch 1885 im Besitz des Hofbildhauers A. de la Vigne, 1915 wurde sie von der Österreichischen Galerie in Wien erworben. *Georg Raphael Donner* (vgl. Anm. 9), Kat. Nr. 158.

- ⁵⁶ Am 15. Juli 1777 schreibt Füger in einem Brief an Hofrat von Birckenstock begeistert von Mengs, «der ihnen sein Haus gastfreundlich geöffnet und der seinen Rat mit vieler Bereitwilligkeit gibt; als ein durch Wissenschaft gebildeter Künstler der mit philosophischem Scharfsinn die Kunst ausübt und als ein Mann von starkem natürlichem Verstande spricht er von der Kunst wie ein Orakel». (Zitiert nach ALBERT ILG, *Ein Schreiben Heinrich Fügers*, in: Kunsthistorisches Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses 18, 1897, S. 56). – Brief von Kaunitz an Mengs siehe HERMANN BURG (vgl. Anm. 1), S. 37–38.

- ⁵⁷ Winckelmann, Brief an Stosch vom 1. Januar 1760. Winckelmann nahm die Gruppe in das Register seiner *Monumenti antichi inediti*, Rom 1767 auf. Eine ausführliche Beschreibung der Perseus-Andromeda-Gruppe findet sich im Teutschen Merkur 4, 1780, S. 270 ff. In einem Werkverzeichnis der Sammlung des Generals von Walmoden, der das Werk 1765 in Rom erwarb und nach Hannover mitnahm, wo es in die königliche Sammlung im Georgengarten gelangte, siehe KARL FRIEDRICH HERMANN, *Perseus und Andromeda*, Göttingen 1851. Heute befindet sich die Gruppe in der Archäologischen Sammlung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, siehe *Katalog der Skulpturen der Sammlung Walmoden*, Göttingen 1979, Kat.

