



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Jakob Matthias Schmutzer (1733 - 1811) -
Die Landschaftszeichnungen aus dem
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden
Künste in Wien**

Verfasserin

Brigitte Zmönig

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

I. Teil: Biographische Angaben zum Leben Jakob Matthias Schmutzers

Einleitung

1. Das historische Umfeld

<i>Die politische und geistige Entwicklung im Umfeld des Staatskanzlers Kaunitz unter der Regierung Maria Theresias und Josephs II.</i>	1
<i>Wenzel Anton Fürst Kaunitz – Rietberg (1711 – 1794)</i>	7

2. Jakob Matthias Schmutzer (1733 – 1811)

<i>Biographisches und die ersten Jahre seiner Ausbildung</i>	10
<i>Schmutzers künstlerische und geistige Ausbildung in Paris unter Johann Georg Wille von 1762 – 66</i>	13
<i>Schmutzers Lehrer Johann Georg Wille (1715 – 1808)</i>	16
- <i>Die Wille – Schule in Paris</i>	20
- <i>Die künstlerische Erziehung unter Wille</i>	22
- <i>Die Bedeutung der Zeichnung in der Kunsterziehung der Aufklärung</i>	24
- <i>Der akademische Zeichenunterricht bei Wille</i>	25
- <i>Die Etablierung des Kupferstichs</i>	29
- <i>Zusammenfassung: Wille als autonome und intellektuelle Künstlerpersönlichkeit der Aufklärung</i>	30
<i>Schmutzers Rückkehr nach Wien</i>	31
- <i>Die Gründung der Zeichen- und Kupferstecherschule</i>	35
- <i>Die k. k. Kupferstecherakademie</i>	38
o <i>Der Unterricht an der k. k. Kupferstecherakademie</i>	41
o <i>Die Organisation der Kupferstecherakademie</i>	49
- <i>Exkurs zur finanziellen Situation Schmutzers und den graphischen Künstlern der Wiener Akademie</i>	52
- <i>Die Vereinigung der Akademien: Die k. k. Vereinigten Akademien der Bildenden Künste</i>	57
o <i>Preisausschreiben an der Akademie</i>	60
- <i>Schmutzers Schüler der Kupferstecherklasse</i>	62

II. Teil: Die Landschaftszeichnungen J. M. Schmutzers aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien

Einleitung.....	65
3. Die Französische Revolution und ihre Auswirkungen auf die Residenzstadt Wien	
<i>Ein historischer Überblick.....</i>	67
4. Die Umstrukturierungen an den Vereinigten Akademien zwischen 1772 und 1811.....	70
<i>Schmutzers neue Position an den Vereinigten Akademie im Zusammenhang mit dem späten Entstehen seiner Landschaftsblätter.....</i>	78
<i>Der Bestand an Vorlagelättern an den Vereinigten Akademien.....</i>	80
5. Die Landschaftskunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	
<i>Idealität oder Realität: Natur als künstlich inszenierte Raumdarstellungskunst.....</i>	85
<i>Der Hollandismus im 18. Jahrhundert.....</i>	88
6. Der Einfluss der Kunstliteratur auf die Landschaftsdarstellung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts	92
<i>Die literarischen Voraussetzungen</i>	93
<i>Hagedorns „Betrachtungen über die Malerey“ als Grundlage der Landschaftsauffassung Willes und dessen Umfeld.....</i>	97
Zusammenfassung.....	103

III. Teil: Stilbeschreibung

Einleitung.....	106
Skizzen nach der Natur	
- <i>Felsstudien und Befestigungsanlage</i>	108
- <i>Der Felsdurchblick, 1781</i>	110
Die Rosa - Zeichnung	
- <i>Die klassisch italienische Landschaft, 1787</i>	114
Die konstruierten Landschaften (gesperrte Landschaften im landmäßigen Stil)	
- <i>Felslandschaft mit großer Fichte, 1789</i>	115
- <i>Die italienisierenden Landschaften, 1788 & 1789</i>	120
- <i>Die Baumlandschaften, 1790</i> <i>und holländischen Landschaften</i>	124
- <i>Zyklus, 1799</i>	128
- <i>Zwei Ruinendarstellungen von 1800</i>	133
- <i>Drei Blätter aus der Sammlung der Albertina</i>	135
- <i>Der Bettlertanz 1799</i>	136
- <i>Zyklus, 1808</i>	137
Resumée.....	139
Zusammenfassung.....	143
Bibliographie.....	146
Abbildungsverzeichnis.....	154
Lebenslauf.....	164
Abbildungen.....	165

Einleitung

Jakob Matthias Schmutzer wurde innerhalb der österreichischen Kunstforschung vor allem in Bezug auf sein organisatorisches Wirken an der Akademie der bildenden Künste in Wien behandelt, was aber dazu führte, dass sein eigentliches künstlerisches Wirken mehr und mehr in Vergessenheit geriet.¹

In dieser Arbeit soll der Versuch unternommen werden, die Person Schmutzer aus künstlerischer und entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht im Zusammenhang mit seinem Wirken an der Akademie der bildenden Künste aufzuarbeiten.

Der erste Teil meiner Arbeit beschäftigt sich vor allem mit der historischen und geistigen Entwicklung im Umfeld Schmutzers. In seiner Biographie soll gezeigt werden, dass der geistige Wandel der Aufklärungszeit großen Einfluß auf Schmutzers kunstpädagogisches Wirken in Wien hatte. Daher soll Schmutzers künstlerische und geistige Ausbildung in Paris unter Johann Georg Wille stets als Grundlage seiner Tätigkeit innerhalb der Wiener Akademie angesehen werden.

Der zweite Teil beschäftigt sich im Allgemeinen mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert. Die Landschaftsmalerei entwickelte sich zum neuen Ausdrucksträger der geistigen Umbruchstimmung der Aufklärungszeit. Kunsttheoretische Schriften aber auch poetische Naturschilderungen erhoben die reine Landschaftsmalerei zu einer eigenständigen Kunstform. In diesem Teilabschnitt soll auf die Beziehung zwischen kunsttheoretischen Texten und der gleichzeitig sich entwickelnden Landschaftskunst eingegangen werden.

Im dritten Teil werden schließlich Schmutzers Landschaftszeichnungen in stilistischer Hinsicht genauer betrachtet. Die erste Frage, die sich in der Betrachtung der schmutzerschen Blätter stellte war, in welchem Zusammenhang diese mit der Wiener Akademie standen, da sie innerhalb der Wiener Akademie eher eine Ausnahmeerscheinung darstellten. Stilistische Zusammenhänge lassen sich bei Schmutzer eher wieder auf seine Ausbildung unter Johann Georg Wille zurückführen. Vor allem der Vergleich zur Landschaftsschule an der Dresdener Akademie unter Adrian Zingg soll Aufschluss über den in Wien als Ausnahme anzusehenden Landschaftsstil Schmutzers geben.

¹ Die ausführlichste Lebensbeschreibung Schmutzers findet sich in Wurzbachs Biographischem Lexikon. CONSTANT VON WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, Wien, 1875, S. 344 - 346.

Mein Dank für Hilfe und Rat gilt in erster Linie meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Professor Dr. Monika Dachs – Nickel, Universität Wien und Frau Professor Dr. Liselotte Popelka, die mir dieses Thema ans Herz gelegt hat. Weiters will ich mich bei Frau Direktor Dr. Monika Knofler, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, für die freundliche Betreuung und Unterstützung bedanken und bei Herrn Ferdinand Gutsch, Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste, für die stets aufschlussreiche Hilfe bei der Quellensuche.

Mein größter Dank gilt jedoch meinen Eltern Jakob und Renate Zmölnig, sowie meiner Tante Margarethe Zmölnig, die mich die vielen Jahre meines Studiums hindurch stets unterstützt und am Abschluss dieser Arbeit nicht gezweifelt haben. Meinen Geschwistern Christine, Ingeborg und Reinhard will ich dafür danken, dass sie mir freundschaftlich zur Seite gestanden sind und ebenso an mich geglaubt haben. Zudem will ich meinen Freunden Marlies, Natascha, Hanna, Philipp und Stephan für die fachliche und geistige Unterstützung danken, sowie Alexandre, Sabine, Waltraud, Sandra, Reni, Gertschi und der Band Plexus Solaire, die während der gesamten Zeit stets freundschaftlich an meiner Seite gestanden und mich auch in schwierigen Zeiten immer wieder zum Weitermachen angespornt haben.

1. Das historische Umfeld

Die politische und geistige Entwicklung im Umfeld des Staatskanzlers Kaunitz unter der Regierung Maria Theresias und Josephs II.

Als Kaiser Karl VI. 1740 starb, übernahm die 23jährige und seit vier Jahren mit Franz Stephan von Lothringen vermählte Maria Theresia die Herrschaft über die österreichischen Erbländer. Die von Karl lange vorbereitete Pragmatische Sanktion sollte garantieren, dass nach seinem Tod alle Länder der Donaumonarchie vereint blieben, auch unter weiblicher Regentschaft. Der Form nach war die Pragmatische Sanktion ein Gesetz zwischen Herrscher und den einzelnen Ländern, das die Donauvölker „indivisibiler ac inseparabiliter“, also unteilbar und untrennbar, zusammenhielt.² Doch war die teuer erkaufte Einwilligung der Länder in die Pragmatischen Verträge von keinem großen Wert, da halb Europa, voran Preußen, Bayern und Frankreich, nach dem Tod Karls VI. über das nun Maria-Theresianische Österreich herfiel. Denn schon im selben Jahr ihres Amtsantrittes besetzte Friedrich II. Schlesien und eröffnete somit den ersten Schlesischen Krieg, der sich schließlich zum österreichischen Erbfolgekrieg ausweiten sollte.³ Zusätzlich eroberte im selben Jahr der Wittelsbacher Karl VII. Linz und ließ sich gleich als Erzherzog von Österreich ausrufen. Das Volk war anfangs sehr misstrauisch gegenüber der neuen Regentin, da man noch die nur ein Jahr zurückliegende Niederlage gegen die Türken und jene gegen Frankreich von 1734 in Erinnerung hatte. Der Amtsantritt der neuen Kaiserin war also mit sozialer und politischer Unzufriedenheit verbunden.

Das habsburgische Reich umfasste eine Vielzahl an Ländereien in Mittel- und Osteuropa. Als Maria Theresia die Thronfolge fortsetzte, zählten neben dem Herzogtum Österreich und Vorderösterreich auch Böhmen, Mähren, Schlesien (bis 1742), Ungarn, Banat, Parma und die österreichischen Niederlande zum habsburgischen Herrschaftsgebiet.⁴ Die erste durchgeführte Volkszählung von 1754 ergab eine

² TIBOR SIMÁNYI, *Kaunitz - Staatskanzler Maria Theresias*, Wien 1984, S. 13.

³ Erster Schlesischer Krieg 1740 – 42, Österreichischer Erbfolgekrieg 1741 – 1748 (Friede von Aachen), Zweiter Schlesischer Krieg 1744 – 1745, Dritter Schlesischer Krieg (Siebenjähriger Krieg) 1756 – 1763, Bayerischer Erbfolgekrieg 1778 – 1779. KARL VOCELKA, *Glanz und Untergang der höfischen Welt – Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, S. 416, in: HERWIG WOLFRAM, *Österreichische Geschichte 1699 – 1815*, Wien 2001.

⁴ Unter Maria Theresia kamen folgende Länder noch unter österreichische Herrschaft: Galizien und Lodomerien (1772), Bukowina (1775), Innviertel (1779). VOCELKA, *Österreichische Geschichte 1699 – 1815*, S. 23.

Bevölkerungszahl von 6 134 558 Einwohnern⁵, die Gesamtbevölkerungszahl der habsburgischen Monarchie wird im Jahr 1773 auf 18 875 000 geschätzt.⁶

Mit dem Bestreben Maria Theresias, eine zentralistische Staatsverwaltung aufzubauen, hielt nun auch die merkantilistische Staatswirtschaft in Österreich Einzug. Adel und Klerus wurden durch die Grundsteuerreform zu Abgaben verpflichtet, das Kommerzialgewerbe wurde stark gefördert, was bedingte, dass Fabrikgründungen verstärkt subventioniert, Binnenzölle aufgehoben, Verkehrswege ausgebaut wurden und die innere Kolonialisierung stark gefördert wurde, die deutsche „Schwaben“ als Siedler nach Südungarn, Siebenbürgen und dem Banat führte. Der Ausbau der merkantilistischen Wirtschaft sollte dem Staat vor allem einen Rückhalt gewährleisten, den nach dem Siebenjährigen Krieg drohenden Staatsbankrott abzuwenden.⁷ Mit der Förderung der gewerblichen Unternehmen wurde aber auch die Basis für den Aufstieg des Bürgertums in Österreich geschaffen.

Die Wirtschaftsreformen waren durch die stetig wachsende Staatsverschuldung notwendig geworden, da diese schon im Jahr 1711 61 Millionen Gulden betrug und während des Siebenjährigen Krieges (1756 – 1763) auf beachtliche 271 Millionen anstieg. Durch die großen finanziellen Belastungen, die der Siebenjährige Krieg mit sich brachte, kam es zu einem Wertverfall der Münzen und daraus resultierend, wurde 1762 das erste Papiergeld, der „Wiener – Stadt – Banco – Zettel“, in Umlauf gebracht.⁸

⁵ Die Zählung fand in Böhmen, Mähren, Schlesien, Nieder- und Oberösterreich, Steiermark, Kärnten, Krain, Görz und Gradiska, Tirol und Vorarlberg statt. VOCELKA, Österreichische Geschichte 1699 – 1815, S. 305.

⁶ Diese Statistik beinhaltet nicht die Bevölkerungszahlen der Lombardei und Venetiens. ROBERT A. KANN, Geschichte des Habsburgerreiches 1526 bis 1918, Wien³ 1993, S.578.

⁷ Mit der Zentralisierung der Staatsverwaltung und der darauffolgenden Wirtschaftsreform war die habsburgische Krone 1749 in der Lage, ein Friedensheer von 100 000 Mann zu stellen. MAX BRAUBACH, Die europäische Mitte 1740 – 1792, S. 211, in: FRITZ VALJAVEC, Historia Mundi, Bd. 9, Aufklärung und Revolution, München 1960.

⁸ Während der Friedenszeit wurde der „Banco - Zettel“ wiedergedruckt und 1797 waren bereits 74 Millionen Gulden im Umlauf. Nach dem Staatsbankrott von 1811 verlor der „Banco - Zettel“ 20 Prozent des Normalwertes. VOCELKA, Österreichische Geschichte 1699 – 1815, S. 80.

Die Herrschaft Maria Theresias und später Josephs II. stand generell unter dem Zeichen großer Reformen. Die Maria-Theresianischen Reformen brachten grundlegende Veränderungen im sozialen Bereich sowie den Bereichen Staat, Verwaltung, Rechtswesen und Bildung mit sich. Maria Theresia war bestrebt, die Habsburgermonarchie zunehmend zu zentralisieren. Die Grundlage dafür sollte ein gut ausgebildeter Beamtenkreis bilden.

Joseph II. setzte die Reformbestrebungen seiner Mutter fort, teilweise sogar radikaler. Der aufgeklärte Absolutismus bildete hier die Basis seiner Regierungsform. Mehr als Maria Theresia standen Joseph II. und später sein Bruder Leopold I. unter dem Einfluss der Aufklärung.⁹ Schon Josephs Wahlspruch „Alles für das Volk, nichts durch das Volk“ lässt seine Einstellung im Licht der Aufklärung deutlich erkennen.

Dass die Reformbestrebungen nicht rein aus der Idee der Aufklärung resultierten, war aus den damit verbundenen praktischen Orientierungen der Zentralisierung des Staates zu erkennen. So war die Bildungsreform sehr intensiv mit dem Aufbau einer neuen Zentralverwaltung, die neue Beamte heranzog, aber zusätzlich auch der Bevölkerung eine Grundbildung gewährleistete, verbunden. Generell ist anzumerken, dass die Reformbewegungen der Aufklärung nur einem bestimmten Teil der Bevölkerung zugänglich waren und auch nur hier Zustimmung fanden. Der Großteil der bäuerlichen Bevölkerung, für die ein Teil der Reformen bestimmt war, nahm die Neuerungen, die zur Verbesserung ihrer Lebensumstände beitrugen, dankbar hin, konnte sich aber mit dem Gesamtkonzept der Reformen weder auseinandersetzen noch identifizieren. Das Auseinandertreiben von kaiserlichen Reformbestrebungen und dem Unverständnis und der Abneigung des Volkes, ist vor allem bei den Josephinischen Reformen zu erkennen, die beliebte religiöse Phänomene betrafen.¹⁰

⁹ Vor allem die Schriften von Charles de Montesquieu übten großen Einfluss auf Joseph II und Leopold I. aus. Oft wurden die Einstellungen der beiden Brüder mit Demokratisierungsbewegungen in Verbindung gebracht. VOCELKA, Österreichische Geschichte 1699 – 1815, S. 367.

¹⁰ Die Bauern waren seit anderthalb Jahrhunderten von den gegenreformatorischen Maßnahmen des Klerus geprägt und hingen demnach sehr an den volkstümlichen Riten von Wallfahrten, Prozessionen und regionalen Heiligenverehrungen. Überreich geschmückte Kirchen und prächtige Zeremonien waren Bestandteil der barocken Volksfrömmigkeit und bestimmten das tägliche Leben. Joseph hielt aber an der rationalen Religion mit jansenistischer Prägung fest, die sich an Sittenstrenge und Arbeitseifer orientierte. Zu Missgunst gegenüber dem Kaiser kam es auch unter der Wiener Bevölkerung, als er Maßnahmen setzte, die Stadt von Betrunknen und Bettlern zu säubern. Schon die kleinsten Vergehen wie Zechprellerei, Rauferei oder Lärmbelästigung wurden mit strengen Gefängnisstrafen geahndet, die bis zur Strafarbeit in Ungarn reichten. Nur wenige dieser Verurteilten überlebten die Strafarbeit. JEAN BÉRANGER, Die Geschichte des Habsburgerreiches 1273 bis 1918, Wien² 1995, S. 532 - 533.

Das Denken des 17. und 18. Jahrhunderts wurde weitgehend von den zwei großen Geistesströmungen des Rationalismus¹¹ und Empirismus¹² geprägt, welche die Grundlagen der aufkeimenden Aufklärung bildeten.

Immanuel Kant bezeichnete die Aufklärung als *„Bewegung, die daraus entstand, dass der Mensch den Mut zur Verwendung seines eigenen Verstandes und damit Freiheit von selbstverschuldeter Unmündigkeit gewann.“*¹³ Man erstrebte eine Lebensgestaltung, die auf der menschlichen Vernunft basierte. Als Vernunft galt im 18. Jahrhundert *„das autonome, nämlich nur in seiner Freiheit zur Selbstbestimmung beruhende Vermögen des Menschen, planvoll und widerspruchsfrei nach einem begründbaren und allgemein gültigen Endzweck zu denken, fühlen und handeln, kurz, sich verhalten zu können. Der praktische Endzweck der Vernunft ist die „vollkommene Glückseligkeit“ der Menschen, das ungestörte Gemeinwohl von Gesellschaft und Staat.“*¹⁴

Man wandte sich von der Welt der Empfindung ab und stellte den Verstand ins Zentrum menschlichen Daseins, der die *„vollkommene Glückseligkeit“* garantieren sollte. Dies bedingte auch, dass man der scholastischen Lehre den Rücken kehrte und den nicht durch den Verstand beweisbaren Überlieferungen einer scharfen Kritik unterzog.

Doch war die Aufklärung nicht nur eine rein intellektuelle Bewegung, sondern zielte vermehrt auf eine allgemeine Reform der gesellschaftlichen Zustände hin. Man wollte sich von Aberglauben und Traditionen befreien, Fremdbestimmung und Rechtlosigkeit

¹¹ Der Rationalismus oder die Vernunftphilosophie basiert auf der Grundlage der Erkennung des „denkenden Menschen“, der mit seinem Verstand und seiner Vernunft die Ergebnisse der Sinneswahrnehmungen überprüfen, beurteilen oder anzweifeln kann. Im Gegensatz zum Empirismus ist Verstand und Vernunft nicht nur ein Teilbereich der Sinnestätigkeit, sondern steht als separate Kraft neben der Sinneswahrnehmungen. Dies bedeutet, dass Ergebnisse der Sinneswahrnehmung nach den Gesetzen der Vernunft gedeutet und beurteilt werden können. JOHANNES HIRSCHBERGER, Kleine Philosophiegeschichte, Freiburg – Breisgau 1961, S. 106.

¹² Der Empirismus lehnt im Gegensatz zum Rationalismus nun jegliche Art der Metaphysik, Transzendenz und ewigen Wahrheit ab. Die Sinneserfahrung selbst steht nun im Zentrum der Wahrheitsfindung. Für den Rationalismus ist sie nur das Material, das die Vernunft verwertet und bearbeitet. Im Empirismus bestimmt nun allein die Sinneserfahrung, was Wahrheit, Wert, Ideal, Recht und Religion ist. Das Denken wird auf das Räumliche, Zeitliche und Menschliche beschränkt. Dies bedingt, dass die Realität über die Idealität und somit auch die Sinneswahrnehmung über die Verstandeserkenntnis gestellt wird. Für die Staatsauffassung war vor allem die Einstellung, dass die Macht über dem Recht steht, von großer Bedeutung. HIRSCHBERGER, Kleine Philosophiegeschichte, S. 121.

¹³ Kant geht in seinem Aufsatz auf die Frage ein, wie der normale Mensch mit den Prinzipien und dem Gedankengut der Aufklärung umgehen soll und kann und in welcher Weise das Volk aus seiner Unmündigkeit gebracht werden kann. Kant kritisiert vor allem die Uneinsichtigkeit der Geistlichkeit gegenüber einer kritischen Betrachtung der sich nie ändernden Gesetzgebungen der Religion. Als Anstoß freien Denkens im Volk sieht Kant den Erlass der Religionsfreiheit unter Friedrich II. an. IMMANUEL KANT, Was ist Aufklärung?, in: Vorkämpfer deutscher Freiheit – Dokumente liberaler Vergangenheit, Bd. 1, München 1910, S. 5.

¹⁴ Zit. nach: VOCELKA, Österreichische Geschichte 1699 – 1815, S. 235.

zugunsten einer vernunftgeleiteten Sozialordnung eintauschen, die menschlichen Rechte sichern, die das Glück des Einzelnen garantieren sollten, ohne jedoch die gesellschaftlichen Grundlagen des absolutistischen Staates in Frage zu stellen oder ändern zu wollen.¹⁵

Im Bereich der Wissenschaften, vor allem den Naturwissenschaften, brachte die Epoche der Aufklärung große Fortschritte mit sich. Naturrecht, Freiheit und Sittlichkeit wurden zu Losungsworten der Aufklärung. Der Fortschrittsglaube an die Naturwissenschaft, die Meinung, die Welt aus allgemein gültigen Denkgesetzen und ihre Ordnung nach allgemeingültigen Lebensregeln ableiten zu können, sowie die Orientierung am Materiellen bestimmte die Geisteshaltung des aufgeklärten, denkenden Menschen dieser Zeit.

Fürst Kaunitz setzte sich stark mit dem Gedankengut der Aufklärung auseinander. Vor allem seine Ansichten über Staat, Gesellschaft, Recht und Freiheit sollten in Bezug auf seine politische Laufbahn und Reformbestrebungen eine ausführlichere Erwähnung finden.

In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts begann sich die Aufklärung in zwei politische Richtungen aufzuspalten: die eine bejahte die bestehenden Einrichtungen und trachtete nach friedlichen Reformen der Regenten, wogegen sich die aus den Ansichten von Rousseau entwickelnde Anschauung radikal dagegen lehnte. Die radikale Richtung entfaltete sich zunächst in Frankreich und trug von hier aus wesentlich zu den europäischen Revolutionen bei.¹⁶

Kaunitz befürwortete die liberalen Ansichten der französischen Aufklärung, die sich gegen die damaligen politischen und sozialen Umstände, sowie gegen politische Regime der Zeit, gegen die Dogmen der Kirche und die Metaphysik stellte. Vor allem die Gedanken Voltaires über Vernunft, Gleichheit und Menschlichkeit, welche später die Grundlagen der Menschenrechte bilden werden, hatten die Geisteshaltung des Staatskanzlers nachhaltig beeinflusst.¹⁷ Kaunitz war ein Vertreter der Idee des

¹⁵ VOCELKA, Österreichische Geschichte 1699 – 1815, S. 235.

¹⁶ Ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts schieden sich die politischen Hauptrichtungen und beeinflussten nachhaltig bis in die Gegenwart hinein die liberale, demokratische und konservative Richtung. HELLMUTH RÖSSLER, Sachwörterbuch der deutschen Geschichte, München 1958, S. 32.

¹⁷ Kaunitz sah in der Macht die Seele des Staates und im Machtverfall die Ursache der Revolution. Die Schlagworte der Revolution, nämlich Freiheit und Gleichheit, bezeichnete Kaunitz als „leere Worte“, da seiner Meinung nach das Recht der Person sich dem Recht des Staates unterordnen musste. GÖTTLICHER, Die Stellung des Staatskanzlers Kaunitz zur französischen Revolution, S. 6.

„Politischen Gleichgewichts“, was bedeutet, dass nach außen hin Ordnung und Sicherheit der Einzelmächte ein Staatengleichgewicht sichern sollten, innerhalb des Staates sollte ein Gewaltgleichgewicht zwischen Regierenden und Volk gegeben sein. Mit der Aufklärung setzte auch die Infragestellung des Staates ein und große Philosophen begannen sich erneut mit der Frage des Idealstaates auseinander zu setzen.¹⁸

Mit der Infragestellung der kirchlichen Dogmen und dem Beginn der Säkularisierung musste sich schließlich auch die Religion dem Staat unterordnen. Die Vernunft nahm nun den Platz anstelle der Dogmen ein, die Politik stellte sich über die Religion. Maria Theresia stand den kirchlichen Reformen eher ablehnend gegenüber und geriet oft mit den kirchlichen und politischen Institutionen in Widerspruch. Erst unter Joseph II. mussten sich Kirche und Religion völlig dem Staat unterordnen.

Der Josephinismus vertrat eine katholisch aufgeklärte und vor allem auf den rationalistischen Nutzen gerichtete Staatsgesinnung.¹⁹ Die Erlässe Josephs II. regelten die kirchliche Verwaltung bis hin zu den Pfarren. Die Diözesen und Pfarren wurden neu eingeteilt, dem Papst wurde die Dispens- und Exekutionsgewalt, sowie jegliche unmittelbare Jurisdiktion in den österreichischen Erbländern entzogen. Päpstliche Verordnungen mussten somit unmittelbar vom Kaiser genehmigt werden.