- Nr. 1: sie ist aus feinkörnigem Marmor, H. 1,69 m, zusammengesetzt aus mehreren Stücken unter Ergänzungen in Gips und Marmor; eine genaue Analyse der Ergänzungen steht noch aus, sicher wurde der Kopf des Perseus von Cavaceppi ergänzt. Ihrer reliefhaften Auffassung entsprechend stand sie wohl ursprünglich in einer Nische.
- ⁵⁸ SEYMOUR HOWARD, *Bartolomeo Cavaceppi and the Origin of Neoclassical Sculpture*, in: SEYMOUR HOWARD: *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique*, Wien 1990, S. 113, Nr. 58. –Terrakottafiguren Perseus und Andromeda, Potsdam, für Prinz von Anhalt, Figurengruppen desselben Themas auch für Hannover und Wörlitz.
- ⁵⁹ Die Beziehung zwischen Mengs' Gemälde und dem in Winckelmanns *Monumenti inediti* publizierten Mosaik erkannte THOMAS PELZEL (*A.R. Mengs and Neoclassicism*, London 1979).
- ⁶⁰ Die berühmten Darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts, die auf den gängigen neuzeitlichen Ovid-Illustrationen fussen, zeigen entweder das Herannahen des Befreiers zu der gefesselten und vom Ungeheuer bedrohten Andromeda wie z.B. beim Rathausbrunnen Georg Raphael Donners in Wien, den Kampf des Perseus wie z.B. René Fremin im Schlossgarten von La Granja 1721/23 oder aber den Moment der Lösung der Fesseln wie bei Pierre Puget, also Spannung und dramatische Aktion.
- ⁶¹ Vgl. die Beschreibung der antiken Gruppe in: Teutscher Merkur (vgl. Anm. 57): «Mit der rechten Hand, die in die Höhe gerichtet ist, unterstützt er [Perseus] die bebende und mit furchtsamen Schritten sich ihm nähernde Andromeda. Sein Blick ist zärtlich und erwartungsvoll aufwärts gegen sie gewandt. Sein Schritt, womit er sich ihr nähert und zugleich das Ungeheuer niedertritt, ist entschlossen, männlich. Andromeda ist ein liebenswürdiges Mädchen, das nach der nicht überflüssigen Volligkeit ihrer Brüste und der weichen Rundung ihrer schönen Wangen zu urtheilen, siebzehn bis achtzehn Jahre erreicht haben mag. Das Profil ihres Kopfes ist ungemein schön. Es ist nach einem hohen Ideal gearbeitet [...]» Es ist für die Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts bezeichnend, dass die gefühlvolle Beschreibung weit mehr der Gruppe Zauners entspricht als dem antiken Vorbild.
- ⁶² Vgl. die Interpretationen zur Bilderzählung in der Kunst des 18. Jahrhunderts bei WERNER BUSCH, *Das sentimentalische Bild*, München 1993.
- ⁶³ Die Wendung des Perseus ins Profil und sein herabhängender linker Arm mit dem Medusenhaupt erinnern an die antike Gruppe, im Typus folgt er aber wie Mengs dem Apoll vom Belvedere, den Zauner ja als erste Probearbeit getreulich kopiert hat.
- ⁶⁴ ADOLF FEULNER, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929, S. 140. Im übrigen existierte eine Rokoko-Fassung des Perseus-Andromeda-Themas in der Wiener Porzellanmanufaktur, vgl. J. FOLNESICS (vgl. Anm. 43), S. 175.
- ⁶⁵ Trippel aus Rom an Mechel in Wien, 25. Dezember 1779 (Kunsthaus Zürich, M 29). «Seine Gruppe Perseus und Andromeda werden Sie vermutlich gesehen haben, diese will nicht vill sagen. Es ist schade die meisten die hier kommen, fangen ihr Studium nicht auf dem rechten Weg an [...] den sie copieren so vill Mittelmeisige sachen wo sie die Hälfte ihrer Zeit damit verlieren und hier hat man so vill schöne Sachen das man keine Zeit verlieren kann.» Der Brief beweist, dass sich die Gruppe schon Ende 1779 in Wien befunden hat.
- ⁶⁶ Vgl. die Stellungnahme des Fürsten Kaunitz zum ersten Plan der Vereinigung der Akademien in Wien von Abbé Johann Marcy vom 25. Mai 1770: «Das Genie zur Erfindung wurde durch die Künsten erweckt, und der Geschmack raffiniert, so dass in allem, was Kleider, Hauseinrichtung, Lustgebäude, Equipagen Tafel Service, und überhaupt den Luxe, biss zur Üppigkeit betrifft, Frankreich dadurch zur Gebieterin geworden ist.» (Zitiert nach UTE SCHEDLER [vgl. Anm. 4]). Auch das sehr freie Antikenverständnis Falconets, das die Natürlichkeit in den Vordergrund stellt, war in Wien in den siebziger Jahren bekannt, wurde aber offiziell abgelehnt. Siehe die theoretischen Schriften von FRANZ CHRISTOPH SCHEYB (vgl. Anm. 5) und WILHELM BEYER (vgl. Anm. 6).
- ⁶⁷ Schadow hielt sich 1785/87 in Rom auf. 1785 arbeitete er kurz in der Privatakademie Trippels, dem er äusserst kritisch gegenüberstand. Zu den Intrigen um den Wettbewerb 1786 siehe HANS MACKOWSKY, *Johann Gottfried Schadow, Jugend und Aufstieg 1764 bis 1797*, Berlin 1927. – Die Perseus-Andromeda-Gruppe Chinards orientiert sich an Gestaltungsmustern des 16. Jahrhunderts ausgehend von Michelangelo.
- ⁶⁸ JOHANN GOTTFRIED SCHADOW, *Kunstwerke und Kunstansichten*, Berlin 1987, 2, S. 358. Die Aufgabenstellung wurde als «gruppo di rilievo interno» bezeichnet.
- ⁶⁹ «Perseus verdient die Andromeda» gehört auch zu den von Johann Wolfgang von Goethe und Heinrich Meyer empfohlenen Darstellungen in der Kategorie «Liebes-Annäherung, Bewerbung, Gelingen, Misslingen», welche aus der Ekphrasis des 1. Buches von Philostrat entnommen wurden, das einzige nicht-homerische Thema. In dieser Bildbeschreibung ist ebenfalls der Kampf bereits vorüber, hier erscheint Amor in «herrlicher Jünglingsgrösse» die Fesseln der Andromeda zu lösen, während Perseus im Gras liegt und Andromeda betrachtet. – «Sie kann es nicht glauben, dass sie so glücklich befreit ist, doch blickt sie schon, dem Perseus zu lächeln.» JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Schriften zur Kunst*, Gedenkausgabe, Zürich 1954, S. 818–819. – Für die Weimarer Kunstausstellung von 1802 wurde eben dieses Thema zur Aufgabe gestellt. «Dieser Gegenstand, wenn keine Missgriffe in der Wahl des Moments geschehen, bietet für die Darstellung ungemeine Vorteile, indem er sich ins Enge ziehen und plastisch-symbolisch behandeln lässt, von einem Künstler, der eine ganz obligate Komposition zu liefern, und mit dem Wert weniger Figuren auszulangen sich getraut; [...]» (ebenda, S. 348–349). Der Maler L. Hummel folgte der Beschreibung Philostrats in seiner reliefhaften Ausbreitung des Themas. «Man beliebte [...] für das Jahr 1802 den ganz reinen Gegenstand Perseus und Andromeda, der ebenfalls sehr hochsteht und mit dem Wunderbaren, Schönen, und Anmutigen noch das Pathetische verbindet.» (ebenda, S. 394).
- ⁷⁰ Die Gruppe war ursprünglich im kleinen Format konzipiert und sollte in Bronze gegossen werden; siehe DAVID IRWIN, *John Flaxman 1755–1826*, London 1979, S. 54.
- ⁷¹ FRED LICHT, *Antonio Canova*, New York/München 1983, S. 185–186.
- ⁷² FRED LICHT (vgl. Anm. 71), S. 186.
- ⁷³ Zauner an Kaunitz aus Rom als Beilage zu einem Schreiben von Kardinal Hrczan, der eine Verlängerung des Romaufenthalts der Stipendiaten unterstützte, 2. Juni 1779 (Wien, Akademiearchiv), zitiert nach HERMANN BURG (vgl. Anm. 1), S. 47.
- ⁷⁴ Die Clio ist aus Carraramarmor, H. 87 cm, bezeichnet auf der Plinthe auf der Rückseite: «F. ZAUNER. FECIT ROMAE ANNO 1779», die Inschrift am Schild lautet: «MARIAE THERESIAE IMPER. HUNGAR. ET BOHEM. REGINAE. AUG. P. F. APOSTOL. RERUM GESTARUM MEMORIA». Sie befand sich ehemals in der Sammlung Kaunitz in Wien, jetzt Vaduz, Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein, Inv. Nr. 617.
- ⁷⁵ Vgl. Anm. 18.
- ⁷⁶ HERMANN BURG (vgl. Anm. 1), S. 48–49.
- ⁷⁷ Vgl. den Säulenstumpf, auf den sich Függers/Grassis Joseph II. stützt.