Schon 1768 präziserte Kaunitz diese Reform, die alle kirchlichen Angelegenheiten außerhalb des Geistlichen regeln sollte. Papst Clemens XIII. setzte sich gegenüber der Kaiserin vehement gegen diese Grundsätze ein, doch hielt die Herrscherin auf Drängen des Staatskanzlers an ihnen fest und die erste praktische Anwendung fand in der österreichischen Lombardei, die Kaunitz verwaltungsmäßig direkt unterstand, statt.

¹⁸ Zu den bedeutendsten Staatsphilosophen zählten Thomas Hobbes, John Locke, Charles de Montesquieu, Jean Jacques Rousseau.

¹⁹ Joseph II. strebte mehr als Maria Theresia, die Schaffung eines Einheitsstaates an, in dem auch Ungarn und Belgien miteinbezogen werden sollten. Fortschritte erzielte Joseph II. zum Teil mit Verordnungen, die sich auf die Lebensverhältnisse des Volkes bezogen, wie der 1781 eingeführten Aufhebung der Leibeigenschaft, dem Toleranzpatent, dem Einrichten von Wohlfahrtseinrichtungen, der Justizreform, Zensurreform und der verbesserten Rechtsstellung der Juden. Zwischen 1781 und 1782 wurden im Zuge der Säkularisierungsmaßnahmen 700 Klöster aufgehoben, Widerstand erhob sich auch in Ungarn und Belgien, als 1784 im Zuge der Zentralisierungspolitik Deutsch als Amtssprache eingeführt werden sollte. Die übereilten Reformen erregten unter der Bevölkerung große Unzufriedenheit und kurz vor seinem Tod 1790 musste der Kaiser fast alle Maßnahmen zurückziehen. KARL PLOETZ, Auszug aus der Geschichte, Würzburg 1960, S. 806 - 807.

Dieses neue staatskirchliche Verwaltungssystem wurde zwei Jahre später auf die gesamte Monarchie übertragen.²⁰

Neben dem Rationalismus bildete also auch die Säkularisation ein weiteres Grundelement der Aufklärung, was neben der Ablehnung alles nicht durch Vernunft Erklärbaren, auch die Befreiung der Vormundschaft des Volkes durch die Kirche bedeutete. Neben den Vorteilen, welche die Aufklärung mit sich brachte, wie eine humanitäre und tolerante Gesinnung, eine verbesserte Rechtspflege, mildere Strafpraxis, Pädagogik, Sozialfürsorge, Bildung, sowie Wissenschaft und Fortschritt, öffnete die neue Ideologie durch die Simplifizierung des Lebens und dem religiösen Indifferentismus dem Materialismus und Atheismus Tür und Tor.²¹

Wenzel Anton Fürst Kaunitz – Rietberg (1711 – 1794)

Wenzel Anton Fürst Kaunitz – Rietberg wurde als zweites von sechs Kindern in Wien geboren.²² Im Alter von 15 Jahren erhielt Kaunitz den umfassend gebildeten Hofmeister Johann Friedrich von Schwanau als Lehrer. Dieser trug den Titel des Magisters der Philosophie, hatte Recht und Geschichte in Prag, Halle und Leiden studiert und beherrschte neben Französisch, Italienisch und Latein auch Tschechisch und Deutsch in Schrift und Sprache. Dieser unterwies den jungen Kaunitz in den Grundbegriffen des Zivil-, Lehn- und kanonischen Rechts, der Geschichte und Verfassung der Staaten, Geographie, Chronologie und Heraldik.²³ Nach der Grundausbildung im Elternhaus, begann die Kavaliertour²⁴, die Kaunitz in Begleitung seines Lehrers durch Deutschland, Holland, Italien und Frankreich führte.

²⁰ FERDINAND MAASS, Der Josephinismus - Quellen zu seiner Geschichte in Österreich, Amtliche Dokumente aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Bd. 1, in: Fontes rerum Austriacarum - Diplomataria et acta, Bd. 71, Wien 1951, Vorwort S. XXI.

²¹ HERBERT RIESER, Der Geist des Josephinismus und sein Fortleben – Der Kampf der Kirche um ihre Freiheit, Wien 1963, S. 19.

²² Beheimatet war das Geschlecht der Kaunitz in Mähren, ihr Stammsitz war Austerlitz, wo sich die Hauptbesitztümer der Familie befanden. Wenceslaus Antonius Josephus Maria Blasius Kaunitz – Rietberg ging aus der Ehe von Maximilian Ulrich von Kaunitz (1679 – 1747) mit Maria Ernestine Franziska von Rietberg (1686 – 1758) hervor. GERTRAUD JÄGER, Die Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz in der Historiographie, Diss., Wien 1982, S. 17 und 23.

²³ JÄGER, Die Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz, S. 25.

²⁴ Die Kavaliertour oder Bildungsreise war für die Erziehung eines jungen Adligen von großer Bedeutung. Diese führten vor allem in die Zentren Europas, wo sie an den großen Höfen und in den Salons eingeführt wurden. Die Adligen besuchten auf dieser Studienreise verschiedene Universitäten, übten sich in den adeligen Exerzitien, vor allem im Reiten, Fechten und Tanzen, und lernten die Umgangsformen des höfischen Lebens kennen. JÄGER, Die Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz, S. 28.

Seine politische Laufbahn begann 1742, als Kaunitz auf Gesuch der Kaiserin zum Gesandten in Turin erkoren wurde. Schon 1743 ernannte ihn Maria Theresia zum Minister unter den Statthaltern der österreichischen Niederlande, doch waren die Niederlande zu dieser Zeit vom französischen Heer belagert.²⁵ Nach der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Aachen (1748) kehrte Kaunitz nach Wien zurück und setzte sich daraufhin stark für die Wiedergewinnung Schlesiens mit Hilfe Frankreichs ein. Maria Theresia ernannte ihn schließlich zum kaiserlichen Gesandten in Paris, von wo aus er zwischen 1750 und 1753 sein diplomatisches Geschick ausübte.²⁶ Ab 1753 übernahm Kaunitz das Amt des Staatskanzlers in Wien. Erst 1756 gelang es Kaunitz, ein Defensivbündnis mit Frankreich auszuhandeln.²⁷ Mit dem Einmarsch Friedrichs II. in Sachsen wurde im selben Jahr der Siebenjährige Krieg eröffnet. Der nächste Krieg innerhalb der politischen Laufbahn des Staatskanzlers brach erst 1778 aus.²⁸

Innerhalb dieser Arbeit sollte Kaunitz mehr in seiner Tätigkeit als Kulturmäzen Erwähnung finden. Seine größten Interessen galten der Musik, dem Theater, der Literatur sowie Philosophie, fremden Sprachen und maßgeblich den bildenden Künsten und verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes. Der französischen Kultur stand Kaunitz Zeit seines Lebens sehr wohlwollend gegenüber, vor allem seine Vorliebe für Molière und Voltaire war allgemein bekannt.

Die erste Akademie, die Kaunitz in Wien ins Leben rief, war die Akademie der orientalischen Sprachen. Seit der Berührung mit der osmanischen Welt war das Studium der orientalischen Sprachen auch in Österreich aktuell geworden. Zunächst wurde die Sprache, Sitte und Lebensweise des türkischen Volkes direkt vor Ort, also in Istanbul, unterrichtet. Kaunitz gelang es 1753, die Verlegung dieser Akademie nach Wien durchzusetzen.²⁹

²⁵ In der Zeit in Turin zwischen 1742 und 1744 war Kaunitz vor allem an den Vorbereitungen des Wormser Vertrages zwischen Österreich und Savoyen – Sardinien von 1743 beteiligt. GÖTTLICHER, Die Stellung des Staatskanzlers Kaunitz zur französischen Revolution, S. 11.

²⁶ GÖTTLICHER, Die Stellung des Staatskanzlers Kaunitz zur französischen Revolution, S. 11.

²⁷ Das französisch – österreichische Defensivbündnis wurde auf eine gegenseitige Hilfeleistung von 24 000 Mann festgesetzt. Es gelang ihm 1757 ein Offensivbündnis mit Frankreich auszuhandeln. GÖTTLICHER, Die Stellung des Staatskanzlers Kaunitz zur französischen Revolution, S. 11.

²⁸ Bayerischer Erbfolgekrieg: 1778 – 79, Österreich besetzt Niederbayern und die Oberpfalz, Friedrich II. marschiert in Böhmen ein. SIMÁNYI, Kaunitz - Staatskanzler Maria Theresias, S. 430.

²⁹ JÄGER, Die Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz, S. 100.

Kaunitz wollte in Wien zusätzlich eine Akademie der schönen Künste und Wissenschaften errichten, in der die drei Klassen der Philosophie, Poetik und Geschichte untergebracht werden sollten. Anfänglich war das Interesse an einer diesbezüglichen Akademie von Seiten der Kaiserin nicht gegeben, später, als 1770 die Vereinigung der Akademie der bildenden Künste durchgeführt werden sollte, tauchte der Plan des Staatskanzlers abermals auf, doch wurde er aus Mangel an finanziellen Mitteln abgelehnt.

In hohem Maße wurde stets die Tätigkeit des Staatskanzlers als Protektor der Akademie der bildenden Künste geschätzt. Neben Kaunitz zählte Herzog Albert von Sachsen-Teschen zu den größten Kunstmäzenen des Wiener Adels. Mehr als für Dichter und schriftstellerische Talente, setzte sich Kaunitz als Förderer bildender Künstler ein, wie man am Beispiel Jakob Schmutzers erkennen wird. Während der Zeit als Gesandter in Paris nahm Kaunitz schon Kontakt zum späteren Lehrer Schmutzers, Johann Georg Wille, auf, den er in einem persönlichen Gespräch das Angebot unterbreitete, an der Wiener Akademie die Position eines Direktors zu übernehmen.³⁰

Neben der 1766 gegründeten Zeichen- und Kupferstecherakademie wurde 1767 eine eigenständige Bossier- und Graveurakademie ins Leben gerufen, die beide von Anfang an unter dem Protektorat des Staatskanzlers standen. Kaunitz nahm seine Pflichten als Protektor stets sehr ernst, wie schon aus den umfassenden Korrespondenzen und Subventionierungen hervorgeht. Darüber hinaus hatte Kaunitz eine bedeutende Kunstsammlung aufzuweisen, die nach seinem Tod aber etappenweise verkauft wurde. Eine Beschreibung der Sammlung aus dem Jahr 1800 gibt einen Bestand von etwa 2000 Bildern an, in dem Katalog der Druckwerke von 1826/27, welche die zum Verkauf angebotenen Stücke beinhalten, werden 1600 Stiche erwähnt.³¹ In der Sammlung von Kupferstichen befanden sich neben Werken von Dürer, Rembrandt auch Blätter von Boucher und Wille und der Wiener Akademisten wie Brand, Schmutzer und Füger.³² Von der besonderen Vorliebe für den Kupferstich profitierte auch Jakob Matthias Schmutzer, der zur weiteren Ausbildung für vier Jahre nach Paris entsandt wurde.

³⁰ WOLF ERICH KELLNER, Neues aus dem schriftlichen Nachlass des Jean Georges Wille, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins, Bd. 49 – 50, Giessen 1965, S. 186.

³¹ ALEXANDER NOVOTNY, Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit – ein österreichisches Kulturbild aus der Zeit der Aufklärung und des Josephinismus, Reihe: Österreichische Heimat, Bd. 5, Wien 1947, S.122.

³² NOVOTNY, Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit, S. 127.

2. Jakob Matthias Schmutzer (1733 – 1811)

Biographische Daten und die ersten Jahre seiner Ausbildung

Jakob Matthias Schmutzer³³ wurde am 6. April 1733³⁴ in Mariahilf im Haus „Zum kleinen Blumenstock“ geboren.³⁵ Sein Vater Andreas und dessen Brüder Adam und Jakob wurden schon in der Werkstatt ihres Vaters zu Kupferstechern ausgebildet.³⁶ Das Jahr 1740 war für den erst siebenjährigen Jakob Matthias mit schweren Schicksalsschlägen verbunden, als er innerhalb weniger Monate seinen Vater, seinen Onkel und seine Mutter verlor. Im Schülerverzeichnis der Akademie von 1749 wird Anton Stieberger³⁷ als Stiefvater angeführt, der sich wahrscheinlich gleich nach dem Tod des Vaters der Familie angenommen hatte.³⁸ Nagler gibt an, dass Fürst Wenzel von Liechtenstein schon früh als erster Gönner Schmutzers auftrat, der ihn über Matthäus Donner³⁹ an die Akademie weitervermittelte.⁴⁰ Ab dem Jahr 1749 war Schmutzer

³³ Auch „Jakob Matthäus Schmutzer“ geschrieben. Er selbst signierte mit „Schmutzer“.

³⁴ Laut Schöny und dem Geburtenregister im Archiv der Stadt Wien ist der 6. April als Geburtsdatum gesichert. HEINZ SCHÖNY, Wiener Künstlerahnen - Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler, Bd. 1, Wien 1970, S. 129. Thieme – Becker hingegen nennt den 3. April, ULRICH THIEME, FELIX BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 30, Leipzig, 1998, S. 184. Meusel, Wurzbach und Singer den 5. April. JOHANN GEORG MEUSEL, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler, Lemgo 1809, S. 293; CONSTANT VON WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, Bd. 30, Wien, 1875 S. 344.

³⁵ SCHÖNY, Wiener Künstlerahnen, S. 129.

³⁶ Andreas Schmutzer 1700 – 1740, Adam Schmutzer 1680 – 1739, Joseph Schmutzer 1683 – 1740. Der Name des Vaters ist unbekannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 30, S. 183.

³⁷ AA SCHÜLERVERZEICHNIS, Bd. 1 a, S. 286 & Bd. 1 b, S. 93.

Auch ANTON STIPPERGER D. Ä. geschrieben. Es gibt keine genauen Lebensdaten über den Stiefvater Schmutzers, außer dass er ab 1734 Schüler der Malerakademie war und 1742 die Witwe des Kupferstechers Andreas Schmutzers heiratete. Der Sohn, ANTON STIPPERGER D. J. (+ um 1824) und somit Stiefbruder Schmutzers, trat 1766 in die Kupferstecherakademie ein und wurde 1769 mit einem Preis für Landschaftszeichnen honoriert. Auch dessen Sohn LUKAS (1755 – 1806) besuchte ab 1769 die Kupferstecherakademie Schmutzers. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 32, S. 64. In dem Bericht zur Exkursion vom 25. Juli 1766 in den Wienerwald wird Anton Stipperger d. J. als Teilnehmer genannt. MONIKA KNOFLER, Eine Landpartie, in: G'schichten aus dem Wienerwald, Ausstellungskatalog Kartause Mauerbach 2002, S. 138.

³⁸ Meusel berichtet, dass Schmutzers Ziehvater Fleischer war, und Schmutzer auf der Weide neben der Akademie sein Vieh hüten musste. Die romantisch verklärte Geschichte des armen, zum Viehhüten gezwungenen Jungen, dessen sehnlichster Wunsch es war, die Akademie besuchen zu dürfen, muss bei Meusel eher kritisch hinterfragt werden. MEUSEL, Teutsches Künstlerlexikon, S. 293.

³⁹ MATTHÄUS DONNER (1704 – 1756), Bildhauer und Medailleur, jüngerer Bruder Georg Raphael Donners (1693 – 1741), von dem er auch unterrichtet wurde und 1726 in die Akademie eintrat. Erhielt 1745 das Direktorat an der Graveurakademie am Wiener Hauptmünzamt. 1751 erhielt er die Professur für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien. K. G. SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig, 2001, Bd. 28, S. 572 und THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 9, S. 448.

offiziell als Schüler in der Akademie van Schuppens eingeschrieben, wo, neben Jacob van Schuppen⁴¹ selbst, wahrscheinlich der spätere Rektor Michelangelo Unterberger⁴², dessen Assessor Paul Troger⁴³ und Christian Frister⁴⁴ zu seinen Lehrern zählte.⁴⁵

Dass sich bereits Mäzene für den damals erst sechzehnjährigen Schmutzer interessierten, lässt vermuten, dass er bereits als Kind in der Werkstatt seines Vaters und Onkels bzw. seines Stiefvaters mit der Grundausbildung im Zeichnen und Stechen begann und an der Akademie dann fortsetzte.

Schmutzer widmete sich in der Akademie vor allem dem Zeichnen nach Figuren, dem Modellieren und dem Studium der Geometrie und zeigte wenig Interesse für die Stempelschneiderei, welche sein Gönner Matthäus Donner als Ausbildung für ihn vorsah.⁴⁶ Wahrscheinlich kam es zu Meinungsverschiedenheiten zwischen Schmutzer und Donner, als jener die Ausbildung zum Maler der des Stempelschneiders vorzog.

⁴⁰ GEORG KASPAR NAGLER, Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Linz 1904², Bd. 17, S. 367.

Wurzbach übernimmt die Angaben Meusels, da auch er angibt, dass Schmutzer nach dem Tod seines Vaters Viehhüter werden sollte, was aber schon Nagler in seiner Lebensbeschreibung dementiert. Weiters erwähnt Wurzbach, dass Matthäus Donner ein freundschaftliches Verhältnis zum Vater pflegte und ihm dadurch die Ausbildung an der Akademie ermöglicht wurde. WURZBACH, Biographisches Lexicon, Bd. 30, S. 345.

⁴¹ JACOB VAN SCHUPPEN (1670 – 1751), tätig hauptsächlich in Paris und Wien, spezialisierte sich vor allem auf die Portraitmalerei. Er besuchte die Academie Royal in Paris und wurde 1704 zum Mitglied derselbigen ernannt. 1716 wurde er nach Wien berufen, 1723 wurde van Schuppen zum kaiserlichen Hofmaler und 1726 zum Direktor der Akademie ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 30, S. 342.

⁴² MICHELANGELO UNTERBERGER (1695 – 1758), Maler, tätig in Südtirol und Wien. Studierte gemeinsam mit Paul Troger bei Giuseppe Alberti, ging weiter nach Venedig und kam über Passau schließlich nach Wien, wo er zwischen 1751 und 1754 gemeinsam mit Troger die Leitung an der Akademie der bildenden Künste teilte und ab 1757 die Stelle des Rektors alleine übernahm. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 32, S.322.

⁴³ PAUL TROGER (1698 – 1762), Maler, Freskant und Radierer, tätig in Südtirol, Salzburg, Niederösterreich, Wien etc.. Die Ausbildung absolvierte er unter Giuseppe Alberti in Südtirol, darauffolgend wurde er zur Vollendung seiner Ausbildung mit bischöflicher Unterstützung nach Italien geschickt. 1751 erhielt er eine Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste, 1754 wurde er als Nachfolger Michelangelo Unterbergers zum Rektor gewählt, revidierte dieses aber schon wieder drei Jahre darauf. Ab 1759, als Martin van Meytens das Direktorat übernahm, zog sich Troger gänzlich von der Akademie zurück. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 33, S. 415.

⁴⁴ CHRISTIAN FRISTER (1700 – 1758) besuchte die Akademie in Wien und wurde 1742 zum Instruktor und 1745 zum akademischen Maler zweiter Klasse ernannt. Seine Söhne Karl, Johann Christian und Josef waren alle als Kupferstecher ausgebildet und besuchten ab 1766 die Kupferstecherakademie Schmutzers. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd.12, S. 498.

⁴⁵ AA SCHÜLERVERZEICHNIS, Bd. 1 a, S. 286. „Jacob Schmutzer, in Wien, Kupferstechersohn, 1. bey den drei tauben zu Mariahilf bey seinem Stieff Vater Ant: Stieberger, 20. May 1749“.

AA SCHÜLERVERZEICHNIS, Bd. 1 b, S. 93. „Jacob Schmutzer ein Sohn des verstorbenen Herrn Andrea Schmutzer Kupferstecher in Wien, Wohnhaft bey drei tauben seinen Herrn Stieff Vater Antoni Stieberger auf dem Mariahilffer Grundt.“

⁴⁶ NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 17, S. 367.

Seinem Willen folgend, befand sich Schmutzer bald darauf als Lehrling in der Werkstatt des Malers Joseph Ignaz Mülldorfer⁴⁷. Schmutzer beendete frühzeitig die Lehre und verließ Wien. Es gibt keine genauen Aufzeichnungen über ein etwaiges Datum, doch ist anzunehmen, dass Schmutzer spätestens im Jahr 1754 wieder nach Wien zurückkehrte. Auf eigenen Unterhalt angewiesen, ging Schmutzer nach Pressburg, wo er anfänglich als Bauzeichner und Maler tätig war.⁴⁸ Hier entstanden ein Christus am Kreuz für die Spitalkirche und eine Darstellung aus dem Leben der heiligen Margarethe für die Blumenthaler Kapelle.⁴⁹

Nagler gibt an, dass ein gewisser Domherr zu Kempelen in Pressburg als nächster Mäzen in Erscheinung trat und Schmutzer zur weiteren Ausbildung in der Malerei ein Stipendium für Italien in Aussicht stellte. Dieser verstarb aber kurze Zeit darauf, und Schmutzer begann seine nächste Lehre bei dem Pressburger Kupferstecher Zeller⁵⁰, der ihn in den Techniken des Stechens und Radierens weitgehend ausbildete und Schmutzer sich schließlich mit dem Stechen von Andachtsbildern und Landkarten seinen Unterhalt verdiente.⁵¹

Der Maler Lorenz Titian de Vecelli⁵² berief Schmutzer wieder zurück nach Wien, um ihm bei der Anfertigung von Musterzeichnungen für den Zeichenunterricht am Emanuel – Savoyischen Institut behilflich zu sein.⁵³ Da Titian 1756 für acht Jahre nach Polen ging, musste Schmutzer sich also vor diesem Zeitpunkt wieder in seiner Heimatstadt befinden haben. Einen ersten Anhaltspunkt für die Rückkehr Schmutzers nach Wien

⁴⁷ NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon Bd. 17, S. 367.

JOSEPH IGNAZ MÜLLDORFER (oder Mildorfer) (1719 – nach 1756 (?)). Studierte unter Paul Troger und erhielt 1742 den 1. Preis an der Wiener Akademie. Ab 1750 war er als Hofmaler unter Erzherzogin Emanuela von Savoyen tätig. THIEME BECKER, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 24, S. 556.

⁴⁸ THIEME BECKER, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 30, S. 184.

⁴⁹ NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 21, S. 367.

⁵⁰ Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um Sebastianus Zeller, der um 1756/66 als Kupferstecher in Pressburg tätig war. THIEME BECKER, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 36, S. 452. Wurzbach spricht in diesem Zusammenhang von einem Kupferstecher namens Zoller. WURZBACH, Biographisches Lexikon, Bd. 30, S. 345.

⁵¹ Aufgrund der nicht vorhandenen Quellenangaben, muss Nagler in diesem Zusammenhang eher kritisch betrachtet werden. NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 17, S. 367.

⁵² Nagler berichtet, dass der Maler Titian de Vecelli in etwa zwischen 1730 und 1765 tätig war und an der Akademie der bildenden Künste eine Professorenstelle inne hatte. NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 21, S. 162. In Thieme Becker wird erwähnt, dass Titian 1756 die Stelle eines Zeichenlehrers unter Fürst Radziwill in Polen annahm, die auf 8 Jahre vorgesehen war. 1757 befand er sich noch in Polen. 1763 wird Titian im K. K. Staats- und Standkalender als Zeichenmeister der Wiener Akademie genannt. Auch wird erwähnt, dass Schmutzer nach Titian das Bildnis des Arztes Grimaldi stach. THIEME BECKER, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 33, S. 223.

⁵³ NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon Bd. 17, S. 367.

gibt ein von Wurzbach 1750 datierter Stich nach einem Gemälde Titians.⁵⁴ Wichtiger erscheint in diesem Zusammenhang ein Baron von Kettler gewidmeter Stich aus dem Jahr 1754, der mit „in Wien gestochen“ von Schmutzer selbst bezeichnet wurde.⁵⁵

General Baron von Kettler trat demzufolge als nächster Mäzen in Erscheinung. Er stellte Schmutzer eine Wohnung zur Verfügung, legte ihm aber nahe, sich ausschließlich der Kupferstecherei und nicht der Radierung zu widmen, was Schmutzer auch befolgte.⁵⁶ In diese Zeit fällt auch die Heirat mit Anna Meyerin, die nach Angaben Wurzbachs ein kleines Vermögen mit in die Ehe brachte und Schmutzer vorerst finanziell absicherte.⁵⁷ Über die Vermittlungen Kettlers wurde schließlich Fürst Kaunitz auf den talentierten, aber noch nicht vollkommen in seiner Kunst ausgereiften Kupferstecher aufmerksam. Kaunitz verfolgte wahrscheinlich die Fortschritte in Schmutzers Stichen genau, bis er 1759, von der Begabung des Künstlers überzeugt, einen Stich zur Begutachtung an Johann Georg Wille nach Paris sandte.

Schmutzers künstlerische und geistige Ausbildung in Paris unter Johann Georg Wille von 1762 – 66

Mit Kaunitz hatte der junge Kupferstecher einen der einflussreichsten Mäzene des Wiener Hofstaates gewonnen. Vor allem das Interesse des Fürsten an der französischen Kunst war ausschlaggebend dafür, dass Schmutzer mit finanzieller Unterstützung zur weiteren Ausbildung nach Paris entsandt wurde. Schon während seiner Tätigkeit als Botschafter in Paris, nahm Kaunitz Kontakt zu Johann Georg Wille auf, da er anstrebte, den renommierten Kupferstecher selbst nach Wien zu berufen. Im Jahr 1751 empfing der Fürst Wille zu einem persönlichen Gespräch, der das Angebot, nach Wien zu kommen, aber ablehnte.⁵⁸

⁵⁴ Wurzbach nennt das Entstehungsdatum eines Kupferstichs nach dem von Titian gemalten Portrait des Spanischen Arztes Grimaldi aus dem Jahr 1750. Da der Stich selbst undatiert ist, wäre ein späterer Entstehungszeitpunkt ebenso möglich. WURZBACH, Biographisches Lexicon, Bd. 45 S. 135.

⁵⁵ Das Blatt ist bezeichnet mit „in Wien gestochen“ und stellt den Heiligen Sebastian, gestochen nach Pietro da Cortona, dar. Ein Abdruck dieses Blattes befindet sich in der BIBLIOTHEQUE NATIONAL, Departement des estampes & photographie, Peintres et graveurs Autrichien (XVIII – XIX) Ca 1b - AA2, Saiter – Schneider, S. 3.