⁷⁸ Zauner dürfte sich des gleichen hellenistischen blinden Homer-Kopfes als Vorbild bedient haben wie Alexander Trippel, der um 1780 eine Marmorkopie des Exemplars aus der Sammlung Farnese (Stuttgart, Schloss Ludwigsburg) anfertigte. Siehe *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 24), Abb. 29. – Es ist die Zeit der steigenden Homer-Begeisterung nach der Würdigung durch ROBERT WOOD in *An essay on the original genius of Homer*, 1769, und die Aufnahme seiner Gedanken durch Lessing und Goethe; 1781 erschien die erste deutsche Übersetzung seiner Schriften von Johann Heinrich Voss. Für die Verbindung des Dichters mit den Musen wird man an die von Goethe beschriebene Apotheose Homers, eines Reliefs von Archelaos von Priene, um 125 v. Chr., einst im Palazzo Colonna in Rom (heute British Museum, London) erinnert. Homer tritt in unserem Fall wohl auch als wesentlicher Schöpfer jener die Künste inspirierender Wesen auf (HOMER, *Ilias* 2, 594 ff.) und mag hier von dem nach Meisterschaft

strebenden Künstler als Inbegriff künstlerischen Gestaltens herangezogen worden sein – ein Homer-Kopf als Attribut der Kunst ist auch auf der erwähnten Allegorie von Vinzenz Fischer zu sehen, siehe oben S. 255. Der direkte Bezug zur «Historia» findet sich auch bei Winckelmann; vgl. ERNST OSTERKAMP, *Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus*, in: CHRISTIAN VON HOLST (vgl. Anm. 39), S. 178–179.

⁷⁹ Vgl. DOMENICO GUIDI, *L'histoire de Louis XIV*, Versailles, Orangerie.

⁸⁰ Vgl. z.B. JAKOB CHRISTOPH SCHLETTERER, JOHANN GEORG DORFMEISTER, *Georg Raphael Donner* (vgl. Anm. 9), Kat. Nrn. 107, 138.

⁸¹ WERNER BUSCH, *Die neoklassizistische Aufhebung des Erzählerischen*, in: Kunsthistoriker 1, 1993 (Beitrag zum 7. Österreichischen Kunsthistorikertag, Graz 1993), Wien 1995, S. 54–55.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Repro aus: U. SCHEDLER, *Die Statuenzyklen der Schlossgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*, 1985.

Abb. 2: Franz Simak, Wien.

Abb. 3: Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 5: Yolanda del Pozo, Wien.

Abb. 6: Österreichische Galerie, Wien.

Abb. 7: Repro aus: JACQUES THUILLIER, *Vouet*, Katalog der Ausstellung in Paris, Paris 1990, S. 119.

Abb. 8: Repro aus: STEFFI RÖTTGEN, *A.R. Mengs and his British Patrons*, London 1993.

Abb. 9: Repro aus: *Alt-Wien in Wort und Bild*, Wien 1926.

Abb. 10: Ingeborg Schemper-Sparholz.

Abb. 11, 12, 16: Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 13: Historisches Museum der Stadt Wien, Wien.

Abb. 14: Johann Kräftner, Wien.

Abb. 15: Repro aus: K.F. HERMANN, *Perseus und Andromeda*, Göttingen 1851.

Abb. 18: Repro aus: *Falconet, I maestri del colore*, Mailand 1966.

Abb. 19: Repro aus: JOHANN GOTTFRIED SCHADOW, *Kunstwerke und Kunstansichten*, Berlin 1987, 2, S. 358.

Abb. 20: Repro aus: DAVID IRWIN, *John Flaxman*, London 1979, S. 54.

Abb. 21, 24: Repros aus: VINCENZO FARINELLA, *Vatikanische Museen, Klassische Kunst*, Florenz 1985.

Abb. 22, 22a: Heinz Preute, Vaduz.

Abb. 23, 23a: Repros von Microfiche, Fotosammlung des archäologischen Instituts der Universität Wien.

Abb. 25: Repro aus: *Canova e l'incisione*, Ausstellungskatalog, Bassano 1994.

ZUSAMMENFASSUNG

Der erste Teil befasst sich mit den Versuchen Alexander Trippels, in Wien Fuss zu fassen. Ein Blick auf die Skulptur im Wien der siebenziger Jahre des 18. Jahrhunderts zeigt, wie stark die Antikenrezeption hier noch von Stichvorlagen abhängig war und Trippels «Klassizismus» modern wirken musste. Im zweiten Teil werden Probearbeiten der Rom-Stipendiaten Franz Anton Zauner und Friedrich Heinrich Füger untersucht und in das künstlerische Umfeld ihrer Entstehung eingebunden. Anton Raphael Mengs' 1777 enthülltes Gemälde «Perseus und Andromeda» wirkt wie ein Leitmotiv im Werk der Stipendiaten: So beeinflusste es das von Füger entworfene Relief auf dem «Miniatordenkmal für Kaiser Joseph II» (1789), aber auch Zauners kleine Gruppe «Perseus und Andromeda» (1777). Nach seiner Rückkehr nach Wien wurde Zauner zum führenden Bildhauer der Kaiserstadt und Professor für Bildhauerei an der Akademie. Trippels Versuch, in Wien zu reüssieren, war nicht zuletzt an der Begabung und Protektion des «einheimischen» Bildhauers gescheitert. Nur Canova sollte Zauner kurz darauf an Beliebtheit in Wien übertreffen.