Wurzbach gibt auch weitere Stiche an, die Schmutzer mit Anfang Zwanzig stach: Ein Portrait des Fürsten Kaunitz nach Tocqué und ein Hl. Johannes nach Watto (also: Watteau.) WURZBACH, Biographisches Lexicon, Bd. 30, S. 346.

⁵⁶ WURZBACH, Biographisches Lexicon, Bd. 30 S. 346, und NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon Bd. 17, S. 367.

⁵⁷ WURZBACH, Biographisches Lexicon, Bd. 30 S. 346.

⁵⁸ WOLF ERICH KELLNER, Neues aus dem schriftlichen Nachlass des Jean Georges Wille, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins, Bd. 49 – 50, Giessen 1965, S. 186. 1752 erhielt

Dennoch brach der Kontakt nach der Rückkehr Kaunitz' nach Wien zu Wille nicht ab. Der Gedanke liegt nahe, dass Kaunitz nach der Absage Willes anstrebte, zumindest einen nach den Maßen Willes geschulten Kupferstecher nach Wien zu beordern. Nachdem sich Schmutzer innerhalb der ersten Jahre als Kupferstecher in Wien beweisen konnte und seine Stiche dem Fürsten auch zusagten, bestand große Hoffnung, dass sich die Qualität der Schmutzerschen Blätter durch den Unterricht bei Wille um ein Vielfaches verbessern würde.

Kaunitz verfolgte ab dem Zeitpunkt der Empfehlung durch Kettler die künstlerische Entwicklung Schmutzers, bis schließlich Wille 1759 aus dem Sekretariat des Fürsten den Kupferstich eines „*jungen Mannes namens Schmutzer*“ zur Begutachtung erhielt, den Kaunitz zu ihm nach Paris zu entsenden bereit wäre. Wille, der sich in Paris in seiner Schule junger deutschsprachiger Künstler annahm, antwortete, dass er gerne den jungen Künstler bei sich ausbilden würde, Schmutzer aber Geld mitbringen solle, falls er tatsächlich nach Paris käme, denn ohne Geld werde er nicht mit Erfolg arbeiten können.⁵⁹

Um Schmutzer dieses Stipendium zu ermöglichen, setzten sich Kaunitz und Kommerzienrat Doblhoff – Dier vehement bei der Kaiserin für den Nutzen der weiterführenden Ausbildung des Kupferstechers in Paris ein. In einem Empfehlungsschreiben des Kommerzienrates im Mai 1762 an die Kaiserin wurde schon vor Schmutzers Abreise auf den nationalökonomischen Nutzen einer eigenen, inländischen Kupferstichproduktion hingewiesen. Man erhoffte sich, dass der talentierte junge Künstler durch einen fundierte weiterführende Ausbildung in Paris - denn Frankreichs Kupferstiche zählten zu den qualitativvollsten Europas - diese Kunstform auch in Österreich zu einer soliden Blüte hinführen könnte und deshalb die Bewilligung einer Pension von großem Nutzen sein würde.⁶⁰ Maria Theresia bewilligte den Antrag und Schmutzer wurde mit einer Reisebeihilfe von 200 Gulden und einer jährlichen Pension von 100 fl. ausgestattet, von denen 50 fl. der Familie in Wien ausbezahlt

Wille einen Brief vom Wiener Akademiedirektor Martin van Meytens, der ihn nach Wien berufen wollte und um seine Bedingungen bat. Aber auch Meytens Bemühungen war kein Erfolg beschieden. KELLNER, Neues aus dem schriftlichen Nachlass des Jean Georges Wille, S. 169.

⁵⁹ AA VA 1742 – 69, 174 vs., Mp. 2, Fasc. 1.

⁶⁰ HA NÖ Com. rote Nr. 245, Vortrags Protocollum Consessus Commercialis, 18. Mai 1762, S. 2 - 3.

werden sollten. Letztgenannter Betrag sollte vierteljährlich, über drei Jahre hinweg, ausbezahlt werden.⁶¹

Erst drei Jahre nachdem Wille das Blatt Schmutzers zur Begutachtung erhielt, kam dieser in Paris an. Dieser Zeitraum bot ihm die Möglichkeit, sich auf die bevorstehende Ausbildung vorzubereiten, vor allem natürlich, die französische Sprache zu erlernen. Förmlich stellte sich Schmutzer, erstmals in Französisch und wissend um den exzellenten Ruf seines künftigen Lehrers, bei Wille vor:

„Aborda chez moi, vers le soir, M. Schmuzer, graveur de Vienne. Il m’apporta sept ou huit lettres de recommandation (...). Il me fit en entrant bien des révérences gothiques, me voulant baiser le bas de ma robe de chambre, me nommant tantôt Votre Excellence, tantôt Ihre Gnaden (monseigneur). J’étois honteux de toutes ses civilités (...). Il doit étudier une couple d’années sous moi. Il a été envoyé à Paris, pour cet effet, par le grand chancelier, comte de Kaunitz.“⁶²

Förmlichkeiten wie hier findet man in späteren Briefen Schmutzers nicht mehr, denn 1767 beendete Schmutzer einen Brief an Wille mit den Worten: *„ich kisse meinen Vatter Will vielle 1 000 000 Mahl“⁶³.*

Die vier Ausbildungsjahre in Paris prägten Schmutzer nicht nur künstlerisch bis an sein Lebensende. Wille bildete seine Schüler nicht nur in ästhetischer und technischer Hinsicht aus, sondern formte durch seinen Umgang und seine Ansichten vor allem den Geist seiner Zöglinge unter den Gesichtspunkten der Aufklärung, was in Bezug auf die Neugründung der Kupferstecherakademie Schmutzers in Wien einen bedeutenden Stellenwert einnehmen wird. Unter diesem Aspekt soll hier nun näher auf die Person Wille und sein weit verzweigtes Atelier eingegangen werden, damit nachfolgend die Zusammenhänge in Bezug auf die Gründung der Kupferstecherakademie in Wien deutlich erkennbar werden.

⁶¹ HA NÖ Com. Rote Nr. 245, Resolution und Cassa - Anordnung vom 3. Juni 1762, Die Auszahlung des vorgeschlagenen Reisegeldes ist nicht belegt. FRIESEN, S. 1.

⁶² Zit. nach: HEIN THOMAS SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l’art – Johann Georg Wille & seine Schule in Paris*, Münster 1987, S. 77.

Übersetzung des Textes: „Gegen Abend tauchte Herr Schmuzer, Kupferstecher aus Wien bei mir auf. Er brachte mir sieben oder acht Empfehlungsschreiben. Als er eintrat, machte er mir ziemlich altmodisch seine Aufwartung, indem er mir das untere Ende meines Gewands küssen wollte und mich einmal Ihre Exzellenz, einmal Ihre Gnaden nannte. So viel Höflichkeiten waren mir peinlich. Er muss einige Jahre unter mir studieren. Zu diesem Zweck wurde er vom großen Kanzler, Graf Kaunitz, nach Paris geschickt.“

⁶³ Schmutzer an Wille, Wien den 10. März 1767. Transkription des Originals in: ELISABETH DECULTOT, MICHEL ESPAGNE, MICHAEL WERNER, *Johann Georg Wille (1715 – 1808) Briefwechsel*, Tübingen 1999, S. 392.

*Schmutzers Lehrer Johann Georg Wille (1715 – 1808)*⁶⁴

Die Biographie Willes ist aufgrund seiner selbst verfassten Memoiren und Tagebücher gut dokumentiert.⁶⁵ Die Memoiren umfassen den Zeitraum seiner Kindheit und Ausbildung in Oberhessen bis 1743, während die Tagebücher ab 1759 regelmäßig über alltägliche Ereignisse berichten.⁶⁶

Wille wurde 1715 in der Nähe von Gießen als Sohn eines Müllers geboren. In der hessischen Provinz erlernte er das Handwerk des Gravierens und arbeitete anfänglich in der Werkstatt eines Büchsenmachers, wo er die Schäfte der Waffen mit Jagddarstellungen und Ornamenten verzierte.⁶⁷ 1736 brach er nach Paris auf, um sein handwerkliches Können zu vervollkommen.⁶⁸ In Strassburg lernte er den Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt⁶⁹ kennen, mit dem er die Reise 1737 in die französische Hauptstadt fortsetzte.⁷⁰

Zu Beginn arbeitete Wille in Paris wiederum in der Werkstatt eines Waffengravers, um sich den nötigen Lebensunterhalt zu verdienen, besuchte aber nebenbei regelmäßig die

⁶⁴ Ursprünglich Johann Georg Will geschrieben, nach der Einbürgerung in Frankreich in Jean – Georges Wille umgeändert. DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, S. 3.

⁶⁵ GEORGES DUPLESSIS, *Memoires et Journal de J. G. Wille avec un préface par Edmont et Jules Goncourt*, Paris 1857, ins Deutsche übersetzt von: HERBERT KRÜGER und PETER MERCK, *Die Memoiren des Kupferstechers Jean – Georges Wille, 1715 – 1808*, Teil I in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, Bd. 51, Giessen 1966, S. 35 – 74, Teil II: ebendort, Bd. 52, Giessen 1967, S. 79 – 130. Teil II beinhaltet zusätzlich eine Übersetzung von CHARLES LE BLANC, *Catalogue de l'Oeuvre de Jean – Georges Wille, Graveur*, Leipzig 1847.

Ein Teil der ins Deutsche übersetzten Tagebucheinträge findet sich in: WOLF ERICH KELLNER, *Neues über den schriftlichen Nachlass des Jean-Georges Wille*, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, Bd. 49/50, 1965, S. 144 – 189.

⁶⁶ In den Memoiren ist eher die Tendenz zu Übertreibungen spürbar, wogegen die Tagebücher eher einen Notizcharakter aufweisen und Tagesgeschehen genau dokumentieren.

⁶⁷ Wille berichtet in seinen Memoiren, dass er, nachdem er die Lehre bei einem Maler abbrach, aus eigener Initiative sich dem Kupferstechen zuwandte, was das Interesse des Büchsenmachers weckte, der ihn alsdann in seiner Werkstatt aufnahm und er nun fleißig Jagdmotive gravierte. Wille langweilte sich bald und beschloss aus der Heimat fortzugehen. DUPLESSIS, *Memoires et Journal de J. G. Wille*, übersetzt von KRÜGER und MERCK, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, Bd. 51, S. 69.

⁶⁸ THIEME BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 36, S. 11.

⁶⁹ GEORG FRIEDRICH SCHMIDT (1712 – 1775). Spezialisierte sich vor allem auf das Stechen von Bildnissen nach Vorlagen. Ab 1742 war Schmidt an der Academie Royal in Paris zugelassen. 1743 kehrte er nach Berlin zurück und wurde zum Hofkupferstecher ernannt. Zwischen 1757 und 1762 war er am Hof der Zarin Elisabeth in St. Petersburg tätig, kehrte danach aber wieder zurück nach Berlin, wo er bis zu seinem Lebensende arbeitete. THIEME BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 30, S. 142.

⁷⁰ JOHANN RUDOLF FÜSSLI, *Allgemeines Künstlerlexicon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider u. u., nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler; auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler*, Zürich, 1779, S. 712.

Zeichenklasse der Académie Royal, vor allem den Anatomie – Unterricht.⁷¹ Durch die Vermittlung seines Freundes Schmidt erhielt Wille seine ersten Aufträge als Portraitstecher. Mit dem ersten Großauftrag des Pariser Verlegers Jean Odièvre, die Portraitsammlung der französischen Könige zu stechen, fixierte sich schließlich seine Berufung als Kupferstecher.⁷² In den ersten Jahren in Paris lernte Wille auch den Kupferstecher Johann Martin Preißler⁷³ kennen, zu dem er, neben Schmidt, eine dauerhafte freundschaftliche Beziehung pflegte.

Den eigentlichen Durchbruch als Portraitstecher erlangte Wille mit dem Stich nach einem Gemälde Rigaulds, der 1742 als erster und einflussreicher Förderer Willes auftrat.⁷⁴ Im selben Jahr wurde Schmidt in die Academie Royal aufgenommen und verließ somit die Wohngemeinschaft mit Wille. Kurze Zeit später stellte sich schon ein neuer Zimmernachbar bei Wille vor, ein „junger Mann [...] der mir im Lauf der Unterhaltung erzählte, dass er ein guter Schriftsteller werden wolle, und wenn möglich, ein noch besserer Philosoph“, nämlich der gleichaltrige Denis Diderot, von dem Wille sich gerne Bücher lieh und ihm so das Gedankengut der Aufklärung innerhalb von Gesprächen nähergebracht wurde.⁷⁵ Willes Memoiren enden 1743 mit der Vermittlung des Auftrags Rigaulds, das Portrait des Herzogs de Belle – Isle zu stechen, was den Beginn seiner Laufbahn als Portraitstecher markierte. In die 1740er fällt auch der Beginn der Tätigkeit Willes im Kunsthandel, in erster Zeit vor allem mit Sammlern aus Deutschland.

⁷¹ Innerhalb dieses Unterrichts an der Akademie perfektionierte Wille wahrscheinlich das Portraitzeichnen. Es ist anzunehmen, dass Wille vor allem von Schmidt das Portraitstechen lernte. DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, Tübingen, 1999, S. 4.

⁷² Mit diesem Auftrag war Wille finanziell für einige Jahre abgesichert, da er insgesamt 19 Platten für die Serie anfertigte. DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, 1999, S. 5.

In seinen Memoiren schreibt Wille, dass er selbst, ohne die Vermittlung durch Schmidt, diesen Auftrag erhielt, indem er mit einigen Skizzenblättern und Abdrücken zum Verleger kam und dieser sehr von seiner Arbeit angetan war. DUPLESSIS, Memoires et Journal de J. G. Wille, übersetzt von KRÜGER und MERK, Bd. 52, S. 95 - 96.

⁷³ JOHANN MARTIN PREIBLER (1715 – 1794). Reiste 1739 nach Paris wo er als Kupferstecher für verschiedene Verlage tätig war. 1744 wurde er zum Hofkupferstecher und Professor an der königlichen Akademie zu Kopenhagen ernannt. Preißler fertigte vor allem Stiche nach historischen Gemälden an. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Bd. 27, S. 374.

⁷⁴ HYACINTH RIGAUD (1659 - 1743) seit 1700 Mitglied an der Academie Royal. Der 28jährige Wille lernte Rigaud erst im hohen Alter von 84 Jahren kennen, trotzdem zählte er zu Willes wichtigsten Mäzenen. DUPLESSIS, Memoires et Journal de J. G. Wille, übersetzt von KRÜGER und MERK, Bd. 52, S. 98 - 99.

⁷⁵ DUPLESSIS, Memoires et Journal de J. G. Wille, übersetzt von KRÜGER und MERK, Bd. 52, S. 109 - 110.

1755 verlieh ihm die Académie Royal als Auszeichnung seiner technischen Perfektion im Stechen den Titel des „Graveur du Roi“.⁷⁶ Neben dem eigenen Verlagsgeschäft begann Wille ein Atelier aufzubauen, in dem er Schüler und Lehrlinge aufnahm und nach eigenen pädagogischen Vorstellungen ausbildete.

Wille fertigte in dieser Zeit vorwiegend auftragsgebundene Portraits an, was stabile finanzielle Einkünfte bedeutete. Sein hervorragender Ruf als Portraitstecher hatte sich schon Ende der 1750er Jahre an den großen Höfen Europas gefestigt, als er, verbunden mit der vollen Mitgliedschaft an der Académie Royal 1761, sich mit den Worten an seinen Freund Usteri wandte: „*Dieses porträt ist das Letzte welches durch meinen Grabstichel die Welt sehen wird. Nun will [ich], wenn es des Himmels wille ist, arbeiten was mir gefällt und wie es mir bequem ist*“⁷⁷ und die Portraitstecherei schließlich mit gewisser Erleichterung aufgab.

Diese konkrete Absage an auftragsgebundenes Arbeiten und das Betonen des experimentierenden, frei nach eigenem Willen arbeitenden Künstlers war tonangebend für die Entstehung des professionellen bürgerlichen Künstlerbildes der Aufklärung. Wille konnte sich mit dieser Absage begnügen, da er durch Kunsthandel und Verlagsgeschäft nicht mehr auf das Anfertigen von einzelnen Platten für Auftraggeber angewiesen war, wie es bei Schmutzer später zum Beispiel nicht der Fall war, dessen Kunst sich den Launen des Wiener Hofes unterordnen musste, beziehungsweise stets auf die Gunst des Hochadels angewiesen war.

Dieses freie Arbeiten, wie Wille es darstellte, war bis dato nur dem „Amateur“ oder „Dilletante“ vorbehalten.⁷⁸ Obwohl er sich durch höfische Titel und der Anerkennung der Akademie absichern musste, galt er dennoch als autonomer und anerkannter Künstler, einem Maler vergleichbar. Aus der Untersuchung der Geschäftsbücher geht hervor, dass Wille zu Lebzeiten zu beachtlichem Wohlstand gelangte.⁷⁹

⁷⁶ Der Titel „Graveur du Roi“ wurde von der Académie Royal verliehen und war mit der Verleihung des Verlagsrechts verbunden. SCHULZE ALTCAPPENBERG *Le Voltaire de l'art*, S. 22.

⁷⁷ Wille an Johann Martin Usteri, Paris den 12. Juni 1761. Transkription des Originals in: DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, 1999, S. 236.

⁷⁸ Die beiden Begriffe bezeichnen nicht fachmännisch ausgebildete Personen, die sich aus eigenem Interesse künstlerisch betätigen. SCHULZE ALTCAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 23.

⁷⁹ Während der französischen Revolution kam Willes florierender internationaler Kunsthandel zum Erliegen. Dem Stechen konnte er wegen der zunehmenden Erblindung nicht mehr nachgehen, was dazu führte, dass Wille allmählich sein gesamtes Vermögen verlor. HERBERT KRÜGER, Zum 250jährigen Geburtstag des französischen Kupferstechers Jean Georges Wille, des Müllersohns aus Oberhessen, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, Bd. 49 – 50, Giessen 1965, S. 201.

Schon bald zählte das Haus Nr. 20 am Quai des Augustins zum beliebten Treffpunkt der künstlerischen aber auch geistigen Elite von Paris und Parisreisenden⁸⁰. Neben den Freunden Schmidt, Preißler und Diderot zählten Descamps⁸¹, der Sekretär und spätere Conseilleur der Académie Royal Cochin⁸², die Maler Vernet⁸³ und Boucher⁸⁴ zu oft und gerne gesehenen Gästen in Willes Haus.⁸⁵

Willes Betätigungsfeld umfasste nicht ausschließlich den Beruf des Stechers und Zeichners. Neben dem ausgeprägten internationalen Kunsthandel - Wille versorgte graphische Sammlungen in ganz Europa⁸⁶ - zählten Verlagsbetrieb, Lehr- und Protektionsfunktionen und das Engagement in der Verbreitung der deutschen Aufklärungsliteratur in Frankreich und vice versa der französischen in Deutschland zu seinem Arbeitsbereich. Daraus resultierte wiederum, dass Wille weitreichende Briefkontakte zu intellektuellen deutschsprachigen Literaten wie Wieland⁸⁷, Winckelmann⁸⁸, Herder⁸⁹ und Füssli⁹⁰ pflegte.

⁸⁰ DUPLESSIS, Memoires et Journal de J. G. Wille, übersetzt von KRÜGER und MERK, Bd. 51, 1966, S. 40.

⁸¹ JEAN BAPTISTE DESCAMPS D. Ä. (1706 – 1791), Maler und Kunstschriftsteller, tätig in Paris und Rouen. Ab 1764 Mitglied der Academie Royal. Wurde berühmt durch seine beiden kunsthistorischen Schriften: „La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollanais“ vierbändig, zwischen 1753 und 63 gedruckt und „Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant“ von 1759. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Bd. 9, S. 111 - 112.

⁸² CHARLES NICOLAS COCHIN D. J. (1715 – 1790), Zeichner, Kupferstecher und Schriftsteller, tätig in Paris. 1755 wurde er zum Sekretär, 1776 zum Conseilleur der Academie Royal ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 7, S. 138 - 139.

⁸³ CLAUDE JOSEPH VERNET (1714 – 1789), Landschafts- und Marinemaler, Radierer, tätig in Paris. Genoss seine Ausbildung in Rom, kehrte 1753 nach Paris zurück und wurde zum Mitglied der Academie Royal ernannt. Bekannt wurde Vernet durch die neuartige Naturauffassung in seinen Landschaftsgemälden. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 34, S. 285.

⁸⁴ FRANCOIS BOUCHER (1703 – 1770), Maler, Zeichner, tätig in Paris, Studienreisen nach Rom, 1765 wurde er zum Direktor der Academie Royal ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 4, S. 427 – 432.

⁸⁵ SCHULZE ALTCAPEBERG, Le Voltaire de l'art, S. 29 - 30.

⁸⁶ Neben einer großen Zahl von kleineren privaten Händlern versorgte Wille die großen bürgerlichen Sammler wie den Bankier Gottfried Winckler und Johann Thomas Richter in Leipzig, Johann Valentin Meyer in Hamburg, den Direktor der Züricher Kaufmannschaft Johann Martin Usteri, sowie die Markgräfin Karoline Louise von Baden – Durlach. DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, S. 28.

⁸⁷ CHRISTOPH MARTIN WIELAND (1733 – 1813), Dichter und Schriftsteller. KILLY & VIERHAUS, Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 10, S. 482 - 483.

⁸⁸ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717 – 1768) Deutscher Archäologe und Schriftsteller. Verfasste 1755 die *Gedanken übe die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer -Kunst* und die *Geschichte des Altertums*. KILLY & VIERHAUS, Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 10, S. 518 - 519.

⁸⁹ JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744 – 1803) Deutscher Schriftsteller, evangelischer Theologe und Philosoph. Er beschäftigte sich in seinen Publikationen speziell mit der europäischen Aufklärung im Diskurs über Sprachphilosophie und Ästhetik, Geschichts- und Religionsphilosophie. Ab 1788 entstanden die vier Bände des berühmtesten herderschen Werks, die *Ideen zur Philosophie der*

Die Wille – Schule in Paris

Willes aufklärerischer Geist setzte sich auch in seinem kunstpädagogischen Wirken fort. Neben dem Lehren und Ausbilden von Schülern in seinem eigenen Atelier, gründete er 1753 eine private Kunstbildungsanstalt, nämlich die „Teutsche Zeichenschule“. Er selbst leitete diese bis 1760 und übertrug die Leitung dann an Meisterschüler.⁹¹ Eine weitere Ebene pädagogischen Wirkens kommt Wille in Bezug auf Akademiegründungen in Österreich und Deutschland zuteil. Sein Ruf und seine aufgeklärte Einstellung gegenüber Künstlererziehung bedingten, dass man Wille gerne zu Rate zog, wenn es darum ging, neue Akademien ins Leben zu rufen, oder alte zu reformieren. Vor allem, wenn die Gründer oder Reformer dieser neuen Akademien selbst Schüler Willes waren, wie es in Dresden⁹² oder Wien der Fall war.

Wie sehr Wille an der Reformierung der Dresdner Kunstakademie beteiligt war, wird durch den intensiven Briefverkehr zu deren Direktor Christian Ludwig Hagedorn ersichtlich. Wie für Wien, lehnte Wille auch das Angebot der Stecher – Professur an der Dresdner Akademie ab, entsandte aber stattdessen seinen Schüler Adrian Zingg⁹³ dort hin, der ab 1766 den Unterricht in Dresden aufnahm.⁹⁴

Warum dieses Interesse am Ratschlag Willes so groß war, lässt sich daraus erklären, dass Wille neue unkonventionelle Unterrichtsmethoden innerhalb der künstlerischen Erziehung in Atelier und Schule einführte, die sich deutlich von den Ausbildungstraditionen der Akademie in Paris unterschieden. Die Strukturen und

Gschichte der Menschheit. KILLY & VIERHAUS, Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 4, S. 611 - 612.

⁹⁰ JOHANN CASPAR FÜSSLI D. Ä. (1706 – 1782) Schweizer Maler, Zeichner und Schriftsteller. Kam 1724 nach Wien wo er als Bildnismaler arbeitete und darüber hinaus Daniel Gran und Martin van Meytens in der Verfeinerung ihrer Maltechnik behilflich war. 1733 ging er nach Nürnberg und 1740 wieder zurück nach Zürich, wo 1771 das *Raisonnierende Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher* (...) veröffentlicht wurde. Sein Sohn Rudolph d. J. (1709 – 1793), Maler und Kunsthistoriker, verfasste 1763 das *Allgemeine Künstlerlexicon*, dessen erweiterte Ausgabe (1806 – 1824) von seinem Sohn Hans Heinrich (1745 – 1832) herausgegeben wurde. Dieser war Teilhaber des Verlages Orell, Gebner, Füßli und Co. KILLY & VIERHAUS, Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 3, S. 531 - 532.

⁹¹ Auch Schmutzer leitete die Schule zwischen 1763 und 66. DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, S. 38.

⁹² Mit dem Direktor der Dresdner Akademie, Christian Ludwig Hagedorn, stand Wille in engem Briefkontakt. Siehe: DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, Anhang V; KELLNER, Neues aus dem Nachlass des Jean Georges Wille, S. 161 – 162, und SCHULZE ALTAPPENBERG, Le Voltaire de l'art, Anhang III, S. 281.

⁹³ ADRIAN ZINGG (1734 – 1816) Landschaftszeichner, Radierer und Kupferstecher. War zwischen 1750 und 1766 für Wille tätig. 1766 wurde er zum Mitglied der Kupferstecherkunst in der Dresdner Akademie aufgenommen. Die Professur erhielt er erst 1803. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 36, S. 521.

⁹⁴ DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, S. 40.

Unterrichtsformen des Wille – Ateliers und der „Teutschen Zeichenschule“ sollen als vorausweisender Bezug auf den Lehrplan der Schmutzerschen Akademie in weiterer Folge ausführlicher dargestellt werden.