RÉSUMÉ

La première partie du texte s'occupe des démarches entreprises par Alexandre Trippel en vue de prendre pied à Vienne. Un regard sur la situation de la sculpture à Vienne autour de 1780 révèle à quel point la réception de l'Antiquité dépendait encore d'œuvres gravées utilisées comme modèles et que le «classicisme» de Trippel devait paraître très moderne. Dans la deuxième partie, l'auteur examine des essais de Franz Anton Zauner et Friedrich Heinrich Füger, boursiers à Rome, et les situe dans l'entourage des artistes de l'époque. La peinture «Persée et Andromède» d'Anton Raphael Mengs, dévoilée en 1777, représente une sorte de leitmotiv dans l'œuvre des deux boursiers: elle influença le relief créé par Füger sur le «monument miniature pour l'empereur Joseph II» (1789), mais aussi sur le petit groupe «Persée et Andromède» (1777) de Zauner. Après son retour à Vienne, Zauner sera le plus important sculpteur de la ville de l'empereur et professeur de sculpture à l'Académie. La tentative de Trippel de réussir à Vienne a échoué entre autres à cause du talent et de la protection dont jouissait le sculpteur «indigène». Ce n'est que Canova qui devait peu après dépasser la popularité de Zauner.

RIASSUNTO

Nella prima parte il saggio narra dei tentativi compiuti da Alexander Trippel per affermarsi negli ambienti artistici di Vienna. Uno sguardo al mondo della scultura della Vienna degli anni 70 del XVIII sec. mostra come la percezione dell'Antichità dipendesse ancora dalle incisioni che venivano allora prese come modello, a confronto delle quali il «Classicismo» di Trippel doveva per forza di

cose apparire moderno. Nella seconda parte il saggio analizza alcune opere di Franz Anton Zauner e Friedrich Heinrich Füger, ambedue beneficiari di una borsa di studio a Roma, inserite nel contesto artistico vigente al momento della loro realizzazione. «Perseo e Andromeda», l'opera di Anton Raphael Mengs del 1777, è presente nel lavoro dei due artisti come un filo conduttore. Essa influenza infatti tanto il rilievo progettato da Füger sul «Monumento in miniature per l'Imperatore Giuseppe II» (1789), quanto la piccola opera di Zauner «Perseo e Andromeda» (1777). Al suo rientro a Vienna, Zauner diventò lo scultore più influente della città imperiale e professore di scultura all'Accademia. Il tentativo di Trippel d'imporsi a Vienna fallì a causa del talento e delle protezioni di cui beneficiavano allora gli scultori «locali». Il solo Canova dovette riuscire poco tempo dopo a superare la popolarità di Zauner a Vienna.

SUMMARY

First Alexander Trippel's attempts to establish himself in Vienna are discussed. A look at sculpture in the Vienna of the 1770s reveals how much the concept of antiquity was still influenced by depictions in engravings and how modern Trippel's "classicism" must have seemed. In the second part sample works by Franz Anton Zauner and Friedrich Heinrich Füger, both on scholarship in Rome, are investigated within the artistic context of their creation. Anton Raphael Mengs's painting "Perseus and Andromeda" unveiled in 1777 has the effect of a leitmotiv in the work of the two artists. It influenced Füger's relief on the "Miniature Monument to Emperor Josef II" (1789) as well as Zauner's small group "Perseus and Andromeda" (1777). On returning to Vienna, Zauner became the leading sculptor in the imperial city and professor of sculpture at the Academy. Trippel's failure to succeed in Vienna was certainly due in part to the talent and protection of "native" sculptors. But Canova was to surpass Zauner in popularity shortly afterwards.