Von 1755 bis in die 1790er Jahre bildete Wille in seiner Schule an die 70 Künstler aus.⁹⁵ Die gesamte Erziehung und Weiterbildung der Zöglinge stand stets in Verbindung mit dem Verlags- und Handelsunternehmen Willes. Die Schüler wurden in vier qualitativ unterschiedliche Ebenen eingegliedert, die dem jeweiligen Rang der Studenten entsprachen:

„Pensionnaires“

Zu den „Pensionnaires“ zählten Schüler, die von Höfen, Adligen oder bürgerlichen Geschäftshäusern mit einem Kost und Lehrgeld ausgestattet, zu Wille geschickt wurden. Sie waren im Privathaus Willes untergebracht, ihre Ausbildungsdauer lag in etwa bei drei bis vier Jahren. Sie wurden meist zur Erlernung oder Perfektionierung druckgraphischer Techniken zu Wille geschickt. Der Unterricht lag vor allem darin, dass speziell die Grundlagenkenntnisse der Zeichnung erlernt wurden, wo Wille den bisherigen Mangel im deutschen Kupferstich sah. Die Pensionnaires waren von Verlagsaufträgen befreit und wurden von der Anbringung der absatzfördernden Adresse Willes auf ihren Platten entpflichtet.⁹⁶

„Élèves“

Diese Schülergruppe hatte ihre Ausbildung bereits in den Heimatländern erhalten und der Aufenthalt in Paris sollte zur Weiterbildung und Vervollkommnung ihrer abgeschlossenen Lehre dienen. Die meisten dieser Ankömmlinge waren unbemittelte Gesellen. Um ihre Ausbildung zu finanzieren, arbeiteten die „Élèves“ in Willes Verlag, oder verkauften ihm Auftragsplatten.⁹⁷ Die Dauer der Ausbildung war unbeschränkt, da sie im Verlag als Angestellte gutes Geld verdienten. Auch bei der Erziehung der „Élèves“ wurde größter Wert auf die Erlernung der Zeichnung gelegt.

⁹⁵ SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 63.

⁹⁶ Schmutzer zählte zur Gruppe der „Pensionnaires“. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 64.

⁹⁷ SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 64.

„Collaborateurs“

Neben den Élèves beschäftigte Wille eine begrenzte Anzahl von Nichtschülern, die nur sporadisch bei Projekten mitarbeitete.⁹⁸

„Protégés“

Diese Gruppe setzt sich aus ausgebildeten oder schon selbstständigen Künstlern (auch Malern) zusammen, die über Freunde, Sammler und Handelspartner an Wille weiterempfohlen wurden. Ihr Ziel war es, sich Zusatzfähigkeiten und neue Orientierungen anzueignen, vor allem im Bereich der Landschaftszeichnung in verschiedenen Techniken wie Aquarell, Gouache, usw.. Wie schon aus der Bezeichnung „Protégés“ hervorgeht, bezog sich die Aufnahme ins Wille – Atelier vor allem auf die Weiterempfehlung und Förderung der Talente.⁹⁹

Die künstlerische Erziehung unter Wille

Nach Wille, waren die Künste grundsätzlich erlernbar, jedoch war dies mit Einschränkungen verbunden, denn das Talent beeinflusste die Dauer der Ausbildung. Auch Schmutzer übernahm diesen Grundgedanken und äußerte sich in Bezug auf die Dauer der Ausbildung seiner Studenten, dass es keinen festgesetzten Zeitrahmen geben soll, in dem der Schüler die „Vollkommenheit“ erreichen musste, „denn diese wird durch seine natürliche Gaben und seine Eigenheiten bestimmt“¹⁰⁰. Wille behandelte jeden seiner Schüler als Individuum und machte es von jedem einzelnen abhängig, wie kurz oder lange dieser seinen Unterricht beiwohnen durfte. Neben der handwerklichen und künstlerischen Ausbildung wurde von Wille auch großer Wert auf die geistige und moralische Erziehung der Schüler gelegt.

Wie Wille zu diesbezüglichen Ansichten der Künstlererziehung gelangte, erklärt sich schon aus seiner eigenen Lebensbeschreibung. Hier wies Wille schon darauf hin, dass er als Autodidakt das Stechen erlernt hatte, dies aber nicht zu seinem Schaden war, da es sein eigener Fleiß war, der seinen Willen antrieb.¹⁰¹ An Hagedorn schrieb Wille:

„Mancher hat durchaus einen Meister vonnöthen, wann es einem anderen wenig helfen würde. Zu dieser letzten Gattung gehöre ich selber, weil ich niemals keinen gehabt habe

⁹⁸ SCHULZE ALTAPPENBERG, Le Voltaire de l'art, S. 64.

⁹⁹ SCHULZE ALTAPPENBERG, Le Voltaire de l'art, S. 65 - 66.

¹⁰⁰ AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3. Konzept zur Errichtung einer Kupferstecherschule.

¹⁰¹ DUPLESSIS, Memoires et Journal de J. G. Wille, übersetzt von KRÜGER und MERK, Bd. 52, S. 99.

und mir auch in meiner Jugend keinen wünschte: denn ich wollte selber denken, und große Leute waren mir Reiz genug, noch manche Mitternacht bey der Lampe zu wachen, wenn andere Anfänger die Hälfte ihres Lebens verschliefen.“¹⁰²

Die Förderung seiner natürlichen Anlagen sind also seinem eigenen Fleiß zu verdanken, nicht einem fürstlichen oder geistlichen Gönner. Daraus resultiert auch die geistige Haltung Willes innerhalb der Kunsterziehung, denn weiter schreibt er:

„Eine gewisse Freiheit erhöht den Geist, macht muthig zum Unternehmen und halbstarrig, in der Kunst an die äußersten Grenzen zu dringen (...). Ich weiss wohl, daß der Ordnung halber Vieles so oder nicht so seyn soll; allein was ist dem Staate daran gelegen, wie ihm auch seine Künstler gezogen werden, wann sie nur zu einer achtbaren Größe gelangen und tugendhaft sind.“¹⁰³

Schon aus diesem Brief geht hervor, wie weitsichtig Willes Einstellungen zur Künstlererziehung im Gegensatz zum strengen System der Pariser Akademie waren. Wille schränkte die künstlerischen Ideen seiner Schüler nicht ein, sondern forderte sie vielmehr auf, Neues zu wagen. Das Individuum und dessen eigenes Streben nach künstlerischer Selbstverwirklichung spielt hier eine grundlegende Rolle. Die schulischen Traditionen werden durch das autodidakte Lernen und dem daraus entspringenden Selbstbewusstsein des Künstlers vehement angezweifelt. Es geht Wille vor allem darum, seine Schüler in der Hinsicht zu motivieren, dass sie aus sich selbst heraus ihren persönlichen Lerneifer erwecken sollen und dies schließlich zu einer Leistungssteigerung beitragen würde. Mit dieser von sich selbst überzeugten Einstellung sollten die Zöglinge sich von den traditionellen Themengattungen und aktuellen Stilhaltungen trennen und ihren eigenen Verstand zum Lösen von Problemen heranziehen. Die vom Hof vorgegebenen Geschmäcker müssten sonach zugunsten von neuen und unkonventionellen Vorstellungen verdrängt werden.

Diese geistige Befreiung aus der scheinbar unantastbaren Tradition konnte also, nach Wille, nur von einem selbstbewussten, in seinem Bereich handwerklich perfekt ausgebildeten und intellektuellen Künstler ausgehen.

Dem Kupferstich und den graphischen Künsten im Allgemeinen gestand Wille darüber hinaus zu, ein wichtiges Medium der Volkserziehung zu sein, denn diese übernahmen

¹⁰² Wille an Hagedorn, 20. 4. 1766, zit. nach: SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 25.

¹⁰³ SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 25.

die Aufgabe der geschmacksbildenden Wirkung vor allem im Bürgertum, da sie für eine große Käuferschicht erschwinglich und zugänglich waren.¹⁰⁴

Die Bedeutung der Zeichnung in der Kunsterziehung der Aufklärung

Die grundlegende Änderung der Funktion der Zeichnung lässt sich schon zu Beginn der Renaissance feststellen, da diese nun nicht mehr nur rein an größere Arbeiten gebunden waren, sondern auch autonom, das heißt für sich allein stehend, angefertigt wurden.¹⁰⁵

Koschatzky definiert den Begriff der „autonomen“ Zeichnung folgend:

„Der Vorzug der autonomen Zeichnung hingegen – vor allem so, wie sie heute verstanden wird – ist ihre Freiheit, die Funktion der Funktionslosigkeit, das Zeichnen ohne Zielangabe. [...] Es gibt keine Auftraggeber, dessen Wünsche berücksichtigt werden müssen, [...] keine thematische, formale oder dimensionale Festlegung. Der Künstler wählt die Mittel und gestaltet – allein der Eingebung folgend – sein gezeichnetes Werk.“¹⁰⁶

Die Zeichnung war also schon seit der Renaissance ein Exempel intellektuellen Anspruchs der bildenden Kunst und rückte natürlich in der stark intellektualistisch geprägten Aufklärung ins Zentrum des künstlerischen Interesses.

Der Zeichnung wurde auch in Bezug auf die künstlerische Erziehung der Wille Schüler eine fundamentale Bedeutung beigemessen, da sie die *„Spannung zwischen künstlerischem Ideal und handwerklicher Technik zu versöhnen“* vermag.¹⁰⁷ Wille betont immer wieder die unumgängliche Wichtigkeit der Zeichnung in jedem Bereich der Kunst und formuliert dies auch in einer 1767 veröffentlichten programmatischen

¹⁰⁴ Es reichte nicht, dass nur der Künstler einen ausgebildeten Geschmack und Wissen besaß, sondern auch das Publikum musste dementsprechend gebildet werden, damit auch dieses über die Kunst sprechen und urteilen konnte. Wille beschreibt einen kreisförmig angelegten Erziehungsprozess: die Akademie bildet den Künstler, der wiederum den Amateur, dieser dann den Kenner. Der Kenner – als öffentliche Figur – beeinflusst wieder den Kunsthandwerker, der sich wiederum der Akademie zuwendet. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 63 und S. 68.

¹⁰⁵ Zu den verschiedenen Funktionen der Zeichnung zählen Skizze, Entwurf, Vorzeichnung, Werkzeichnung, Karton, Studie und Nachzeichnung. Die autonome Zeichnung steht im Kontrast zur gebundenen Zeichnung. Der Zweck der gebundenen Zeichnung war jener, der Vorbereitung zu einem Werk der Architektur, Skulptur, Malerei oder Graphik. KOSCHATZKY, *Die Kunst der Zeichnung*, München, 1999, S. 304.

¹⁰⁶ KOSCHATZKY, *Die Kunst der Zeichnung*, S. 304.

¹⁰⁷ SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 68.

Schrift, in der auf die Bedeutung der Funktion der Zeichnung aus der Sicht der Aufklärung eingeht.¹⁰⁸

Die „Teutsche Zeichenschule“ existierte in Paris neben der „Académie Royal“, verfocht aber einen gänzlich anderen Bildungsauftrag: die Kunst diene nicht mehr rein dem Zweck der Befriedigung höfischer Bedürfnisse, sondern stelle ihre Leistungen auch dem Gemeinwesen zur Verfügung, was bedeutet, dass neben Künstlern aller Gattungen auch künstlerisch tätige Handwerker die Zeichenschule besuchen konnten.

Die pädagogische Schlüsselrolle kam hier natürlich wieder der Zeichnung zu. Sie war einerseits fähig, den Künstler zu disziplinieren, andererseits diene sie dazu, eine neue Klarheit in die Formgestaltung in allen Bereichen der Kunst, also von der gewerblichen Produktion bis zur Hochkunst, zu erwirken.¹⁰⁹

Der akademische Zeichenunterricht bei Wille

Die Zeichenakademie wurde 1753 unter dem Namen „Teutsche Zeichenschule“ gegründet. Schmutzer leitete diese zwischen 1763 und 1766¹¹⁰, was nicht bedeuten sollte, dass Schmutzer alleiniger Lehrer der Schule war, vielmehr korrigierten und halfen sich die Schüler untereinander: diejenigen die in ihrer Ausbildung schon weiter vorangeschritten waren, wiesen die weniger Fortgeschrittenen ein. Die „Teutsche Zeichenschule“ übernahm des weiteren auch die Aufgabe, junge Künstler im Sinne der Aufklärung zu anerkannten Bürgern zu erziehen, die den guten Geschmack zum Nutzen der Allgemeinheit weitertragen sollten.¹¹¹

Der Zeichenunterricht an den Akademien folgt im 18. Jahrhundert nach wie vor den Grundzügen der Künftlerausbildung der Renaissance. Schon Leonardo da Vinci präziserte in seinem „Libro della pittura“ die drei Stufen der klassischen Künftlerausbildung:

¹⁰⁸ SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S.68. Publiziert wurde dieses Schreiben in: F. NICOLAI UND M. MENDELSSOHN, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Leipzig 1767.

¹⁰⁹ Gemeint ist hier, dass der ausgebildete Künstler sich selbst mit dem Lösen von gestalterischen Problemen auseinandersetzen soll und sich nicht auf Vorlagen verlassen darf. Das Auge des Künstlers muss so geschult sein, dass er Probleme im Bereich der Raumauffassung, Perspektive, Komposition und Beleuchtung erkennt und der Künstler selbst, ohne dass er auf Vorlagen zurückgreifen muss, sie zu lösen im Stande ist. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 69.

¹¹⁰ AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3. Konzept zur Errichtung einer Kupferstecherschule.

¹¹¹ SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 69.

„Der Maler soll zuerst die Hand gewöhnen, indem er Zeichnungen von guter Meister Hand kopiert. Und hat er sich diese Gewöhnung unter seines Lehrers Anleitung angeeignet, so soll er sich nachher im Abzeichnen guter und erhabener Dinge üben. [...] Zeichne zuerst Zeichnungen von einem guten Meister ab, die eine Kunstweise nach der Natur und nicht Manier zeigen, dann nach dem Runden und schließlich nach einem guten Naturvorbild.“¹¹²

Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entsprachen Akademiegründungen dem Geist der Zeit. Es handelte sich großteils um private Studioakademien, die nach dem Modell der italienischen Renaissance betrieben wurden, wo sich Mitglieder trafen und „dal nudo“ oder „dal naturale“ zeichneten.¹¹³ Um die Jahrhundertwende kam es in Deutschland mit der Berliner Akademie zur Gründung der ersten höfischen Kunstakademie.¹¹⁴

Willes „Teutsche Zeichenschule“ war mit den privaten Studioakademien des 17. Jahrhunderts vergleichbar, wo die Grundprinzipien der Künstlerausbildung ebenfalls dem Modell der Renaissance folgten. Da der Zeichenunterricht in einem kleineren Rahmen abgehalten wurde, war die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler intensiver. Der Unterricht an der „Teutschen Zeichenschule“ wurde in zwei Hauptfächer unterteilt: einerseits dem Studium nach dem lebenden Modell (*dal nudo*) und andererseits dem Studium nach der Natur (*dal naturale*).¹¹⁵

¹¹² Da Vinci beschreibt hier also schon den klassischen Aufbau der Künstlererziehung: zuerst das Nachzeichnen und Kopieren nach Vorlagen, folgend das Zeichnen nach Skulpturen oder Gipsabgüssen („nach dem Runden“), dann schließlich das Studium der Natur. LEONARDO DA VINCI, Das Buch von der Malerei, übers. von H. Ludwig, Quellenschriften für Kunstgeschichte XV und XVI, Wien, 1882 (§§ 82, 47, 63).

Auch Cennino Cennini bezeichnet das „disegno“ als Grundlage der Malerei und Ausgangspunkt aller Werke der Kunst. MICHAEL BAXANDALL, Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, übers. v. Hans Günter Holl, Frankfurt 1984, S. 183.

¹¹³ Die älteste deutsche Kunstschule wurde vom Maler Joachim von Sandrat 1674 in Nürnberg gegründet. 1689 wird erstmals eine private Zeichenakademie im Haus von Peter Strudel in Wien erwähnt, 1692 erfolgt die offizielle Gründung derselben. ANGELIKA PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht im 18. Jahrhundert, Phil. Diss. Wien 1997, S. 54.

¹¹⁴ Die Berliner Akademie wurde 1699 unter Friedrichs I. von Preußen gegründet. Sie orientierte sich vor allem an der Academia di San Luca in Rom und an der Académie Royal in Paris. PLANK, Akademischer und schulischer Elementarzeichnenunterricht, S. 54.

¹¹⁵ Es ist anzunehmen, dass Schüler, die zuvor keine Ausbildung im Zeichnen genossen hatten, nach den grundlegenden Regeln der Akademie die ersten Schritte erlernten. Diese Überlegung basiert auf der Tatsache, dass die Türen der „Teutschen Zeichenschule“ auch für künstlerisch tätige Handwerker offen standen. Die beiden hier erwähnten Studienzweige waren für die schon ausgebildeten oder fortgeschrittenen Schüler Willes vorgesehen.

Studium nach dem lebenden Modell

Dieser Unterricht war mit dem akademischen Aktzeichnen vergleichbar. Dieses Fachgebiet umfasst neben dem Portraitzeichnen außerdem das Studium des Ausdrucks, was bedeutet, dass die Schüler selbst verschiedene Mimiken, Gesten und Stellungen des menschlichen Modells studierten und diese nicht nach Vorlagen kopierten.¹¹⁶

Das Landschaftsstudium

Das Zeichnen nach der Natur beinhaltete das bewusste und systematische Studium jeglicher Art organischer bis anorganischer Objekte, was dazu führen sollte, dass die Studenten sich selbst mit den Problemen des Darstellens auseinandersetzen mussten und sich nicht auf Vorlagen und Muster verlassen durften. Somit waren die Studenten gezwungen, sich mit den Problemen der Perspektive, Raumkonstruktion, Komposition, Beleuchtung usw. selbst auseinander zu setzen, was der Schulung des eigenständigen Sehens und Umsetzens dienen sollte.

Neben der umfassenden Naturnachahmung förderte Wille sehr das direkte Studium vor der Natur als Landschaft. Ab der zweiten Hälfte der 50er Jahre fanden neben häufigen Tages- und Wochenendausflügen, ein- bis zweimal jährlich große Exkursionen in die Umgebung von Paris statt¹¹⁷. Vorbilder dafür finden sich schon seit dem 16. Jh. in den Künstlerreisen oder Gemeinschaftswanderungen. Auch um die Mitte des 18. Jahrhunderts war es durchaus üblich, dass Landschaftsmaler wie Watteau oder Boucher nach der freien Natur zeichneten. Der wesentliche Unterschied zu Wille war aber der, dass in der Landschaftskunst bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Natur als Landschaft an sich einen eher unbedeutenderen Stellenwert einnahm, da sie zumeist nur als Kulisse für bedeutende historische oder mythologische Themen diente.

Die Gruppenexkursionen Willes verfolgten, neben dem Naturstudium, auch den Zweck einer neuen Form der Ausbildung: einerseits dienten sie den Schülern als Anlass der Selbsterfahrung als Künstler im Abseits der Stadt, andererseits waren die Schüler gezwungen, sich mit neuen raumgestalterischen Problemen auseinander zu setzen. Die unzivilisierte Natur bot sich als ein Raum der Freiheit und entthob die Schüler von ihren

¹¹⁶ Schmutzer hebt diesen Punkt in seinem Gesuch zur Errichtung der Kupferstecherakademie besonders hervor, was darauf schließen lässt, dass Schmutzer diese Form des Unterrichtens bei Wille kennen lernte. Siehe: AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3. Konzept zur Errichtung einer Kupferstecherschule.

¹¹⁷ Die großen Exkursionen führten meistens die Seine hinab in die Normandie, an die Marne bzw. die Picardie oder gen Süden in Richtung Orléans und waren auf fünf bis zehn Tage angesetzt. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S.71.

alltäglichen Arbeitspflichten und Terminen. Aufbauend darauf sollte dem „von Sorgen entbundene Wesen des Künstlers“ die Lust zur graphischen Umsetzung der vorgefundenen Gegenstände auf „natürliche“ Art entflammt werden.¹¹⁸

Auf der Basis der „Entbundenheit des Geistes vom Alltag“ baute nun der künstlerische Part auf. Vorwiegend die grundlegenden bildgestalterischen Probleme der vorgefundenen zufälligen Natur, sollten hierbei gelöst werden. Das Detailstudium wurde beiseite gelassen, um nicht den Verlockungen der Ideallandschaft zu verfallen. Schulze Altcappenberg führt zwei Methoden dieses Studierens nach der Natur als Landschaft an:

Einerseits das „pars pro toto Verfahren“, was ein bildmäßiges wahres Ganzes wiedergibt und als Typus den Landschaftsausschnitt als Ergebnis hat, der dem Gesamteindruck einer „zufälligen“ Natur sehr zugute kommt. Andererseits die Interpretation der Natur in eine „illusionistische Anschaulichkeit“. Diese basiert auf der Analyse von Form-, Farb- und Tonwerten aus der Natur, die bei der Umsetzung in ein Landschaftsbild so zusammengesetzt werden, dass ein „naturalistischer Totaleffekt“ entsteht.¹¹⁹

Ein weiteres wichtiges Phänomen, das es in der Natur zu studieren galt, waren die zeitspezifischen Lichtverhältnisse und deren Schattenbildungen. Die Konfrontation der Studenten mit diesen Problemen und ihrer Lösung vor Ort, machten die Exkursionen zum beliebtesten und lehrreichsten Teil der Ausbildung unter Wille. Schmutzer nahm in seiner Zeit in Paris an jeder Exkursion teil und legitimierte später die Ausflüge darüber hinaus offiziell in den Statuten der k. k. Zeichen- und Kupferstecherakademie.

Das Studium der Natur und der Landschaft entwickelte sich unter Wille zur Grundlage der gesamten Ausbildung seiner Studenten. Seine eigenen Zeichnungen setzte Wille von vornherein auf eine bildhafte Geschlossenheit fest, was bedeutet, dass jedes Ergebnis ein autonomes Produkt darstellte und kein, wie im traditionellen Sinne, Vor-, Detail- und Kompositionsstudium dem Endprodukt voranging.¹²⁰

¹¹⁸ In einem Brief an Füssli beschreibt Wille einen Exkursionsausflug mit seinen Erlebnissen und Ergebnissen. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S.72.

¹¹⁹ Es ist zu hinterfragen, ob die „illusionistische Anschaulichkeit“ der Landschaft nicht den gleichen Prinzipien der Ideallandschaft folgt. Schmutzer wird diese Form der Landschaftsauffassung in seinen Blättern übernehmen, wobei die Grenzen zwischen Ideallandschaft und „illusionistischer Anschaulichkeit“ der Landschaft oft nicht klar zu unterscheiden sind. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S.73.

¹²⁰ Wille signierte jedes seiner Landschaftsblätter. Oft finden sich auch genaue lokale Bezeichnungen auf den Zeichnungen.

Die Etablierung des Kupferstichs

Bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts stand man dem graphischen Werk Willes noch sehr kritisch gegenüber. Lippmann zum Beispiel erkannte in der übertriebenen technischen Perfektion der Stiche, den Mangel an eigenständigem künstlerischen Wert.¹²¹ Erst ab der Mitte der 60er Jahre trat eine Wende in der Bewertung der Kunst Willes ein.¹²²

Was die Kunstgeschichte zuvor in Willes Stichen als Verfall der Kunst ansah, war zu Lebzeiten des Stechers das, was sein Publikum in ganz Europa schätzte, nämlich die akribische Perfektion der Linienführung. Wille gelang es, durch die Feinheit und Präzision der Gravierung eine Steigerung der stofflichen Gegebenheiten der Darstellungsgegenstände zu erzielen. Der Kupferstich, der im Gegensatz zum Mezzotinto, der Aquatinta oder der Crayon Manier nicht die imitative Wiedergabe des Originals anstrebt, sondern eine eigene selbstständige Leistung abverlangt, erfuhr nach Wille eine künstlerische Aufwertung. Diese Aufwertung des Kupferstichs galt aber nicht seiner Funktion als Reproduktionsgraphik, sondern vielmehr galt die Bewunderung dem graphischen Vernunftprinzip, das durch die Regelmäßigkeit der Linienführung entsteht.

Der Kupferstecher wurde nun in eine Position über den handwerklichen Perfektionisten und den Vertretern der „Skizzenmanier“¹²³ gestellt. Der gute Stecher hatte diese beiden Bereiche zu vereinen und gemäß der Vernunft, die eigene Art aber nicht vergessend, umzusetzen.¹²⁴ Wille und in der Nachfolge seine Schüler, prägten fort an das Ideal eines derartigen Stechers. Fortan war es auch einem Kupferstecher in seiner Kunstform möglich, als autonomer und intellektueller Künstler Anerkennung zu finden.

¹²¹ „Sein großes Talent für die technische Faktur der Stecherei blendet seine Zeitgenossen und verdeckt in merkwürdiger Weise seinen Mangel an echter Kunstbildung und wahrer künstlerischer Empfindung.“ Auch finden sich über Schmutzer keine lobenden Worte über seine Kupferstiche bei Lippmann, vgl. S. 197. FRIEDRICH LIPPMANN, *Der Kupferstich*, Berlin 1893, S. 159.

¹²² Ausschlaggebend für eine Neubewertung der Wille Stiche waren die Publikationen von YVONNE BOERLIN – BRODBECK, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Johann Georg Wille. Marginalien zur Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Schweizer Institut für Kulturwissenschaft, *Jahrbuch 1974 – 1977*, Zürich 1978, S. 77 – 178; und SCHULZE ALTAPPENBERG, *Johann Georg Wille - Le Voltaire de l'art*.

¹²³ Mit „Skizzenmanier“ ist die Radierung gemeint, die ein viel schnelleres und offeneres Arbeiten ermöglicht als der Kupferstich.

¹²⁴ SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 24.

Zusammenfassung: Wille als autonome und intellektuelle Künstlerpersönlichkeit der Aufklärung

„Sich frei von Erniedrigung im Denken wie Handeln selbst und im Verein mit Gleichgesinnten zu schulen“¹²⁵ war der Grundgedanke, der Willes ganzes Leben begleiten sollte. Seine humanistischen und bürgerlich - fortschrittlichen Einstellungen finden sich in seinen Arbeiten, Briefen sowie Schriften genauso wieder, wie in der Protektion und Ausbildung seiner Schüler.

Wille etablierte sich als eigenständiger Künstler ab dem Zeitpunkt, als er die auftragsgebundene Portraitstecherei ad acta legte und den Publikumserwartungen somit nicht mehr Folge leistete. Entscheidend ist, dass er sich nicht Stilhaltungen der Zeit unterordnen musste, sondern selbstständig die Entscheidung treffen konnte, nach welcher Manier oder Stilrichtung er arbeiten wollte. Nur seine persönlichen Interessen und Neigungen standen im Vordergrund, seine äußere und innere Unabhängigkeit von auftragsgebundenen Arbeiten war damit besiegelt.

Wie groß die Anerkennung Willes in Gesellschaft und Kunst war, wird schon aus der Auflistung seiner Besucher ersichtlich. Sein enger Schülerkreis genoss nicht nur die Ausbildung unter dem „Graveur du Roi“, sondern erfreute sich gleichermaßen an der freundlichen und mütterlichen Bedienung von Willes Frau. Auch Schmutzer richtete in seinen Briefen stets Grüße an Frau Wille aus. Wie wohl sich Schmutzer in Willes Haus fühlte, zeigte das schon zitierte post scriptum: „*ich kisse meinen Vatter Will vielle 1 000 000 Mahl*“¹²⁶.

Diese kurze Darstellung der Person Wille sollte einen kleinen Eindruck des wichtigsten Lehrers Schmutzers geben. Ohne diese Ausbildung in Paris wäre die Gründung einer adäquaten Schule in Wien nie möglich gewesen. Nicht nur Schmutzer erhielt als Wille - Schüler den Auftrag, eine eigene Akademie zu errichten, sondern auch Adrian Zingg in Dresden. Christian Ludwig von Hagedorn, seit 1763 Generaldirektor der Künste und Akademien in Sachsen, stand seit 1756 in ständigem Briefkontakt zu Wille, um sich über den Pariser Lehrbetrieb in praktischer und programmatischer Hinsicht zu informieren. Auf die Empfehlung Willes hin wurde Zingg die Kupferstecherprofessur

¹²⁵ SCHULZE ALTAPPENBERG, Le Voltaire de l'art, S.26.

¹²⁶ Schmutzer an Wille, Wien den 10. März 1767. Transkription des Originals in: ELISABETH DECULTOT, Johann Georg Wille - Briefwechsel, S. 392.

übertragen. Neben dieser eigenen Klasse wurde, natürlich auf Anraten von Wille, eine eigene Klasse für Landschaftsmalerei mit dazugehörigen Exkursionen eingeführt.

Wie groß und fortschrittlich der Einfluss Willes auf die Entstehung der Zeichen- und Kupferstecherakademie in Wien war, wird in den nächsten Kapiteln verdeutlicht werden.

Schmutzers Rückkehr nach Wien

Der fast vierjährige Aufenthalt Schmutzers in Paris brachte vor allem für seine Familie in Wien finanzielle Schwierigkeiten mit sich. Drei Jahre nach seiner Abreise wurde von Anna Schmutzerin, seiner Frau, bei der Kaiserin um ein Gnadengeld angesucht, damit sie die Gläubiger bezahlen konnte, denen sie Geld schuldig war, denn mit einem Betrag von jährlich 100 fl. war sie nicht im Stande, fünf kleine Kinder zu ernähren.¹²⁷ Wie zuvor schon erwähnt, war Schmutzer mit einer staatlichen Pension von jährlich 50 Gulden inklusive 50 Gulden für seine Familie in Wien ausgestattet worden. Aus dem Bittgesuch geht jedoch hervor, dass die gesamte Pension schon bald an die Familie in Wien ausbezahlt wurde. Die Monarchin erfuhr erst im Dezember 1765, dass Schmutzers Beihilfe in Paris vom Privatvermögen des Staatskanzlers ausbezahlt worden war, während die Kommerzienkasse die jährlichen 100 Gulden der Familie in Wien aushändigte.¹²⁸ Auf die finanziellen Umstände Schmutzers und seiner Kollegen, wird später ausführlicher eingegangen werden. Doch soll an diesem Punkt noch angemerkt werden, dass der Staat weder in Paris noch in Wien die zugesagten finanziellen Unterstützungen rechtzeitig auszahlte.¹²⁹

Anton von Doblhoff - Dier setzte sich von Seiten des Kommerzienrates am meisten für den zurückerwarteten Künstler ein. Er forderte, Schmutzer eine Hofkupferstecherstelle sowie den Titel eines Akademieprofessors (anfänglich ohne Lohn) zu versprechen, da dieser sich überall in Europa seinen Lebensunterhalt verdienen könnte. Wenn der Fürst

¹²⁷ HA NÖ Com. rote Nr. 10, 27. Mai 1765.

Der Wert eines Guldens aus dem Jahr 1790 betrug umgerechnet ca. 24 Euro. Es ist anzunehmen, dass der Gulden 35 Jahre zuvor in etwa diesen Wert trug. Der Durchschnittslohn eines ungelerten Arbeiters machte zu dieser Zeit wöchentlich ca. 1,5 fl. aus. Für diesen Lohn konnte man sich Ende des 18. Jh. zirka 21 kg Brot kaufen. Die angeführten Angaben der Umrechnungskurse stammen aus dem Geldmuseum der ÖSTERREICHISCHEN NATIONALBANK.

¹²⁸ HA NÖ Com. rote Nr. 245 15, 5. Dez. 1765.

¹²⁹ Schmutzer erhielt erst sechs Monate nach seiner Ankunft in Paris acht Lois d'or vom Sekretär des k. k. Botschafters. JAMES FRIESEN Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien Bd. 32, Nr. 3/4, Wien September 1980, S. 1. Ein Lois d'or entsprach einem Wert von ca. acht Gulden (also 192 Euro), Angaben: ÖNB, Geldmuseum. Siehe auch S. 52 - 53.

die Pension an Schmutzer weiterzahlen könnte, so müsste der Kommerzienrat jährlich nur 450 Gulden aufbringen.¹³⁰ Der Kommerzienrat argumentierte, dass mindestens zehn Monate vergehen müssten, damit ein verkaufbarer Stich fertig wäre und weitere Zeit vergehen müsste, damit dieser erst verkauft werden könnte. In der Zwischenzeit wäre der Künstler und seine Familie arm und verschuldet. Aber auch mit der versprochenen Pension hätte Schmutzer noch Mühe genug, eine Frau, drei gesunde und zwei blinde Kinder zu ernähren.¹³¹

Maria Theresia unterschrieb die Bewilligung der sofortigen Auszahlung eines Betrages von 400 fl., mit einem eigenhändigen Kommentar „*wan er hier ankomt*“¹³², denn man hatte dem Künstler geraten, in Paris zu bleiben. Also kehrte Schmutzer nach seinem vierjährigen Aufenthalt in Paris am 19. April 1766¹³³ nach Wien zurück, mit der fixen Zusage einer Hofkupferstecherstelle und dem noch nicht besoldeten Professorentitel.

Die baldige Ankunft in der Heimat fand schon zirka einen Monat vorher ein bemerkenswertes mediales Echo. Das Wienerische Diarium vom 24. März 1766 berichtete:

*„In dem Manne ohne Vorurtheil im XXten Stücke ist die angenehme Nachricht von der Ankunft des berühmten Herrn Schmutzers enthalten. Er ist ein vortrefflicher Zeichner, und seine Zeichnung ist richtig und edel, seine Hand kühn, sein Grabstichel sicher, angenehm, wechselnd und sanft.(...) Den Liebhabern der schönen Kupferstiche wird es angenehm sein zu wissen; dass Herr Schmutzer für itzt auf der Laimgruben, im kleinen Freyhause, im 2. Stock wohnt.“*¹³⁴

Die Protektion Schmutzers ging also nicht ausschließlich von Kaunitz und dem Hof aus, denn auch die Öffentlichkeit schien großes Interesse an dem durch seine Ausbildung in Frankreich international anerkannten Künstler zu gewinnen. Man ging von offizieller Stelle davon aus, dass Schmutzer mit seinen Schülern und privaten Aufträgen anfänglich gut verdienen würde. Das Problem aber war, wie sich bald herausstellte, dass es in Wien sehr wenige Kenner und Sammler von Graphiken gab, und wenn, diese vermehrt im Ausland einkauften.

¹³⁰ Das würde bedeuten, dass die Hofkupferstecherstelle Schmutzer ein Jahresgehalt von 550 fl. einbrachte, und Schmutzer später auch mit einem zusätzlichen Professorengehalt rechnen konnte.

¹³¹ HA NÖ Com. rote Nr. 245 15.

¹³² HA NÖ Com. rote Nr. 245 15, 5. Dez. 1765.

¹³³ FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie, S. 2. Friesen gibt keine Auskunft über die Quelle dieses Datums.

¹³⁴ WIENERISCHES DIARIUM Nr. 42, 1766.

Im Vergleich zu Paris war in Wien der Kunsthandel in Bezug auf wertvolle Kupferstiche, Radierungen und alten Handzeichnungen noch nicht equipt. Bis in die 60er Jahre des 18. Jahrhunderts lag der Vertrieb von Graphiken vor allem in den Händen von Wanderhändlern, doch ließen sich vermehrt, einhergehend mit der Gründung der Kupferstecherakademie, Verlagsbetriebe am Kohlmarkt und Graben nieder. Zu den wichtigsten Kunsthändlern in Wien zählten die 1770 gegründete Firma Artaria & Compagn., gefolgt von Tranquillo Mollo 1798 und Giovanni Cappi 1801.¹³⁵ Mit der raschen Entwicklung des Kunsthandels und dem steigenden Interesse an Graphiken, war auch die Förderung von Papiermühlen notwendig geworden.¹³⁶ Trotzdem fand anfangs Schmutzers Kunst in Wien keinen dementsprechend großen Anklang wie erwartet.¹³⁷

Das Interesse des Hofes an diesem Kunstzweig hingegen lag vor allem im merkantilistischen Nutzen einer eigenen Kupferstecherausbildung in Wien, da große Summen Geldes für Buchillustrationen, Thesistblätter usw. ins Ausland wanderten. Schmutzer schätzte diesen Betrag auf 6000 – 7000 fl. jährlich.¹³⁸ Wollte man nun diese teuren, vor allem aus Frankreich und Augsburg stammenden Importe verhindern, so musste man diese durch eine eigene inländische Produktion ersetzen. Diesen volkswirtschaftlichen Nutzen einer eigenen Kupferstichproduktion führte man bereits in den 1740er Jahren in Gedanken, da schon hier die Einfuhr von Drucken beschränkt wurde¹³⁹. Demnach wurde von Kaunitz die Aufgabe an Schmutzer übertragen, sich die Fähigkeiten während seines Studienaufenthaltes in Paris anzueignen, die für eine

¹³⁵ Zu erwähnen wären noch die Händler: Lukas Hohenleitner, Christoph Toricella, Hironymus Löschenkohl, Joseph Eder, Franz Xaver Stöckl und Joseph Frister. ELISABETH KRETSCHMANN, Lorenz Jansch (1749 – 1812), Vedutenmaler in Wien, Dipl., Salzburg 1998, S. 106.

¹³⁶ Heinrich Caetan Graf Blümege sah vor, aus den Niederlanden (oder anderen Ländern) einen geschickten Meister holen zu lassen, um die Produktion von qualitativvolleren Schreib- und Druckpapier zu fördern. ANTON WEINKOPF, Beschreibung der Akademie der bildenden Künste, Teil I, Wien 1783, S. 14.

¹³⁷ Schmutzer verlagerte deshalb den Verkauf seiner Blätter ins Ausland. Später übergab er den Handel mit seinen Blättern an Artaria weiter. Die Cousins FRANCESCO und CARLO ARTARIA gründeten 1770 die Firma "Artaria und Comp." in Wien. Als Kunsthändler verlegten sie vor allem die Kupferstiche Schmutzers. 1775/76 erschien das erste große Kupferstichwerk von ehemaligen Schülern der neu gegründeten Kupferstecherakademie. Aus dem Projekt Artarias, die besten Stücke der k. k. Bildgalerie in Kupfer zu stechen, entstand Schmutzers Stich nach Rubens' Begegnung des Hl. Ambrosius mit Kaiser Theodosius. Auch gab Artaria Ansichtswerke von Carl Schütz, Johann Ziegler und Lorenz Jansch heraus. Einen Weltruf erlangte Artaria vor allem durch den Musikverlag mit Werken von Mozart, Haydn, Beethoven, später Schubert und Rossini. CZEIKE, Historisches Lexikon Wien, Bd. 1, S. 166.

¹³⁸ WALTER WAGNER, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967. S. 29.

¹³⁹ MONIKA KNOFLER, Eine Landpartie, S. 142.

Gründung einer Ausbildungs- und Produktionsstätte à la Wille in Wien von Nöten wären, was auch die großzügige Unterstützung seinerseits erklärte. Über den ökonomischen Nutzen einer eigenen Kupferstichproduktion schrieb Kommerzienrat Doblhoff - Dier:

„Die Kupferstecherei ist eine so wichtige Sache, dass sie dem Staate seinen Aufwand reichlich vergelten wird. Gute Zeichnungen und malerische Gedanken werden durch dieselben gemeiner. Die Augen der jungen Künstler, Fabrikanten und Handwerker werden daran gewöhnt und verbessern ihren Geschmack. Dieses ist aber nur ein entfernter, obgleich wahrer Nutzen derselben. Die Franzosen und Engelländer ziehen dadurch jährlich große Summen von anderen Nationen. Itzo aber sind ihre Bildersammlungen erschöpft; fast alles was sie von beträchtlichen Malereien besitzen ist gestochen: da hingegen von den Kaiserlichen, Liechtensteinischen, Schönbornischen (usw.) Galerien, welche wenigen in der Welt weichen, noch wenig oder nichts (...) in Kupfer erschienen ist. Mit wie vieler Begierde würden gute Stiche nach den noch unbekanntem Malereien eines Raphael, Corregio, Titian, Rubens, van Dyck, Dürer, Rembrandt, Holbein und vielen anderen großen Meistern, in ganz Europa aufgekauft werden. Man hat bis itzo noch nicht ein mahl einen zuverlässigen Catalogum davon. Dieses wäre eine Quelle von Gewinn, die in 40 bis 50 Jahren durch eine große Anzahl Meister nicht erschöpft werden könnte. Es kommt nur auf uns an, in diesem Stücke an die Stelle der Franzosen und Engelländer zu treten.“¹⁴⁰

Der Kommerzienrat versuchte mit seinem Schreiben die Ausbildung von guten Stechern gegenüber dem Kaiserhaus zu forcieren. Die missliche finanzielle Situation des Staates im Anschluss an den Siebenjährigen Krieg führte vor Augen, dass Reformen, vor allem im Bereich der Kunst, von größter Notwendigkeit waren. Anreiz dazu sollte eine unter nationalökonomischen Zielsetzungen entstehende Kupferstecherakademie sein.

¹⁴⁰ HA NÖ Com. rote Nr. 245, 15.

Die Gründung der Zeichen- und Kupferstecherschule

Dass die Akademie dringend Reformen benötigte, war bei Ankunft Schmutzers in Wien schon deutlich zu erkennen. Das Ansehen der Akademie war stark gesunken. Unter dem Direktorat Martin van Meytens¹⁴¹ sank die Schülerzahl auf knapp über 100, nach 1768 auf sogar unter 100. Wagner kritisiert die schon unter den Zeitgenossen forcierte Aussage, dass mit dem Direktorat van Meytens eine Zeit des Verfalls und des Niedergangs der Akademie einher ging. Wagner sieht den Rückgang der Schülerzahl auch im Zusammenhang mit dem Dahinscheiden einiger wichtiger Lehrkörper.¹⁴² Die Gründung einer separaten Kupferstecherakademie war zu Beginn nicht als Konkurrenzunternehmen zur Alten Akademie anzusehen. Diese Position erhielt sie erst ab ihrer Ernennung zur k. k. Zeichen- und Kupferstecherakademie.¹⁴³

Schon kurze Zeit nach seiner Ankunft in Wien reichte Schmutzer beim Hofkommerzienrat ein Gesuch mit der Bitte ein, eine Zeichen- und Kupferstecherschule errichten zu dürfen. Schmutzer selbst bezeichnete diese noch als „Werkschule“.¹⁴⁴ Durch die in Paris erworbenen Qualifikationen, nämlich seiner Perfektion im Zeichnen und Stechen, darüber hinaus die Tatsache, dass Schmutzer zwei ein Halb Jahre lang als Lehrperson in Willes Zeichenschule tätig war, befähigten ihn einwandfrei, eine Schule zu eröffnen und zu leiten.

In dem Konzept zur Errichtung seiner Schule ist zu lesen:

„Wie ich bereits zu Paris drittehalbe Jahre in dem Hotel de Pologne getan habe eine Schule zu eröffnen, welche einen jeden dessen Aufführung untadelhaft ist, zu besuchen erlaubt sein soll.“¹⁴⁵

¹⁴¹ MARTIN VAN MEYTENS oder MYTENS (1695 – 1770), Portraitmaler, tätig hauptsächlich in Wien. Erhielt in der Werkstatt seines Vaters in Stockholm seine erste Ausbildung, vertiefte diese in Holland, England und Paris. Anfänglich spezialisierte sich Meytens auf Miniaturportraits in Emailmalerei. 1721 hielt er sich das erste Mal in Wien auf, wo er das Kaiserpaar auf Email portraitierte. Während seiner anschließenden Reise durch Italien begann er sich ernsthaft mit der Ölmalerei auseinander zu setzen. 1759 wurde er zum Direktor der Wiener Akademie ernannt. Meytens zählte zum meist geschätzten Portraitisten Maria Theresias. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 25, S. 318.

¹⁴² Unter dem Direktorat van Meytens starben die Professoren und Assessoren der Malerakademie Michelangelo Unterberger und Christoph Janneck ein Jahr vor Meytens' Amtsantritt 1758, Joseph Ignaz Mülldorfer 1759, Friedrich Angst 1760, Paul Troger 1762, Karl Aigen 1762. WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 362.

¹⁴³ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 28.

¹⁴⁴ ANGELIKA PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht im 18. Jahrhundert, Wien 1998, S. 82 - 83.

¹⁴⁵ AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3. Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule. Es ist zu hinterfragen, ob Schmutzer sich in diesem Gesuch auf den Unterricht und die Lehrtätigkeit an der „Teutschen Zeichenschule“ bezieht, da er über eine selbst eingerichtete Schule spricht. Er gibt

Die Obliegenheit, in Wien eine Zeichen- und Kupferstecherschule einzurichten, musste Schmutzer schon in Paris zugetragen worden sein, da er sich schon vor Ort einen Plan „mit den großen Künstlern Cochin, Wille, Aliamet, Vanlo, Zingg pp reiflich überleget habe, und zu dessen Ausführung ich all meinen Fleiß und alle meine Kräfte anzuwenden gedenke (...)“¹⁴⁶.

Schmutzer wollte seine Zeichenschule als eine öffentlich zugänglichen Institution einrichten, in welche jeder, ob Künstler oder Handwerker, gehen konnte wie es ihm beliebte, da „das Zeichnen die Seele der Künste, ja der Handwerken ist“¹⁴⁷. Schmutzer sah vor, eine Anstalt nach dem Vorbild der „Teutschen Zeichenschule“ Willes einzurichten. Der wesentliche Unterschied in Wien war, dass Schmutzers Schule bald zu einer staatlichen Institution avancierte, Wille aber ein privates Unternehmen führte.

Schmutzers Konzept sah vor, dass neben dem Zeichnen nach Modellen vor allem die Landschaftszeichnung stark gefördert werden sollte. Wie bei Wille, plante auch Schmutzer, das Landschaftszeichnen innerhalb von Exkursionen direkt nach der Natur zu lehren.¹⁴⁸

Die Ausbildung für Kupferstecher ging ebenfalls auf die Strukturen der Wille Schule zurück. Der Unterricht sollte in einer Art Pensionat schulmäßig stattfinden. Schmutzer suchte sich sechs begabte Schüler aus, deren Dauer der Ausbildung er selbst festlegte. In diesem Zusammenhang ist die Bezeichnung „Werkschule“ deutlich mit dem traditionellen Betrieb einer Werkstatt zu vergleichen, wo die Schüler den Kupferstich entweder von Grund auf erlernten oder sich darin perfektionierten konnten.¹⁴⁹

Der Zeichenunterricht sollte neben dem eigentlichen Akademiebetrieb stattfinden und für alle Richtungen der Kunst zugänglich sein. Schmutzer konkretisiert erst in seinem

auch an, dass er diese Schule drei ein Halb Jahre lang betreute, was sich nicht auf die zwei ein Halb jährige Tätigkeit an der Wille Schule beziehen lässt. Diese Schule müsste dann bald nach seiner Ankunft eröffnet worden sein, da Schmutzer insgesamt weniger als vier Jahre in Paris weilte. Es wäre auch möglich, dass Schmutzer an der Professionistenschule Bacheliers unterrichtete, was hier quellenkundlich aber nicht zu belegen ist.

¹⁴⁶ AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3. Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule.

¹⁴⁷ AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3, auch WAGNER, Geschichte der Akademie S. 29 & PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht, S. 81.

¹⁴⁸ Da das Zeichnen in der freien Natur in Wien im Gegensatz zu Paris mit größeren Schwierigkeiten verbunden war, erbat Schmutzer schon in seinem Gesuch, die Bewegungsfreiheit außerhalb der Stadt mittels Dekrets ihm und seinen Schülern zu genehmigen. VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3. Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule.

¹⁴⁹ PETER PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation, Zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812, S. 350, Anm. 12, in: TACKE ANDREAS, BAUMGARTL EDGAR, Herbst des Barock – Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740 – 1904), Begleitbuch zu den Ausstellungen im Museum der Stadt Füssen, München 1998, S. 339 - 353.

Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherakademie den genauen Zeitplan:

„Alle nacht nach der Akademie wird zwey stunden bey mir gezeichnet, nach Allen Altern von Kindern an, Mans und Weibsbilder verstehet sich Köpff Hände und Kleidungen in diese meine Akademie kann gehen wer lust hat seine anfeierung aber muß mit meiner lehre über eins stimmen hier lernt man Erfinden Gropieren und mit leichter Art, geschmack und Efect ausdrucken.“¹⁵⁰

Wie aus dem Schreiben ersichtlich ist, wollte Schmutzer eine offene, also für alle Künste zugängliche Zeichenschule einrichten. Anfänglich war der Zeichenunterricht bei Schmutzer auch als ergänzender Lehrbetrieb zur älteren Einrichtung zu verstehen, denn der Unterricht richtete sich zeitlich nach der bestehenden Malerakademie, *„weil man von dieser nicht allein niemand abzuhalten, sondern vielmehr eine besondere Rücksicht auf diejenigen zu haben gedenket, welche sich in derselben am meisten hervorthun werden.“¹⁵¹* Des weiteren war vorgesehen, alle drei Monate die Zeichnungen der Schüler den Mitgliedern der Malerakademie zur Beurteilung vorzulegen.¹⁵²

Besondere Betonung findet bei Schmutzer stets das Lernen nach der Natur und dem lebenden Modell. In Bezug auf die Frage nach Modellen schreibt Schmutzer, dass man, um Geld einzusparen, junge Männer und Frauen – natürlich in Begleitung von Wachen – aus dem Zuchthaus und alte Personen aus dem „Armenkotten“ als Modelle aufstellen sollte. Diese sollten als Aufwandsentschädigung Geschenke erhalten, und um das Aktzeichenmonopol der Akademie nicht zu verletzen, fügte er noch hinzu:

„Mein Allerunterthänigstes Ansuchen um die Modelle kann um so viel weniger bedenklich scheinen, da sie allezeit bekleidet seyn und nur gebraucht werden sollen, damit junge Leute erfinden und allerley Gemüthsbewegungen ausdrücken lernen (...)“¹⁵³

Schmutzer forderte, die Schüler Figuren nicht ausschließlich nach Alten Meistern studieren zu lassen, sondern selbstständig die Ausdrücke, wie sie in der Natur des

¹⁵⁰ AA, VA 1766 – 1771, fol. 19 – 22. Gesuch zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherakademie. Zu diesem Zeitpunkt war es noch wichtig für Schmutzer, kein Konkurrenzunternehmen zur bestehenden Akademie aufzubauen, was sich ab der Ernennung 1767 zur K. K. Zeichen- und Kupferstecherakademie deutlich änderte.

¹⁵¹ AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3. Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule.

¹⁵² AA VA 1766 – 1771, fol. 19 – 22. Gesuch zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherakademie.

¹⁵³ AA, VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3, Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule.

Menschen vorhanden sind, zu erkennen und schließlich zu erfinden. Er kritisierte weiter, dass der Mangel an Studien nach der Natur die Aussagekraft der Werke sehr beeinträchtigte und die Glaubwürdigkeit der Bewegungen von handelnden Personen deutlich darunter leiden würde.¹⁵⁴

Diese Aussage könnte als Kritik an den Lehrmethoden der alten Akademie aufgefasst werden, wo den Studenten aus allen Bereichen der Kunst vor allem das Studium nach Vorbildern, Vorlageblättern bzw. Gipsen, selten aber nach der Natur gelehrt wurde.¹⁵⁵

Schmutzer legte besonderen Wert auf das selbstständige Sehen- und Erkennenlernen der Studenten. Voraussetzung dafür war trotzdem noch die Kenntnis der Alten Meister.

Einen wichtigen Gesichtspunkt in der Idee der Neugründung dieser Schule, stellte für Schmutzer der Aspekt des künstlerischen Wettbewerbs zwischen Schüler und Lehrer dar. Diese Zielsetzungen formulierte Schmutzer in dem Bewerbungsschreiben an Fürst Kaunitz, worin er betont, dass der Lehrer gegenüber seinen Schülern stets gezwungen wäre, sich selbst weiterzuentwickeln, damit seine Schüler ihn nicht einholten oder gar besser würden als er selbst. Als warnendes Beispiel führte Schmutzer seine Kollegen Johann Martin Preißler und Georg Friedrich Schmidt an, die mit Wille in engem Kontakt standen. Da diese in Kopenhagen und Berlin die einzigen waren, die der Kupferstecherei nachgingen und für keinerlei Konkurrenz sorgten, entwickelten sie sich in ihrer Kunst nicht weiter, sondern verschlechterten sich wieder, sodass ihr Werke in der Pariser Akademie nicht mehr ausgestellt wurden.¹⁵⁶

Die k. k. Kupferstecherakademie

Ganz im Sinne der Aufklärung war auch der Interessenswandel des Staates an der Volkserziehung zu sehen. Waren es vorher die Aufgaben der Kirche, des Adels oder des Großbürgertums, Bildung und Unterricht zu gewährleisten – Wissenschaft und Kunst waren ausschließlich klerikalen und fürstlichen Mäzenen vorbehalten – so trat nun der Staat selbst als Förderer auf. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden von Seiten des Staates Maßnahmen unternommen, das niedere Schulwesen aus dem Einflussbereich

¹⁵⁴ AA, VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3, Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule.

¹⁵⁵ Diese Ablehnung des Vorlagenstudiums bezieht sich nach Schmutzer auf die schon fortgeschrittenen Studenten, denn das Studium nach Vorlageblättern nahm auch bei Schmutzer im elementaren Zeichenunterricht der Anfänger eine wichtige Position ein.

¹⁵⁶ AA, VA 1766 – 1771, fol. 176, 2.

der Kirche zu führen und einheitlich zu regeln. Unter Maria Theresia trat 1774 das erste Reichsvolksschulgesetz in Kraft.¹⁵⁷

Schmutzer hatte während seines Aufenthalts in Paris auf Geheiß des dortigen k. k. Abgesandten Fürst Johann Georg von Starhemberg, auch die Zeichenschule für Professionisten und Handwerker des Direktors Bachelier¹⁵⁸ besucht, um sich mit den vorherrschenden Unterrichtsformen auseinander zu setzen.¹⁵⁹ Kurze Zeit nach der Ankunft Schmutzers in Wien wurde von Probst Felbiger¹⁶⁰ die Regulierung der Normalschulen der österreichischen Länder vorgenommen. Er empfand es für nützlich, der vierten Lehrklasse die Elemente der Zeichenkunst beizufügen. Zusätzlich sollte eine Zeichenschule für Handwerker und Professionisten eingeführt werden. Schmutzer wurde diesbezüglich zu Rate gezogen und trug der Kaiserin persönlich seine Vorstellungen vor. Im Februar 1771 wurde Schmutzer zum Oberdirektor der k. k. Normalzeichnungsschulen in allen deutschen und ungarischen Erbländern ernannt. Für diese Schulen fertigte Schmutzer Musterblätter nach Bacheliers Vorbild an und unterwies darüber hinaus auch Professoren und Lehrer, die teilweise aus den tiefsten Provinzen der österreichischen Erbländer anreisten, in Theorie und Praxis des Zeichnens. Es gelang ihm in kurzer Zeit, dass sogar in den weit entfernten Hinterländern Ungarns und Siebenbürgens die Normalzeichenschulen mehr und mehr besucht wurden. Die Normalzeichenschulen waren auch für Handwerker zugänglich

¹⁵⁷ Maria Theresia äußerte sich folgend in Bezug auf die Einflussnahme der Kirche in der Volkserziehung: „...das Schulwesen aber ist und bleibt ein politicum, folglich kann kein solcher, welcher zugleich Meßner und Schulmeister ist, von der Geistlichkeit allein aufgenommen und abgedankt werden; dahingegen wenn der Messnerdienst und jeder des Schulmeisters abgesondert ist, haenget jener allein von der Geistlichen wie dieser von weltlicher Obrigkeit ab.“ Zit. nach: CZEIKE, Historisches Lexikon Wien, Bd. 5, S. 445.

¹⁵⁸ JEAN – JACQUES BACHELIER (1724 – 1806). Tätig in Paris als Maler und Ornamentstecher. Besuchte die Académie Royal und gelangte vor allem durch seine Dekorationsarbeiten für Porzellanmanufakturen zu Berühmtheit. 1766 (Saur nennt 1767 als Gründungsdatum. SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 6, S. 138 - 139.) eröffnete er in Paris auf eigene Kosten eine freie Zeichenschule für Kunsthandwerker. THIEME BECKER, allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 2, S. 312. Es ist jedoch anzunehmen, dass diese Schule schon vor 1766 bestanden hatte, da Schmutzer während seines Aufenthaltes in Paris der Order des Grafen folgte.

¹⁵⁹ HANS RUDOLF FUESSLI, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Wien 1801, Bd. 1, S. 157.

¹⁶⁰ PROBST JOHANN IGNAZ MELCHIOR VON FELBIGER (1724 – 1788). Felbiger wurde 1774 von Maria Theresia nach Wien berufen, wo er maßgeblich an der Ausarbeitung der „Allgemeinen Schulordnung für die deutschen Normal-, Haupt-, und Trivialschulen in sämtlichen k. k. Erblanden“ beteiligt war. Damit verbunden war die Schulpflicht vom 6. bis zum 12. Lebensjahr, die staatliche Schulaufsicht über das niedere Schulwesen und die Einführung des obligatorischen Lehrbefähigungsnachweises. Die Wiener Normalschule wurde 1775 im St. Annengebäude in der Johannesgasse (!) unter der Leitung von Joseph Messmer eröffnet. Diese diente als erste Musterschule zur Heranbildung der Lehrer. CZEIKE, Historisches Lexikon Wien, Bd. 2, S. 271.

und Füssli erwähnt, dass auch bald eine Verbesserung in den Produkten der Gold-, Silber- und Schmuckarbeiter und der Stuckateure zu verzeichnen war.¹⁶¹

Auch anhand der Neugründung der Kupferstecherakademie Schmutzers lässt sich das große Interesse an diesbezüglichen öffentlich - staatlichen Institutionen nachvollziehen:

Am 8. Juni 1766 wurde das Gesuch Schmutzers zur Gründung einer Werkschule bei der Monarchin eingereicht und bereits am 20. des Monats wurden alle erforderlichen Maßnahmen der Hofstelle getroffen.¹⁶² Am 1. Juli 1766, Schmutzer war zu diesem Zeitpunkt ungefähr drei Monate in Wien, wurde im Täubelhof in der Annagasse (Nr. 8) seine Schule feierlich eröffnet und die von Schmutzer selbst verfassten Ordnungen vorgetragen.¹⁶³ Am 10. November wird im Wienerischen Diarium berichtet, dass die Schmutzersche „Werkschule“ zur k. k. Kupferstecher Akademie erklärt wurde.¹⁶⁴

Die große Geschwindigkeit in der offiziellen Durchführung der Einrichtung einer eigenen Akademie, ist natürlich dem großen Interesse des ernannten Protektors Fürst Kaunitz zu verdanken, denn schon am 10. Dezember 1767 bestätigte und genehmigte Maria Theresia durch ihre Unterschrift die Satzungen der Kupferstecherakademie.¹⁶⁵

Zusammengefasst dauerte es also weniger als einen Monat, bis Schmutzer seine Werkschule eröffnen konnte, nur vier Monate später wurde diese Werkschule durch die Bemühungen des Staatskanzlers zur k. k. Kupferstecherakademie erklärt und lediglich ein Jahr später wurden die Statuten von offizieller Seite durch die Unterschrift der Kaiserin bestätigt.

Das Wienerische Diarium berichtete 1768 von der feierlichen Statutenübergabe an die Kupferstecherakademie und veröffentlichte zusätzlich eine Zusammenfassung der nun offiziellen Ordnungen.¹⁶⁶

Das Konzept Schmutzers wurde in den Statuten bezüglich seiner 1766 verfassten zehn Ordnungen äußerst berücksichtigt und teilweise wörtlich übernommen. Weniger ausführlich behandelte Schmutzer den organisatorischen Aufbau der Anstalt, der in den

¹⁶¹ FÜSSL, Annalen der bildenden Künstler, Bd. 1, S. 158.

¹⁶² PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht, S. 83.

¹⁶³ AA VA 1766 – 1771, fol. 24/25. Letzt genannte Quelle, die leider undatiert ist, beinhaltet den Entwurf eines „Rechenschaftsberichts“ von Schmutzer selbst an die Kaiserin. Er listet zehn Punkte auf, die sich auf die „Ordnung der am 1. Juli 1766“ eröffneten Kupferstecherakademie beziehen, welche im großen und ganzen die Konzeptentwürfe (AA VA 1766 – 1771, fol. 1 – 3 und fol. 19 – 22) Schmutzers zusammenfasst.

¹⁶⁴ WIENERISCHES DIARIUM Nr. 86 und 92, 1766.

¹⁶⁵ ALFRED SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie der Bildenden Künste in Wien – zum 200. Todestage Kaiserin Maria Theresias, Wien 1980, S. 31.

¹⁶⁶ WIENERISCHES DIARIUM Nr. 7, 1768.

Statuten jedoch sehr ausführlich festgelegt wurde.¹⁶⁷ Mit der kaiserlichen Bestätigung der Statuten und dem recht komplexen Aufbau der Organisation der Zeichen- und Kupferstecherakademie ließ sich nun die Konkurrenzhaltung gegenüber der alten Akademie nicht mehr leugnen. Im Gründungsjahr zählte die Akademie Schmutzers lediglich 26 Schüler, doch stieg die Schülerzahl innerhalb eines Jahres auf 144 an und 1770 zählte man sogar 219 Studenten.¹⁶⁸

Die wachsende Beliebtheit der Schmutzerschen Akademie hatte zur Folge, dass sich die alte Akademie der Kupferstecherakademie immer mehr unterordnen musste. Nahmen anfangs die Unterrichtszeiten an der Kupferstecherakademie Rücksicht auf die der Malerakademie (Sommer 6 – 8h früh, Winter: nach der Malerakademie), so wurde bereits ein Jahr später der Unterricht den ganzen Tag über abgehalten (Sommer: 6 – 18 h, Winter: 8 – 21 h).¹⁶⁹ Nicht nur Kupferstecher, Maler und Bildhauer besuchten den Zeichenunterricht bei Schmutzer, sondern auch künstlerisch tätige Handwerker, was ganz im Sinne der ökonomischen Rentabilität der Künftlerausbildung von Seiten des Staates lag.¹⁷⁰

Der Unterricht an der k. k. Kupferstecherakademie

Die Statuten von 1767 regelten zwar den organisatorischen Aufbau der neuen Kupferstecherakademie, geben aber keine Auskunft darüber, wie der eigentliche Unterricht gestaltet wurde. Sicher aber ist, dass die Durchführung und Organisation des Zeichenunterrichts anfangs gänzlich in den Händen des Direktors Schmutzer lag. Neben der täglichen Praxis im Unterrichten der Studenten, dem Korrigieren der Schülerzeichnungen und dem Unterweisen der Professoren in den Lehrplänen, führte

¹⁶⁷ Dass die Statuten der Kupferstecherakademie so ausführlich auf die organisatorische Leitung Bezug nehmen, bestätigt die schon geplante Einigung der Akademien. Novotny gibt an, dass Kaunitz selbst die Statuten verfasst hätte. NOVOTNY, Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit, S. 129.

¹⁶⁸ HA NÖ, Com, rote Nr. 245, 18. Juli 1766; AA VA 1768, fol. 17 (undat.), 1770 fol. 41 (undat.), auch PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation, S. 340 und FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 4 - 5.

¹⁶⁹ PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht, S. 87.

¹⁷⁰ Das Interesse des Staates an der künstlerischen Ausbildung von Handwerkern wurde schon in den „Instituta oder Satzungen“ von 1751 festgelegt. Unter Punkt 24 ist zu lesen, dass der Unterricht in Geometrie, Perspektive, Architektur und der Ornamentlehre auch Sonn- und Feiertags abgehalten werden soll, damit auch Handwerksgesellen die Möglichkeit hatten, den Zeichenunterricht zu besuchen. CARL VON LÜTZOW, Geschichte der k. k. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie – Gebäudes. Wien 1877, S. 154, Transkription der Statuten von 1751, S. 152 - 154.

Schmutzer darüber hinaus den Vorsitz bei akademischen Versammlungen¹⁷¹. Joseph Freiherr von Sperges, späterer Präses der Akademie, charakterisierte Schmutzer im Zusammenhang als Lehrperson folgend:

„Es scheint unstreitig zu sein, dass Schmutzer nicht allein darin, dass er selbst mitzuzeichnen pflegt, sondern auch in der Erfindungsgabe, in der Zeichnungskunst, in der Fertigkeit, und in dem kritischen Geiste, fremde Arbeiten zu korrigieren und zu beurteilen viel vorzügliches“ seinen Kollegen voraus hatte.¹⁷²

Ab dem 1. Juli 1766 wurde der Betrieb in der Schmutzerschen Zeichen- und Kupferstecherakademie in drei Zimmern seiner Wohnung im dritten Stock des Täubelhofes aufgenommen. Schmutzer leitete den Unterricht anfangs alleine, da der Andrang an Studenten aber immer größer wurde, wurde schon am 16. November desselben Jahres Franz Edmund Weirotter zum Professor der Radierung und Landschaftszeichnung ernannt.¹⁷³

Im Mittelpunkt des Unterrichts an der k. k. Kupferstecherakademie stand natürlich das Zeichnen. Schmutzer fertigte für den Unterricht dutzende Vorlageblätter an, welche den Anfängern zum Nachzeichnen zur Verfügung gestellt wurden. Um die Zeichnungen zu schonen, gab Schmutzer um die Jahrhundertwende gedruckte Stichserien nach seinen früheren Zeichnungen heraus.¹⁷⁴ Diese Vorlageblätter dienten nicht nur dem eigenen schulischen Unterrichten, sondern wurden sogar bis nach St. Petersburg verkauft.¹⁷⁵

Wie sich die Aufteilung der verschiedenen Klassen gestaltete und welche Strukturen diese Akademie annahm, lässt sich aufgrund der fehlenden Beschreibung nur erahnen, doch ist anzunehmen, dass sich der generelle Zeichenunterricht den traditionellen Formen der Akademie anpasste. Neu in Wien aber war, dass die Zeichenschule für alle Bereiche der Kunst und darüber hinaus vermehrt für Handwerker zugänglich war und so der Unterricht sich nach den Bedürfnissen aller Schüler richten musste.

¹⁷¹ Punkt II. der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 22 - 23.

¹⁷² Zit. nach PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht im 18. Jahrhundert, S. 88, überprüft in: STA, STHK, Kt. 75, 15, Akademie der bildenden Künste, Nachlass Heider, fol. 22 & 24.

¹⁷³ MONIKA KNOFLER, Eine Landpartie, S. 143.

¹⁷⁴ Zwei gedruckte Serien von Ausdrucksstudien befinden sich im Wien Museum. Die gezeichneten Vorlagen dafür befinden sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste. Wien Museum, graphische Sammlung, Mp. 1086, Inv. 74.010/1 – 14 und KuKa, Kiste 4 – 106, Inv. 12 101 – 12 113.

¹⁷⁵ Schmutzer war 1779 zum Mitglied der Akademie in St. Petersburg ernannt worden. WIENERISCHES DIARIUM, Nr. 93, 1779. Schon zwei Jahre zuvor wurde er an der königlichen Dänischen Akademie als Mitglied aufgenommen. WIENERISCHES DIARIUM Nr. 56, 1777.

Der allgemeine Aufbau folgte den schon aus der Renaissance bekannten Grundzügen und umfasste anfänglich das Zeichnen und Kopieren nach Vorlageblättern, folgend das Zeichnen nach Skulpturen und Gipsabgüssen der klassischen Antike und letztlich das Studium „dal nudo“ und „dal naturale“. In Bezug auf die Ausbildung der Architekten, sollte auch ein Unterricht in Messkunst und Perspektive gewährleistet werden.¹⁷⁶ Nun stellt sich die Frage, da die Ausbildung nach wie vor den Grundprinzipien der Künstlerausbildung des 18. Jahrhunderts folgte, was Schmutzer in seiner Akademie maßgeblich erneuerte. Die Antwort könnte lauten, dass Schmutzer das System an sich nicht veränderte, sondern ergänzte und durch die Statuten ordnete und systematisierte. Die Ergänzungen bezogen sich vor allem auf die Schwerpunktsetzung des Zeichnens „dal naturale“ und natürlich dem Studium nach der Natur als Landschaft.

Zum Unterricht selbst ist noch zu sagen, dass Schmutzer in seiner „Ordnung“ aus dem Jahr 1766 unter Punkt fünf anmerkte, dass die Studenten wenigstens zwei Mal die Woche zum Unterricht erscheinen mussten, um ein Zeugnis ausgestellt zu bekommen.¹⁷⁷

Schmutzers Zeichenschule wäre nun wie folgt aufzuteilen:

Anfänglich erhielten die Schüler innerhalb des elementaren Zeichenunterrichts ihre Grundausbildung, wo sie mit einfachsten Zeichenübungen begannen: sie übten sich im Nachziehen von Linien oder studierten einfache geometrische Formen.¹⁷⁸ Hier sollte sich schon herausstellen, ob der Schüler genügend Talent besäße, um den Unterricht fortsetzen zu dürfen. In Bezug auf die Dauer dieser Grundausbildung ist anzunehmen, dass es keinen offiziell festgelegten Zeitpunkt gab. Es kam durchaus vor, dass Schüler schon im Alter von elf oder zwölf Jahren an der Akademie inskribierten und darüber hinaus auch künstlerisch tätige Handwerker ohne Grundausbildung im Zeichnen, diese Klasse besuchen konnten.

¹⁷⁶ Punkt VI der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie, S. 25. Pevsner spricht unter anderem von einer eigenen Geometrieklasse. NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, London 1940, S. 153, Anm. 2.

¹⁷⁷ AA VA 1766 – 1771, fol. 24 – 25. Ordnung aus dem Jahr 1766.

¹⁷⁸ Es finden sich keine Aufzeichnungen eines elementaren Zeichenunterrichts an der Kupferstecherakademie. Erst anlässlich der Vereinigung der Akademien 1771 äußerte sich Kaunitz, dass die Zeichenschulen für Anfänger bei Schmutzer und Domanöck beibehalten werden sollen. 1772 konkretisierte er seine Entscheidung, in dem er entschied, jeweils eine Klasse für Knaben und Anfänger beizubehalten und zusätzlich noch einen Korrektor bereitzustellen. PLANK, *Akademischer und schulischer Elementarunterricht*, S. 90.

Nach der Einstellung der Aufklärung, die Kunst sei erlernbar, äußerte sich Schmutzer folgend in Bezug auf die Inskribienten:

„in diese meine Akademie kann gehen wer lust hat seine anfeierung mus mit meiner lehre über eins stimmen hier lernt man Erfinden Gropiren und mit leichter Art, geschmack und Efect ausdruken.“¹⁷⁹

Aufbauend auf dem Grundlagenstudium, sollte den Studenten anhand des Studiums nach Gipsen der griechischen und römischen Antike, die ideale Schönheit und Proportion des menschlichen Körpers veranschaulicht werden.¹⁸⁰

Scheyb beschreibt die Wichtigkeit des Antikenstudiums 1774 folgend:

„Ich will nur zum Beyspiel anmerken, dass einige ihre jungen Schüler gleich Anfangs das nackende Modell in der Academie abzeichnen lassen, ob sie schon die schönen Verhältnisse aller Theile des Körpers niemals gelernt und beobachtet haben, vielweniger wissen, worinn die Kunst der Symmetrie oder des Ebenmassens gegründet sey.

Das Nackende in der Academie sollte man jungen Leuten erst spät nachzeichnen lassen; besser wäre es, man liesse sie vorher das Antike fleißig studieren und nachahmen, wodurch sie das Gute zu erkennen, und es sodann im Lebendigen vom Schlechten zu unterscheiden lernen. Wie leicht würde es ihnen werden, im Lebendigen hernach wahrzunehmen: ob die Schenkel oder Arme zu mager, die Rücken fett und schwer sind, aber was von den guten Verhältnissen des Antiken abweiche, folglich zu verbessern sey? Auf solche Art würden sie die Umrisse der Achseln, Ellenbogen und Knien besser kennen lernen, als die Franzosen dieselben an ihren zwölf Monaten zu Versailles ausgeruckt haben.“¹⁸¹

¹⁷⁹ AA, VA 1766 – 1771, fol. 19 – 22. Gesuch zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherakademie.

¹⁸⁰ Schmutzer selbst erwähnt nie das Studium „nach dem Runden“ in seinen Korrespondenzen, doch geht aus dem Bestand der Kopf- und Aktzeichnungen deutlich hervor, dass Schmutzer selbst nach Antiken Zeichnungen angefertigt hatte. Deutlich zu sehen ist das Antikenstudium in den männlichen Akten, die eher das klassische Schönheitsideal der Antike widerspiegeln als auf das reale Modell eingehen.

¹⁸¹ FRANZ CHRISTOPH VON SCHEYB, Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung - mit einem Anhang von der Art und Weise, Abdrücke in Schwefel, Gyps und Glas zu verfertigen auch in Edelstein zu graben. Wien 1774, Bd. 1 S. 292 - 293. Es ist zu hinterfragen, ob Scheyb den Unterricht an der Akademie in Wien kritisiert, indem er anmerkt, dass Lehrer zu früh Studenten nach dem lebenden Modell zeichnen ließen. Vor allem aus Schmutzers Konzeptentwürfen geht hervor, dass vermehrt nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde.

Neben dem Antikenstudium hatten die Schüler die Möglichkeit, die menschlichen Proportionen und Körperteile im Detail nach Vorlageblättern und Skulpturen, oder den gesamten Muskelaufbau an den sogenannten „Muskelmännern“, zu studieren.¹⁸² Von Schmutzer selbst haben sich sechs dieser anatomischen Tafeln im Kupferstichkabinett erhalten, von denen drei die Ansichten des Knochenbaus, die anderen drei den Muskelaufbau des menschlichen Körpers darstellen. Schmutzer beschriftete zusätzlich jeden Knochen und Muskel sehr detailliert.¹⁸³ Neben einem echten Skelett und Vorlageblättern bestand auch die Möglichkeit, seine Fragen direkt an einen Experten zu richten, denn:

*„Weil es nicht möglich ist, dass man ohne Kenntnis der Zergliederung des menschlichen Körpers in der Zeichnung vollkommen werde; so soll von der Akademie die Anstalt getroffen werden, dass zu den Räthen (..) ein geschickter Arzneylehrter als Ehrenrath aufgenommen werde, welcher in der Zergliederungskunst, so viel einem angehenden Zeichner davon zu wissen nöthig ist, der studierenden Jugend zweymal des Monats den nöthigen Unterricht ertheile. Dieserwegen soll in dem Saale der Akademie ein Beingerippe aufbehalten, und daran von den Arzneylehrten die Unterweisung vorgenommen werden.“*¹⁸⁴

Aufbauend auf dem Studium der Antiken und der „Zergliederungskunst“, folgte sodann das Zeichnen nach dem lebenden Modell, was neben dem Akt auch das Studium des Ausdrucks beinhaltete. In seinem ersten Konzept schlägt Schmutzer vor, dass, um keine unnötigen Kosten zu verursachen, junge weibliche und männliche Modelle aus den Zuchthäusern und alte Modelle aus dem „Armenkottler“ angenommen werden könnten¹⁸⁵. Schmutzers weitere Aussage, nur bekleidete Modelle zu stellen, entsprach nicht ganz der Wahrheit, da sich schon von ihm selbst dutzende Akte, unter ihnen aber nur männliche, im Kupferstichkabinett erhalten haben. Diese Aussage wäre demnach auf die weiblichen Modelle zu beziehen, da im Kupferstichkabinett kein einziger

¹⁸² Muskelmänner sind Skulpturen, welche die freigelegte menschliche Muskulatur zeigen und hatten den Vorteil gegenüber Vorlageblättern, dass die Studenten einen dreidimensionalen Eindruck erhielten. Eine dieser Skulpturen befindet sich in der Galerie der Akademie der Bildenden Künste.

¹⁸³ KuKa, Kt. 3 – 106, Aktstudien, Inv. Nr. 62221, 62222, 6245, 6247, 6256 & 6254.

¹⁸⁴ Punkt VI der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie, S. 25.

¹⁸⁵ Warum Schmutzer sich anfangs sehr detailliert über das Stellen der Modelle äußerte, lässt sich daraus erklären, dass die Wiener Akademie seit zirka 1740 das alleinige Aktzeichenmonopol besaß und es privaten Zeichenschulen somit untersagt war, Aktmodelle zu stellen. PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht, S. 65.

weiblicher Akt von Schmutzer zu finden ist.¹⁸⁶ Frauen standen vor allem für Ausdrucksstudien Modell.

Schmutzer kritisierte schon in seinem ersten Gesuch zur Errichtung seiner Werkschule den Mangel an Bewegungs- und Ausdrucksvermögen an den in Wien entstandenen Skulpturen und Malereien, da diese Künstler „*die Affecten nie in der Natur studiert, folglich nie aus zu drücken gesucht, noch weniger aber wirklich aus gedrückt haben.*“¹⁸⁷

Es wäre möglich, dass Schmutzer innerhalb seines Zeichenunterrichts das Studium nach Skulpturen der klassischen Antike gegenüber dem Studium nach lebenden Modellen vernachlässigte und die Kritik Scheybs sich konkret auf Schmutzers Lehrmethode beziehen ließe.¹⁸⁸ Schmutzers großes Interesse an Akt- und Ausdrucksstudien lässt sich am umfangreichen Bestand diesbezüglicher Blätter im Kupferstichkabinett verdeutlichen.¹⁸⁹

In Bezug auf den Unterricht in Messkunst und Perspektive wird in den Statuten festgelegt, dass unter den Räten der zweiten Klasse sich „*jemand befinde, der in diesen Wissenschaften den lehrbegierigen Schülern eine hinlängliche Anweisung zu geben fähig seye.*“¹⁹⁰. Da diese Räte der zweiten Klasse keine Amtsfunktion ausführten – also keine Professorentitel trugen – kann angenommen werden, dass der Unterricht nur ergänzend und sporadisch stattfand.

Die Akademie wollte sich aber nicht nur rein als Ausbildungsstätte ansehen, sondern sah sich auch der ethischen und moralischen Erziehung ihrer Studenten verpflichtet. Diese Aufgabe übernahm ab 1768 der Akademiesekretär Joseph von Sonnenfels¹⁹¹, der

¹⁸⁶ Es findet sich nur ein einziger weiblicher Rückenakt unter dem schmutzerschen Bestand, der aber auf die Vorlage einer Zeichnung nach Boucher zurückgeht und wahrscheinlich noch in Paris entstanden ist. KuKa Kiste 3- 106, Aktstudien, Inv. 10 840.

¹⁸⁷ AA VA 1766 – 1771, fol 1 - 3. Gesuch zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule.

¹⁸⁸ Es ist nicht nachweisbar, ob sich innerhalb der Räumlichkeiten der Schmutzerschen Zeichen- und Kupferstecherakademie Gipsabgüsse von Antiken befunden haben. In wie weit die Antikensammlung der alten Akademie den Schmutzer - Schülern zur Verfügung stand, wäre noch zu klären.

¹⁸⁹ KuKa, Kiste 3 – 106, Aktstudien, beinhaltet 56 Blätter, Kiste 4 – 106, Köpfe beinhaltet 108 Blätter, Kiste 5-106, Landschaften beinhaltet 27 Blätter, Kiste 6 – 106, Figuren und Landschaften, beinhaltet 23 Blätter.

¹⁹⁰ Punkt VI der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie, S. 25.

¹⁹¹ REICHSFREIHERR JOSEPH VON SONNENFELS (1733 – 1817), Jurist, Schriftsteller, Staatsrat. Sonnenfels wurde 1763 zum Professor der Politwissenschaften an der Universität Wien ernannt. Er galt ab der Ernennung zum Hofrat (1779) als einer der wichtigsten Berater der Kommissionen des Hofes und übte vor allem auf die Politik Maria Theresias und Josephs II. großen Einfluss aus. Sonnenfels setzte

innerhalb von Vorlesungen, für die geistige Ausbildung der Studenten Sorge trug. Er wollte den jungen Künstlern ein Selbstbewusstsein lehren, das auf „*Wissbegierde, Urteilsfähigkeit und eigenständiges Denken*“¹⁹² basierte. Die Zeichnung diente in dieser Hinsicht als geeignetes Erziehungsmittel, um den Geist der jungen Künstler zu disziplinieren und sie zu sittlichen Bürgern zu erziehen.

Der Unterricht im Landschaftszeichnen

Neben dem klassischen anatomischen Zeichnen führte Schmutzer, wie schon erwähnt, eine eigene Klasse mit dem Schwerpunkt in der Ausbildung der Landschaftszeichnung nach der Natur ein. Diese, von Willes „Teutscher Zeichenschule“ übernommene neue Zielsetzung ermöglichte es den Studenten, ein umfassendes Studium der räumlichen Gegenstandswelt zu üben und auch bei natürlichen Lichtverhältnissen eine Vielzahl an Landschaftsmotiven zu studieren. So war es in Folge notwendig, sich nicht nur rein an Vorlageblätter zu orientieren, sondern das Studium der Landschaft auch direkt in der Natur zu üben. Denn „*da lernt man in vollem Licht die entfernten Theile mit dem zweiten und dritten Grunde zu vereinigen: da läßt sich hauptsächlich das Licht der Sonne, und durch den Gegenschein die Wirkung der Schatten erklären, welches einem Kupferstecher, der nicht mehr als zwei Farben zu seinem Gebrauche hat, aus dem Grunde zu wissen unentbehrlich ist.*“¹⁹³.

Schmutzer erwähnt auch unter Punkt acht seiner Ordnung, dass es für alle anderen Künstler eine notwendige Übung sei, direkt vor Ort dem Landschaftsstudium nachzugehen. Er sah vor, zwei bis dreimal monatlich mehrtägige oder auch mehrwöchige Exkursionen mit seinen Studenten zu unternehmen.¹⁹⁴ Dies erwies sich in den habsburgischen Erbländern aber als durchaus schwierig, da die Bewegungsfreiheit deutlich eingeschränkt war. Im Gegensatz zu Frankreich war es einem Bürger der habsburgischen Monarchie ohne Dekret nicht erlaubt, sich außerhalb der Stadt in der Natur aufzuhalten, denn 1765 starb Kaiser Franz Stephan in Spanien während der Hochzeitsfeierlichkeiten von Erzherzog Peter Leopold mit Maria Ludovica und man

sich sehr für die Verbreitung der Idee der deutschen Aufklärung ein. 1811 wurde er zum Präses der Akademie der bildenden Künste ernannt. CZEIKE, Historisches Lexikon Wien, Bd. 5, S. 249.

¹⁹² Zit. nach: PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation S. 340.

¹⁹³ AA VA 1766 – 1771, fol. 19 – 22. Gesuch zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherakademie.

¹⁹⁴ AA VA 1766 – 1771, fol. 24 – 25. Weinkopf erwähnt, dass sogar zwei Mal wöchentlich Exkursionen stattfanden. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 13.

fürchtete sich folglich vor ausländischer Spionage. Deshalb musste Kaunitz selbst Schmutzer und seinen Studenten einen „Passport“ ausstellen, damit diese sich frei im Umland der Stadt bewegen konnten, ohne unter Spionageverdacht zu fallen. Auf dem Freipass der ersten Exkursion vom 25. Juli 1766 war zu lesen:

*„Nachdeme Ihre Römisch: k: k: Apostl: Mayt: allergnädigst anzubefehlen geruhet, das Herr Jacob Schmuzer Direktor der Zeichnungs und Kupferstecher Akademie allhier, seine Schüller zu derer vollständigen Unterweisung nothwendig ist, selbe in das freye zuführen, um Inen die Anleitung zu geben, die vorliegende Landschaft nach der Natur abzeichnen zu lehren und sich nach einem selbstgewählten Ort zu begeben solche Landschaft oder gegend aufzunehmen und nach der Natur abzuzeichnen.“*¹⁹⁵

Es ist anzunehmen, dass die Teilnahme an Exkursionen nur für schon fortgeschrittene Studenten vorgesehen war, die ihre Grundausbildung schon absolviert hatten. An der ersten Exkursion der Schmutzerschen Kupferstecherakademie nahmen alle Neuskribienten teil. Die meisten dieser Schüler waren aber schon fertig ausgebildete Maler, Zeichner oder Kupferstecher.¹⁹⁶

Ab der Ernennung Weirotters zum Professor der Radierung und Landschaftszeichnung, übernahm dieser auch die Leitung der Exkursionen.¹⁹⁷ Schmutzer selbst organisierte wahrscheinlich nur mehr Ausflüge mit den Schülern der Kupferstecherei. Aus einem Organisationsbericht aus dem Jahr 1798 nach Meidling geht hervor, dass Schmutzer mit nur vier seiner Schüler drei Wochen lang auszubleiben gedachte.¹⁹⁸ Schmutzer war zu diesem Zeitpunkt schon 65 Jahre alt. Größere Probleme ergaben sich meist bei der Finanzierung der Ausflüge, da diese von Seiten des Staates her nicht immer gesichert waren.¹⁹⁹

¹⁹⁵ AA, Fasc. 1, Mp. 3, fol. 7, 1766, zit. nach: MONIKA KNOFLER, Eine Landpartie, S. 139.

¹⁹⁶ In der Schülerliste von 1766 werden folgende Teilnehmer angeführt: Adam Braun, Ferdinand Brand (Hofzeichner), Carl Conti, Johann Feigel, Johann Christian und Karl Frister, Anton Heim, Johann Georg Hössele, Johann Moser (Kupferstecher), Ignazius Ablasser, Anton Stiberger, Anton Tabota (Bildhauer), Franz Winckler, Augustin Zenger und Hieronimus Zeitinger, Michael Wutky, Georg Linser, Franz Messner, Dimitrius Damianovitz, Antoni und Franz Hickels, Jakob Orphelin, Christian Fontaine, Joseph Kränzinger, Joseph von Fernstein, Joachim Bruck und Georgis Tellus. AA Schülerliste Bd. 2 ½, zit. nach: MONIKA KNOFLER, Eine Landpartie, S. 138.

¹⁹⁷ Weirotter vergaß vor seiner ersten Exkursion nach Gaming, einen Freipass anzufordern. Die Folge war, dass der Landeshauptmann Graf Auersperg alle Zeichnungen konfiszieren ließ, da er darin Ingenieurspläne vermutete. MONIKA KNOFLER, Eine Landpartie, S. 136.

¹⁹⁸ AA VA 1798, fol. 113, 30. Mai und 1. Juni.

¹⁹⁹ PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation, S. 342.

Zusammengefasst ist aus den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Wien ein deutliches Interesse des Hofes an Schmutzers Reformbestrebungen zu erkennen. Fürst Kaunitz galt diesbezüglich als wichtigste Vermittlerperson zwischen Schmutzer und dem Kaiserhaus. Man vertraute Schmutzer in Bezug auf die Einrichtung einer neuen Schule in Wien und sah schon kurze Zeit später, dass die Ideen, die Schmutzer aus Paris mitgenommen hatte, auch in Wien erfolgreich angenommen wurden. Dass der Staatskanzler selbst sich besonders für die neue Zeichen- und Kupferstecherakademie einsetzte, geht vor allem aus dem sehr detailliert formulierten organisatorischen Aufbau der Schule hervor, wo zu sehen ist, dass die Statuten schon auf eine Einigung der Akademien hinweisen, denn eine Schule, der nur ein Direktor vorstand, bedurfte keiner 28 Räte.

Schmutzers Ansehen als Organisator und Reformator wird auch aus der Tatsache ersichtlich, dass er am Aufbau der Theresianischen Schulreform zu Rate gezogen wurde. Füssli erwähnt, dass es Schmutzer bis zur Zusammenlegung der Akademien nicht möglich war, seinen eigenen Interessen in der Kunst nachzugehen, da er keine Zeit dafür aufbringen konnte. Daher bat er das Protektorat um die Entlassung aus der wechselweisen Mitdirektion des Zeichenunterrichts innerhalb der Akademie und behielt nur das Direktorat über die Kupferstecherschule.²⁰⁰

Die Organisation der Kupferstecherakademie

Die Statuten von 1767 befassen sich konkret mit dem organisatorischen Aufbau der Zeichen- und Kupferstecherakademie. Die Einteilung der organisatorischen Leitung erfolgt in drei Klassen: den Vorstehern, dem Rat und den übrigen Mitgliedern.²⁰¹

Der Vorstand²⁰²

An der Spitze des Vorstandes stand der Protektor. Dieser sollte über Vorschläge der Akademie ernannt werden. Er musste von hohem Adel sein und eine besondere

²⁰⁰ FÜSSL, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten Bd. 1 S. 160.

²⁰¹ Gedruckte Ausgaben der Statuten von 1767 befinden sich in: AA VA, 1766 – 1771 fol. 4 - 8, ein weiteres, 1768 gedrucktes Exemplar im Staatsarchiv, Nachlass Heider, 1 – 17, fol. 1, „Heidersche Akten“, 1766 – 1791, Akademie der bildenden Künste. Eine transkribierte und kommentierte Version der Statuten findet sich in: LÜTZOW, Geschichte der k. k. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie – Gebäudes, S. 154 –158 und SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 22 - 32.

²⁰² Punkt II der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, , S. 22.

Neigung gegenüber der Kunst besitzen. Dem Protektor oblag die Förderung der Akademie, die Genehmigung von Ratsbeschlüssen und die Anwesenheit an feierlichen Versammlungen, was bedeutet, dass die Position mehr repräsentativ als amtlich angelegt war. Zum Protektor der Zeichen- und Kupferstecherakademie wurde Fürst Kaunitz ernannt.

Als nächstes gehörte der Direktor dem Vorstand an. Voraussetzung war, dass der Direktor stets ein Künstler sein musste. Der Direktor wurde vom akademischen Rat vorgeschlagen. Genehmigte der Protektor den Vorschlag, übernahm der Monarch beziehungsweise die Monarchin selbst die offizielle Ernennung des Künstlers zum Direktor. Die Aufgaben des Direktors waren bei Ratsversammlungen den Vorsitz zu führen, Schülerzeichnungen zu korrigieren und zu beurteilen, den Unterricht zu überwachen und Urkunden sowie Zeugnisse auszustellen. Zum Direktor wurde natürlich Schmutzer selbst ernannt.

Als dritter gehörte der Akademiesekretär dem Vorstand an, der „*in Ermangelung eines geschickten Künstlers, ein Gelehrter, der von den freyen Künsten eine hinlängliche historische Wissenschaft, und ausser dem einen gereinigten Geschmack besetzt*“²⁰³ sein konnte.

*Der akademische Rat*²⁰⁴

Der Rat war in zwei Klassen unterteilt und bestand aus 28 Mitgliedern. Die erste Klasse bestand aus 14 Akademieräten: sechs davon sollten adelige oder gelehrte Personen sein, die sich durch ihre theoretischen Kenntnisse der schönen Wissenschaften und Künste hervorgehoben hatten und acht sollten Künstler sein, die aus allen Bereichen der schönen Künste stammen konnten, sich nicht lediglich auf ein Gebiet spezialisiert hatten und ihre Arbeiten schon Anerkennung gefunden hatten. Vier dieser Künstler wurden zu Vertretern der Professoren gewählt.

Die Räte der zweiten Klasse wurden von den Mitgliedern gewählt. Diese hatten keine Amtsfunktion (keine Würden-, Ehren- oder Professorenstellen), doch waren sie im Rat voll stimmberechtigt. Als Ehrenräte sollten in diese Klasse zusätzlich ein Mediziner und jemand, der die Schüler in Messkunst und Perspektive unterrichten konnte, aufgenommen werden. Ratsversammlungen fanden alle drei Monate statt.

²⁰³ Punkt IV der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 24.

²⁰⁴ Punkt V & VI der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 24 – 25.

*Die ordentlichen Mitglieder*²⁰⁵

Diese wurden vom Rat und allen anwesenden Mitgliedern gewählt. Als ordentliche Mitglieder konnten Maler, Bildhauer, Gold-, Silber-, Stahl-, und Stempelschneider, Baumeister und Kupferstecher aufgenommen werden, vorausgesetzt sie waren bereits Mitglied einer anderen Akademie oder hatten die Zeichen- und Kupferstecherakademie mindestens ein Jahr lang besucht. Um ordentliches Mitglied zu werden, musste ein Aufnahmestück dem Rat vorgelegt werden. Die Aufnahme zum ordentlichen Mitglied wurde beurkundet und verlieh dem Künstler das Recht, den Versammlungen beizuwohnen, die Befreiung von der Gewerbesteuer und die Befugnis, ihre Kunst in allen Erbländern unabhängig von den Zünften auszuüben.²⁰⁶ Alle Mitglieder mussten zeitweise dem akademischen Zeichenunterricht beiwohnen und mit den Schülern nach dem lebenden Modell zeichnen, „damit die Studierenden durch das Beyspiel der akademischen Mitglieder zum Fleiss ermuntert“ werden.²⁰⁷ Zusätzlich mussten die Mitglieder den Professoren beim Korrigieren der Schülerzeichnungen behilflich sein.²⁰⁸

Die Ehrenmitglieder

Zu Ehrenmitgliedern konnten Frauen von hohem oder niederem Stand, die sich im Zeichnen, Malen oder Kupferstechen hervortaten, Personen von hohem Adel, Kunstliebhaber und Gelehrte, sowie fremde Maler, Bildhauer und Kupferstecher aufgenommen werden. Ehrenmitglieder hatten eine rein repräsentative Funktion und sollten durch ihre Verdienste und Namen der Akademie ein dauerhaftes gesellschaftliches Wohlwollen gewährleisten.²⁰⁹

Bei einem Festakt im Jahr 1768, an dem der Staatskanzler persönlich zugegen war, wurde von Schmutzer selbst den beiden Erzherzoginnen Maria Anna und Carolina die Ehrenmitgliedschaft überreicht.²¹⁰ Im Wienerischen Diarium von 1768 werden 15 weitere Ehrenmitglieder aufgezählt, welche die Spitze der Hofbürokratie und des Adels

²⁰⁵ Punkt X der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 26 - 27.

²⁰⁶ Die Befreiung von den Zünften spielte noch eine große Rolle: Die Schulzeugnisse waren gleichwertig mit den Lehrbriefen, doch wurde die Errichtung von privaten Zeichenschulen ausdrücklich verboten. SAMMER, Die Theresianischen Statuten, Punkt 16 der Statuten, S. 28. Zitiert auch in: WAGNER, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, S. 31.

²⁰⁷ Punkt XVII der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 28.

²⁰⁸ Punkt XVII der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 28 - 29.

²⁰⁹ Punkt XXI der Satzungen von 1767, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 29.

²¹⁰ AA VA 1766 – 1771, fol. 76 – 77. Die beiden Erzherzoginnen waren aber nicht persönlich zugegen.

repräsentierten. Unter ihnen befanden sich zum Beispiel der Sohn des Staatskanzlers, Graf Joseph von Kaunitz - Rietberg, Graf Harrach, General Major Kettler etc..²¹¹

Exkurs zur finanziellen Situation Schmutzers und den graphischen Künstlern der Wiener Akademie

James Friesen befasste sich in seinem Aufsatz über die „Kupferstecher der Wiener Akademie im späten achtzehnten Jahrhundert“ speziell mit der finanziellen Lage der graphischen Künstler zur Zeit Schmutzers. Seine Recherchen stützten sich vor allem auf Berichterstattungen aus dem Hofkammerarchiv. Die Schilderung der finanziellen Lage Schmutzers ist bei Friesen eher kritisch zu hinterfragen, da der Stecher ab dem Zeitpunkt seines Studienaufenthaltes in Paris doch beachtliche Summen zugesagt bekam. Warum trotzdem näher auf diesen Aufsatz eingegangen werden soll, ist mit Friesens genauer Aufarbeitung der Korrespondenz der Ausgaben des Hofes gegenüber der Akademie verbunden, wo zu erkennen sein wird, dass vor allem ab Joseph II. die finanziellen Unterstützungen von Seiten des Staates im Kunstbereich wieder mehr und mehr gekürzt wurden.²¹²

Wie schon erwähnt, wurde Schmutzer mit einer staatlichen Pension von 100 fl jährlich ausgestattet.²¹³ Als Reisebeihilfe genehmigte die Kommerzienkasse noch weitere 200 fl.²¹⁴ Zusätzlich erhielten die „Gönner und Freunde der Kupfer Stecher Kunst“ noch vor Schmutzers Abreise ein Bittschreiben, worin man weitere 150 Dukaten (!) für den Studienaufenthalt in Paris aufbringen wollte.²¹⁵ Vergleicht man diese Summe mit den staatlichen Subventionen, erscheint sie doch recht hoch, denn 150 Dukaten hatten einen

²¹¹ WIENERISCHES DIARIUM, Nr. 9, 1768.

²¹² FRIESEN JAMES, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, Bd. 32, Nr.3/4, Wien September 1980.

²¹³ Die 100 fl. wurden aber bald von Kaunitz ausbezahlt, da die Familie in Wien mehr und mehr verarmte und so die gesamte Pension zugesagt bekam.

²¹⁴ Es gibt keine Bestätigung der Auszahlung der 200 fl. an Schmutzer seitens der Kommerzienkasse. FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 2.

²¹⁵ AA, VA 1742 – 1769 fol. 174 a & 175. Bittschreiben an die Gönner und Freunde der Kupferstecherkunst. Das Dokument ist undatiert und erwähnt keinen Absender. Es kann aber um 1761/62 eingeordnet werden. Bei dem Verfasser handelt es sich um den Staatskanzler selbst, da dieser erstens nicht auf der Spenderliste eingetragen ist und zweitens nur er im Briefkontakt zu Wille stand.

ungefähren Wert von 645 fl.²¹⁶ Auf einem Beiblatt dieses Dokuments sind die Spender mit ihren Auslagen und Unterschriften aufgelistet, die insgesamt einen Betrag von 90 Dukaten aufbrachten.²¹⁷

Begründet wurde dieses Spendengesuch durch ein wörtliches Zitat Willes, der in Bezug auf die Ausbildung Schmutzers schrieb:

*„Paris ist der Ort, wo sehr wahrscheinlicherweise ein man aus ihm werden wird, der dem Vaterlande Ehre bringen kann: Meinen Rath, und meinen Unterricht versage ich keinem Deutschen und ich werde alles thun, was möglich ist, um denjenigen, welchen sie mir empfehlen zu bilden und anzufeyern: nur muß man ihn in die Umstände setzen, dass er im Anfange nicht um den nöthigen Unterhalt besorgt seyn dar, und dadurch gezwungen wird seine Zeit an schlechte Arbeit zu verschwenden.“*²¹⁸

Schmutzer erhielt daraufhin eine Unterstützung von ungefähr 850 fl..

Dass man aber von Seiten des Staates eher zurückhaltend mit dem Auszahlen der versprochenen Beträge umging, wird daraus ersichtlich, da Schmutzer erst sechs Monate nach seiner Ankunft in Paris, angeblich hätte er bis dahin noch keinen Kreuzer gesehen, vom Sekretär des kaiserlichen Botschafters acht Lois d'or²¹⁹ als kleine Aushilfe überbracht bekam.²²⁰ Es erscheint aber nachvollziehbar, dass Schmutzer die gesamten Stipendien und Zuschüsse nicht selbst ausgehändigt bekam, da erstens die Reise nach Paris an sich mit Gefahren verbunden war und man bei dementsprechend großen Summen sich lieber an Vertrauenspersonen aus eigenen Kreisen wandte.²²¹ Die 90 zusätzlichen Dukaten wurden wahrscheinlich direkt an Wille ausbezahlt, da natürlich die Ausbildung und Unterbringung im eigenen Haus mit Kosten verbunden war. In Paris ist zu vermuten, dass sich Schmutzer trotzdem mit Aufträgen Willes zusätzliches Geld verdienen musste.

²¹⁶ Neben dem Gulden war der Dukaten, also die Goldmünze, als offizielle Währung gängig. Ein Dukaten hatte den Wert von 4 fl. und 30 Kreuzern in der Zeit zwischen 1786 und 1858. Auskunft: ÖSTERREICHISCHE NATIONALBANK, Geldmuseum. Der Betrag von 645 Gulden würde umgerechnet eine Summe von 15 480 € ergeben.

²¹⁷ Unter den Spendern werden Freiherr von Sperges (6 D.), Baron von Fries (12 D.), Reichshofrat Graf von Kaiserling (12 D.), Hofrat Bosch (6 D.), der regierende Fürst zu Liechtenstein (24 D.) und weitere kleinere Geldgeber genannt. In: AA VA 1742 – 1769, fol. 175. Spenderliste.

²¹⁸ AA VA 1742 – 1769, fol. 174 v.. Bittschreiben an die Gönner und Freunde der Kupferstecherkunst.

²¹⁹ Ein Lois d'or entsprach einem Wert von ca. acht Gulden (also 192 Euro), Angaben: ÖNB, Geldmuseum. Vgl. S. 31.

²²⁰ FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 1.

²²¹ Dass Künstler generell keinen guten Ruf zu verzeichnen hatten, geht aus einem Bericht des Staatskanzlers an die Kaiserin hervor, in dem er schreibt, dass „Künstler selten von Eigennützigkeit frei, oft ungeschlacht und von weniger kultiviertem Geschmack seien(...)“. Zit. nach FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 2.

Nach seiner Ausbildungszeit in Paris wurde Schmutzer sofort eine bezahlte Hofkupferstecherstelle und der, anfänglich unbesoldete, Titel des Akademie – Professors zugesagt. Zusätzlich wurden ihm die 100 fl. Staatspension von Kaunitz ein weiteres Jahr lang ausbezahlt und darüber hinaus wurde ihm eine Wohnung zur Verfügung gestellt, in der er beginnen konnte, Schüler auszubilden, für die er zusätzlich Quartiergeld erhielt.²²² Weiters geht aus der Korrespondenz zwischen Schmutzer und den Kunsthändlern Artaria hervor, dass Schmutzer ihnen monatlich einiges an verkauften Blättern in Rechnung stellen konnte.²²³ Zu einem beachtlichen Preis verkaufte Schmutzer auch 1790 seine gesamte Stich- und Zeichnungssammlung der Akademie. Er bezog dafür 1010 fl.²²⁴ aus dem geheimen Fond.²²⁵

Die bei Friesen geschilderte schlechte finanzielle Situation Schmutzers kann folglich nicht gänzlich nachvollzogen werden, doch ist anzunehmen, dass Schmutzer es zu keinem großen Reichtum bringen konnte und zusätzlich die finanzielle Lage ab dem Zeitpunkt schwieriger wurde, wo durch Revolution und Krieg die Exporte seiner Blätter zu stagnieren begannen. 1808 schrieb Schmutzer an Artaria, dass er seit Beginn der französischen Revolution sowohl im In- als auch Ausland beinahe nichts verkaufen konnte.²²⁶ Für Schmutzer waren vor allem die Abnehmer aus dem Ausland eine wichtige Einnahmequelle, da es unter den Kunstbeflissenen in Wien wenige Sammler und Kenner der graphischen Künste gab und wenn, diese eher Interesse an Importen aus Frankreich oder Italien aufbrachten.²²⁷ Es ist fraglich, ob Schmutzer aus finanzieller Notwendigkeit seine Sammlung und Platten verkaufte oder aus taktischer Überlegung, da die Akademie natürlich nach seinem Tod Anspruch auf seinen Besitz erheben könnte, und er deshalb lieber zuvor seine Wertanlage verkaufte. Als Schmutzer 1811

²²² FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 2.

²²³ WStLBibl., SCHMUTZER, JAKOB MATTHIAS, Handschriftensammlung, Inv. 76 756 – 76 761.

²²⁴ 1010 fl. wären umgerechnet in etwa 24 240 €.

²²⁵ 1790 bewilligte der Präses Joseph Freiherr von Sperges den Ankauf von 214 Zeichnungen und 116 Kupferstichen, zu 1 fl. 20 kr. Pro Kupferstich und 4 fl. pro Zeichnung. Die Blätter waren in Eichenholz gerahmt und mit Glas versehen. Die Bezahlung erfolgte aus dem geheimen Fond der Akademie. In: AA VA 1790, fol. 4 – 8, 15. 2. 1790.

²²⁶ In den Jahren 1784 und 1808 erwarb Artaria fast alle Druckplatten von Schmutzer, was ein Zeichen dafür sein könnte, dass Schmutzer finanzielle Schwierigkeiten hatte. FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 3.

²²⁷ Artaria berichtete, dass von Schmutzers großen Kupferstichen im Ausland wenigstens 3 – 400 Abdrücke bestellt oder abgenommen wurden, bevor hierzulande 30 – 40 Stück weggingen, was er als Beweis für den wenig verbreiteten Kunstgeschmack des hiesigen Adels ansah. Von dem Kupferstich mit dem Portrait der Kaiserin nach Ducreux zum Beispiel, verkaufte er im Jahr 1771 lediglich 36 Abzüge zu einem Gulden, 1773 waren es 42 zu einem Preis von nur mehr 30 Kreuzern, im Todesjahr der Kaiserin wurden nur mehr noch sechs Stück verkauft. In: AA VA 1797 fol. 152 – 156 (undat.).

starb, berichtete das magistratische Zivilgericht, dass in Schmutzers Wohnung lediglich Einrichtungsgegenstände, Geschirr und Kleidungsstücke aufgefunden wurden.²²⁸ Zusammengefasst ist festzustellen, dass Schmutzer zwar nicht vermögend, durch seine Position als Hofkupferstecher und Akademiedirektor aber trotzdem finanziell abgesichert war. Schmutzer scheint bezüglich der großzügigen Unterstützungen von Seiten des Staates eher eine Ausnahme zu sein, wie aus den Schilderungen weiterer Subventionisten klar hervorgehen wird.

Als Schmutzer um die Einstellung eines zweiten Lehrkörpers, nämlich Franz Edmund Weiroter²²⁹, ansuchte und dieser ein jährliches Gehalt von 1000 fl. forderte, intervenierte die Kommerzienkasse sehr schnell und kürzte die Forderung sogleich auf 500 fl., da „(...) *die Radir- und Äzung etwas geschwinder von der Hand gehe, und dass vielmalen die grosse pensiones bey denen Künstlern den Fleiß vermindern, und eine gemächlichere Lebens – Arth nach sich ziehen.*“²³⁰

Noch misslicher sah die Situation aber für Johann Gottfried Haid²³¹ aus. Haid wurde 1762 nach London geschickt, um sich bei Boydell in der Technik der Schabkunst zu vervollkommen. Haid konnte sich nicht der großzügigen Unterstützung des Kommerzienrates erfreuen, da sich dieser schon im Vorhinein gegen diese Studienreise aussprach mit dem Argument, dass die Schwarzkunst weder gefragt, noch diesbezüglich Geld vorhanden wäre. Außerdem würde die Ausbildung zu lange dauern, da schon bei Haid's Probeexemplar ein Mangel an Zeichenkenntnissen festgestellt worden war.

Dennoch wurde Haid auf ausdrückliches Gesuch der Kaiserin nach London geschickt, befand sich aber kurze Zeit nach seiner Ankunft in großen finanziellen Engpässen. Als

²²⁸ AStLW, Mag. Civil Gericht, Abhandlungsakt 688/1811.

²²⁹ FRANZ EDMUND WEIROTER (1730 – 1771), Landschaftsmaler, Zeichner und Radierer. Über Deutschland kam Weiroter 1759 als Schüler und Mitarbeiter in Willes Werkstatt nach Paris. 1763 reiste er weiter nach Rom, wo er mit Winckelmann und dem Historiker Hans Heinrich Füßli in engem Kontakt stand. 1765 kehrte er nach Paris zurück, wo er im Haus Watelets wohnte. Die von Hagedorn schon 1764 angebotene Stelle der Landschaftsprofessur an der Dresdner Akademie lehnte Weiroter ab und nahm stattdessen 1767 die Professorenstelle für Landschaftszeichnung und Radierung an der Zeichen- und Kupferstecherakademie Schmutzers in Wien an. Vorbilder in der Zeit in Wien, waren vor allem Hubert Robert und Fragonard. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd.35, S. 309.

²³⁰ Zit. nach: FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 2, überprüft in: HA NÖ Com. Rote Nr. 245, 10, fol. 3 v. – fol. 4, 23. Oktober 1766.

²³¹ JOHANN GOTTFRIED HAID (1710 – 1776), tätig in Augsburg, London und Wien. 1750 kam Haid nach Wien zu Martin van Meytens und führte zwei seiner Gemälde in Schabkunst aus. Um 1762 führte er seine Ausbildung in London unter John Boydell fort. 1766 kehrte er nach Wien zurück und eröffnete eine eigene Schabkunstschule, die unabhängig von Schmutzers Zeichen- und Kupferstecherschule entstand. Erst nach dem Tod Haid's wurde diese Spezialschule in die Akademie mitaufgenommen. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 15, S. 481- 482.

er 1766 nach Wien zurückkehrte und seine Schüler keine Fortschritte zu zeigen schienen, wollte der Kommerzienrat 1775 die kompletten Unterstützungen streichen, doch erwirkte der akademische Rat noch einen Aufschub mit dem Argument:

„Der Mangel, welcher die Schüler auf Nebenwegen den Unterhalt zu suchen zwingt, ist bey den haidischen Schülern, wie bey dem größten Theile der angehenden Künstler, eine wichtige Zurückhaltung; und die Akademie darf nicht verhölen, dass überhaupt der Abgang der Unterstützung, wegen welchen die halbgebildeten Schüler so bald auf ihre Faust arbeiten müssen, um immer eine Menge fa Presti verschaffen, selten aber einem Genie Zeit lassen wird, zu Raphaelen oder Korregien zu reichen.“²³²

Das Schicksal der Haidischen Schüler war kurze Zeit später, als Haid 1776 starb, besiegelt. Schmutzer übernahm sie noch für ein weiteres Jahr, bis letztlich ihre Mittel endgültig gestrichen wurden und so der Unterricht in Schabkunst in Wien völlig zum Erliegen kam.

Im Herbst 1782 berichtete Fürst Kaunitz der böhmisch – österreichischen Hofkanzlei, dass es mit der Kupferstecherausbildung fast zu Ende sei, da es vor allem an Stipendien mangelte, da beinahe alle Schüler unbemittelt wären. So müsste nun der Staat Geld aufbringen, damit die vorangegangenen Investitionen in Schmutzer und Jakobé nicht verloren gingen.²³³ Schmutzer setzte sich immer sehr für die finanzielle Unterstützung seiner Schüler ein. Er unterbreitete sogar Joseph II. persönlich einen Vorschlag, Gelder aus anderen Stiftungen für die Unterstützung der Akademie einzusetzen.²³⁴

²³² FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert S. 3, überprüft in: HA NÖ Com. Rote Nr. 246, 25. Nov. 1775.

²³³ FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert S. 4, überprüft in: HA NÖ Com. Rote Nr. 245, 31. „7“, 28. Okt. 1782.

²³⁴ FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert S. 4, überprüft in: HA NÖ, Com. Rote Nr. 245, 31. „6“, 26. Juni 1782.

Wie wenig sich der Staat um die Weiterentwicklung und Förderung der Akademie aus finanzieller Sicht interessierte, lässt sich am Beispiel des Erfinders Sebastian Hess gut nachvollziehen. Sein Schicksal war auch mit der, vom Kommerzienrat sehr unbeliebten, Technik der Schabkunst verbunden. Hess entwickelte eine Maschine, die das Grundieren, also Aufräuen der Kupferplatte, das nötig für den samtigen Grundton der Schabkunst war, übernahm. Dieses Verfahren konnte, führte man es per Hand aus, mithin einen ganzen Monat dauern. Für eine Pension von jährlich 200 Gulden, wollte Hess diese der Akademie überlassen und zusätzlich einen Gehilfen ausbilden, der sie bedienen konnte. Fürst Kaunitz setzte sich sehr für die Anschaffung dieser Maschine ein, die unter anderem auch eine Steigerung der Auflage einer Schabkunstplatte von bisher 50 auf 100 Abdrücken ermöglichte. Von Seiten des Staates wurde das Angebot nicht beachtet, bis Hess ein neuerliches Offert mit 900 einmalig auszubezahlenden Gulden stellte, die Hofkammer Leopolds II. aber nur 200 fl. zusagte, die der mittlerweile verarmte Hess annahm, das Geld aber nie sah und letzten Endes nach langjähriger Krankheit und völlig verarmt, dem Sterben nahe, die Maschine um 40 Gulden versetzen musste. Schmutzer löste diese 40 Gulden aus, womit die Maschine nun für die Akademie gesichert war. Schmutzer wurde noch von Seiten der Hofkammer gelobt und die Zusage um Rückvergütung

Es ist zu erkennen, dass Schmutzer bezüglich seiner finanziellen Einnahmen und der anhaltenden Unterstützung des Staatskanzlers große Vorteile gegenüber seinen angeführten Kollegen verzeichnen konnte. Höchstwahrscheinlich zählte Schmutzer zu den am besten verdienenden Kupferstechern in Wien.

Die Vereinigung der Akademien:

Die k. k. Vereinigten Akademien der Bildenden Künste

Das Bestehen von drei Akademien (Maler-, Kupferstecher- und Graveurakademie) nebeneinander mit einer jeweils eigenen Verwaltung, bedeutete einen großen Aufwand an finanziellen Mitteln. Deshalb strebte man nach dem Tod van Meytens 1770 die Vereinigung der beiden Akademien und der 1767 gegründeten Gravierakademie an, damit alle Schulen einer gemeinsamen Verwaltung unterlagen.

Mit der Gründung der k. k. Zeichen- und Kupferstecherakademie stellte sich der Staat nun an die Spitze der Reformbewegung der Akademien und man sah am Rückgang der Schülerzahlen an der Malerakademie, dass Reformen im Bereich der Kunstausbildung dringend notwendig waren.

Joseph von Sonnenfels formulierte die Misere der Alten Akademie folgendermaßen:

*„die Akademie, welche Wills Genie und Kunst in diesen Gegenden verpflanzen soll, ist noch erst in ihrer Kindheit; und die andere Akademie der bildenden Künste erhält sich kaum dem Namen nach.“*²³⁵

Den ersten Plan zur Vereinigung der Akademien legte Abbé Johann Marcy²³⁶, Kanonikus von Leitmeritz und Ehrenmitglied der Kupferstecherakademie der Kaiserin vor. Auf ihren Befehl hin erstattete Kaunitz gleich darauf (25. März 1770) ein ausführliches Gutachten, beginnend beim Nutzen guter Künstler für den Staat.²³⁷ Marcy übernahm im Wesentlichen die Strukturen der Schmutzerschen Kupferstecherakademie für die Vereinheitlichung des organisatorischen Bereichs. Kaunitz kritisierte aber, dass

der 40 Gulden genehmigt. Siehe: FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 4.

²³⁵ PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation, S. 342.

²³⁶ ABBE JEAN FRANCOIS DE MARCY (1707/8 – 1791). Marcy bekleidete ab 1740 die Stelle des Hofmathematikers und wurde 1748 zum Direktor des Physikalisch – astronomischen Kabinetts ernannt. Seine Aufgaben umfassten neben der Erziehung der Erzherzöge Maximilian und Ferdinand auch die generelle Funktion als Berater des Hofes in allen technischen Angelegenheiten. Ab 1761 wurde er zum Direktor der physikalischen und mathematischen Studien an der philosophischen Fakultät und somit zum Nachfolger van Swietens ernannt. CZEIKE, Historisches Lexikon Wien, Bd. 4, S. 154.

²³⁷ WAGNER, Die Geschichte der Akademie, S. 37.

dieser Plan mehr auf eine bessere Einrichtung, als auf eine Erweiterung und Verbesserung des Unterrichts Bezug nehme, da er vor allem in der Verbindung und nicht in der Trennung der schönen Künste mit den schönen Wissenschaften die ideale Ausbildungsstätte guten Geschmacks und guter Künstler sah.²³⁸

Kaunitz erstellte einen eigenen Plan, worin er zwei Hauptklassen vorstellte: die erstere diente dem Studium der schönen oder bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei, Architektur, Kupferstecherei, usw.), die zweite sollte sich in eine poetische, historische und philosophische Klasse unterteilen. In der zweiten Klasse sollten die Studenten in Allegorie, Mythologie, griechischer und römischer Altertumskunde, Kostümkunde, Kunstgeschichte, der philosophischen Beurteilung von Kunstwerken usw. eingeführt werden. Seine Idee war es, den Künstlern innerhalb einer Akademie alles Erdenkliche an Ausbildung und Anreizen zu gewähren, was dem Genie des Künstlers dienlich sein könnte.²³⁹

Die Aufteilung der Klassen nach dem Kaunitzschen Plan folgte dennoch dem klassischen Akademieunterricht, nur sollte den Schülern eine verstärkt geistige Ausbildung geboten werden²⁴⁰. Dieser Plan blieb erstmals im Kaiserhaus unbeachtet, bis Kaunitz ihn 1771 ein weiteres Mal vorbrachte, wo der Mitregent Joseph II. ihn zwar genehmigte, wegen finanzieller Engpässe aber ablehnte. Kaunitz aber ließ sich nicht beirren und sah Bildung und Erziehung als entscheidende Voraussetzung einer vitalen und modernen Gesellschaft und die Rolle des Künstlers als autonom an, der nicht von traditionellen Förderern abhängig sein darf.

Maria Theresia sandte Kaunitz daraufhin einen neuen Plan nach den Ideen des Malers Anton von Maron²⁴¹ zu. Maron, ein Anhänger der Auffassungen Anton Raphael

²³⁸ WAGNER, Die Geschichte der Akademie, S. 39.

²³⁹ WAGNER, Die Geschichte der Akademie, S. 42.

²⁴⁰ Die Akademie würde folglich in sechs Klassen aufgeteilt werden: 1. Die Klasse für Anfänger, wo vor allem das Nachzeichnen unterrichtet werden sollte. 2. Die Antikenklasse, also das Zeichnen nach Modellen aus Gips. 3. Das Zeichnen und Modellieren nach Modellen oder Gliedermännern nach der Natur. 4. Eine eigene Klasse, welche die menschliche Anatomie unterrichtet 5. Die Klasse für Baukunst, beinhaltend das Studium der Arithmetik, Geometrie, Mechanik, Perspektive, Säulenordnungen, Grund- und Aufriss und Materialkunde. 6. Hier sollte ein öffentlicher Unterricht in Fabellehre, Allegorie, Geschichte, Altertumskunde und Kunstgeschichte stattfinden.

²⁴¹ ANTON VON MARON (1733 – 1808), Portrait- und Historienmaler. Nach Beendigung seiner Ausbildung an der Wiener Akademie ging Maron nach Rom, wo er ab 1756 im Haus seines neuen Lehrers Mengs wohnte und auch dessen Tochter ehelichte. 1772 kam Mengs nach Wien um seine Pläne zur Reform der Wiener Akademie vorzutragen. Hier wurde ihm auch der Adelstitel verliehen. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 24, S. 127.

Mengs²⁴², sah vor, den Zeichenunterricht zu systematisieren und zu verschulen, was heißt, dass jeder Knabe die Akademie besuchen konnte und binnen einem Jahr von den Professoren festgestellt werden sollte, ob dieser Talent besäße und sein Studium fortsetzen durfte oder nicht.²⁴³ Vor allem sollte, laut Maron, nach Kupferstichen großer Meister kopiert werden und darüber hinaus allen Schülern der freie Zugang zur kaiserlichen Galerie gewährleistet sein. Durch das Kopieren von Werken großer Meister, den Vorlageblättern der Lehrer und den Gipsen der Antike, sollten die Schüler das Gefühl für schöne Proportionen, Komposition und Ausdruck erlernen, gleichzeitig sollte der Unterricht in Osteologie und Anatomie erteilt werden, damit man letztlich zum Zeichnen nach dem lebenden Modell übergehen konnte. Um die Konkurrenz zu beleben, sollten Prämien und Stipendien ausgesetzt werden.²⁴⁴

Die Antwort Kaunitz' erfolgte am 27. Oktober 1772, worin er zwar mit den Meinungen Marons übereinstimmte, er aber kritisierte, dass sich seine Ideen lediglich auf die Malerakademie beziehen würden, die anderen aber außer Acht ließen. Kaunitz erbat nunmehr die Genehmigung der Verfassung der vereinigten Akademien - Detailänderungen des maronschen Plans könnte man zu späterer Zeit noch vornehmen. Maria Theresia stimmte zu. Damit standen nun die Türen für die Neuordnung des Kunstunterrichts in Wien offen. Es ist nicht zu leugnen, dass ohne die Bemühungen des Fürsten Kaunitz die Vereinigung der Akademien in dieser kurzen Zeit undenkbar gewesen wäre.

Am 1. November 1772 gab Kaunitz dem Kommerzienrat und den Direktoren der Akademien bekannt, dass *„Ihre Majestät die Vereinigung aller bisher gesonderten Schulen zur k. k. vereinigten Akademie der bildenden Künste befohlen habe.“*²⁴⁵

Die neue Akademie bestand nun aus sechs Schulen: der Historienmalerei, Bildhauerei, Architektur, Landschaftszeichnung und -malerei, Kupferstecherei und Erzverschneiderei. Jeder Schule wurde von einem Direktor geleitet, dem die

²⁴² ANTON RAPHAEL MENGS (1728 – 1780), tätig in Dresden, Rom und Madrid. Erhielt seine Ausbildung in Dresden und Rom. Mengs stand in engem Kontakt zu Winckelmann, mit dem er an großen, kunsttheoretischen Werken, vor allem in Rom, arbeitete. Charakteristisch für Mengs' Gemälde und Fresken, sind die Anlehnungen an antike und klassische Kompositionen und Formen. Das größte Vorbild Mengs' war Raffael. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 24, S. 390 - 391.

²⁴³ PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation, S. 343.

²⁴⁴ PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation, S. 343.

²⁴⁵ Zit. nach: WAGNER, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, S. 42 - 43.

Professoren unterstellt waren. Die Gesamtführung der Akademie wurde dem Direktor der Malerakademie, Caspar Franz Sambach²⁴⁶, übertragen.

Die vereinigten Akademien übersiedelten nun schließlich ins Universitätsgebäude, wo schon zuvor die Malerakademie untergebracht war.²⁴⁷

Trotzdem wurden die Statuten erst 1800 von offizieller Seite bestätigt, obwohl ein genaues Konzept schon aus dem Jahr 1773 vorlag, bedenkt man, wie schnell im Vergleich die Statutenvergabe bei der Gründung der k. k. Kupferstecherakademie erfolgte. Wahrscheinlich wollte man das Funktionieren der Vereinigten Akademien erst erproben, bevor man sich tatsächlich festlegte.

Preisausschreiben an der Akademie

Schon im Statutenentwurf von 1773 wurde über die Wiedereinführung von Preisausschreiben gesprochen. Unter Punkt XV des Entwurfs wird von jährlich fünf großen und fünf kleineren Preisen gesprochen um „*die Wetteiferung unter denselben rege zu erhalten.*“²⁴⁸ Da keine genauen Vorgaben der Preisausschreiben verlaublich wurden, musste der akademische Rat nach einigen Sitzungen ein eigenes Konzept erstellen, von Teilnehmern angefangen über Themenvergabe bis hin zu den auszuzahlenden Prämien.

Das erste Preisausschreiben fand daher erst im Jahr 1779 statt. Das Preisgeld wurde auf 24 Dukaten für die Klassen der Malerei (also Landschafts- und Historienmalerei), Bildhauerei und Erzverschneiderei festgelegt und 20 Dukaten für die Klassen der Architektur und Kupferstecher.²⁴⁹ Die Preise sollten alle zwei Jahre ausgesetzt werden, zum Wettbewerb waren sowohl Schüler der Akademie, als auch ihre wirklichen

²⁴⁶ CASPAR FRANZ SAMBACH (1715 – 1795), Maler, tätig in Wien. Sambach wurde 1740 Schüler von Georg Raphael Donner, nach dem Tod Donners 1741, setzte er seine Ausbildung unter Paul Troger fort. 1759 wurde er zum Mitglied an der Akademie der bildenden Künste ernannt, 1762 wurde er zum Professor und schließlich 1772 zum Direktor der Malerakademie ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 29, S. 372.

²⁴⁷ WAGNER, Die Geschichte der Akademie, S. 43.

²⁴⁸ Punkt. XV der Statuten von 1773, in: SAMMER, Die Theresianischen Statuten, S. 51.

²⁴⁹ Die Themen wurden von Sonnenfels festgelegt und stammten durchgehend aus der klassischen Geschichte, mit Ausnahme der Landschaftsmalerei, die als Thema ein Bild aus der Gegend um Wien einzureichen hatten. J. T. C. KUIJPERS, Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste, in Wien, 1772 – 1794, S. 382 - 383, in: Academies of art between renaissance and romanticism, Reihe: Leids kunsthistorisch jaarboek, Bd. 5-6, 1986, S. 378 – 405, Leiden 1989.

Mitglieder zugelassen. Neben dem ersten, wurde auch noch ein zweiter Preis, ein Accessit, im Wert von 8 Dukaten vergeben.²⁵⁰

Es wurde auch festgelegt, dass alle Preisarbeiten im Besitz des Künstlers blieben, die Gewinner, waren es Schüler, die Option hatten, ihre Arbeiten als Einreichstücke zur Aufnahme als wirkliches Mitglied der Akademie geltend zu machen, in diesem Fall das Stück aber in Besitz der Akademie bliebe. 14 Monate nach der offiziellen Ankündigung sollten die Exemplare anonym eingeschickt werden.

Unter diesen Voraussetzungen erhoffte man sich eine große Beteiligung der Studenten, die letztlich aber ausbleiben sollte. Erst vier Monate nach dem offiziellen Einsendeschluss schnitt man das Thema in einer Ratsversammlung an, wo man sich über die geringe Teilnahme und die Qualität der eingereichten Stücke beklagte. Sonnenfels und Baron Kettler wandten sich mit folgendem Bericht an Kaunitz:

„Der akademische Rath sieht sich in der unangenehmen Nothwendigkeit dem hohen Protektorate das Geständniß zu machen, dass seine Hoffnung, durch so einladende Preise den Wetteifer der Künstler rege zu machen, und aus den Wettstücken von dem Fortgange der Künste in jedem Zweige überführende Beweise zu erhalten, gänzlich getäuscht worden. Die eingelaufenen Stücke sind nicht einmal in der Zahl, um so weniger aber in dem Gehalt der Kunst der Erwartung zusagend [...]“²⁵¹

Man beklagte sich, dass nicht einmal die staatlich unterstützten Schüler Arbeiten eingereicht hatten und von den Kupferstechern überhaupt nur eine einzige unfertige Platte eingereicht worden war.²⁵² Kaunitz war über die Resultate des ersten Preisausschreibens so enttäuscht, dass er lediglich die Preise für die Bildhauer-, Architektur-, und Erzverschneiderklasse verlieh und die Preisverleihung in keinem offiziellen feierlichen Rahmen stattfinden ließ.

Eine Verbesserung fand im darauffolgenden Preisausschreiben aus dem Jahr 1783 statt, wo allen Klassen eine Honorierung zukam. Das größere Interesse war mit der Veränderung verbunden, dass nur mehr Studenten und keine Mitglieder Preisstücke einreichen durften. Die Einreichfrist war nun auf ein Jahr festgelegt worden. Über den

²⁵⁰ KUIJPERS, Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste, S. 383 - 384.

²⁵¹ FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 6, überprüft in: AA RP 1780, fol. 13 – 16. 14. Dez. 1780.

²⁵² Der Rat sah die Teilnahme der Stipendiaten am Wettbewerb als moralische Verpflichtung an. FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 6, überprüft in: AA RP 1780, fol. 13 – 16, 14. Dez. 1780. Zit auch in: KUIJPERS, Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste S. 384.

Festakt der Preisverleihung berichtete sogar die Wiener Zeitung am 4. Nov. 1784 besonders ausführlich.²⁵³ Als Ansporn glaubte man, mit dem Aussetzen von Stipendien anstatt Preisgeldern, mehr Zuwachs an Teilnehmern zu erhalten. Kaunitz setzte daher für die Klassen der Bildhauerei und Malerei Siegerstipendien aus.²⁵⁴ Trotzdem verbesserte sich im Wesentlichen das Interesse an den Preisausschreiben nicht.²⁵⁵

Die Klasse, die sich am wenigsten an den Preisausschreiben beteiligte, war diejenige der Kupferstecherei. Schmutzer selbst lehnte in der Ratsversammlung von 1779 eine neuerliche Themenvergabe an seine Schüler ab, da es mitunter drei bis vier Jahre dauern konnte, eine neue Platte anzufertigen. Er unterbreitete den Vorschlag, seine Schüler alte Platten zum Wettkampf einreichen zu lassen.²⁵⁶

Schmutzers Schüler der Kupferstecherklasse

Schmutzer, der seit seiner Ankunft in Wien sich unermüdlich für seine Schule und spätere Kupferstecherakademie einsetzte, erntete nicht nur Lob, sondern hatte durchaus viele Neider. Schmutzer, der sich selbst als „Stein des Anstoßes“ ansah, musste schon sehr bald feststellen, dass man Pariser nicht mit Wiener Künstlern vergleichen konnte. Auch wurde die Qualität der Stiche nicht erreicht, und die Ausbildung der Schüler dauerte oft bis zu zehn Jahren. Wahrscheinlich wurden die Kupferstecher von ihren Kollegen generell als anmaßend angesehen wie aus dem Beispiel Carl Pfeiffers²⁵⁷ klar hervorgeht:

Dieser ersuchte im Jahr 1787 um eine Verordnung, die verbieten sollte, Kupferstiche nach in Österreich aufbewahrten Originalen aus dem Ausland zu bestellen, noch in Österreich zu verkaufen.

Anton Weinkopf antwortete darauf:

„Es ist der abendtheuerlichste Gedanke, dass der sich kaum über das mittelmäßige erhobene Kupferstecher, den die Akademie blos zur Anspornung der übrigen, mit einer

²⁵³ KUIJPERS, Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste, S. 388, überprüft in: WIENER ZEITUNG Nr. 71, 4. Sept. 1784.

²⁵⁴ KUIJPERS, Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste, S. 392.

²⁵⁵ Die nächsten Preisausschreiben fanden zwischen den Jahren 1785 – 87, 1788 – 89, 1791 – 92 (1791 starb Sperges), und 1793 – 94 (1794 starb Kaunitz) statt. KUIJPERS, Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste, S. 388 - 389.

²⁵⁶ AA RP 29.1.1779, fol. 1- 6.

²⁵⁷ CARL HERMANN PFEIFFER (1769 – EIFFERTätig in Wien als Kupferstecher und Miniaturist. Schüler von Schmutzer und Johann Christian Brand. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 26, S. 529.

*goldenen Medaille, und dem Mitgliedstitel beehrt hat, alle vortrefflichen Gemälde allein gravieren will.*²⁵⁸

Dem Antrag wurde natürlich nicht stattgeben.

Als Schmutzer 1766 seine Schule eröffnete, waren zunächst 26 Schüler in seiner Schule zu zählen, darunter sieben Kupferstecher, der Großteil aber Maler. Aus diesen ersten Schülern konnten sich Friedrich Brand, Michael Wutky und Franz Messer als Künstler etablieren. Sie hatten ihre eigentliche Ausbildung aber schon hinter sich. Unter den ersten eingetragenen Schülern der Kupferstecherei konnte sich aber keiner hervortun und sie scheinen unter anderem nur einen schwachen Nutzen der Ausbildung mit sich genommen haben.²⁵⁹

Die zunehmenden Schülerzahlen garantierten also keine Vielzahl an zum Kupferstechen talentierten Zöglingen. Das Problem war, dass die Schüler der Schmutzerschen, aber auch der älteren Akademie, sowie der seit 1772 vereinigten Akademie zum Großteil Kinder waren und eigentlich nur rudimentären Unterricht erteilt bekamen. Es handelte sich zum Großteil um Kinder sehr armer Eltern, viele davon waren ungeeignet und talentlos. Im Laufe einer Diskussion der Professoren über die anhaltende Qualitätsschwäche der Akademie aus dem Jahr 1801, schloss sich auch der sich ansonsten sehr für seine Schüler einsetzende Schmutzer der allgemeinen Meinung über die Untauglichkeit vieler Schüler an, und erklärte, dass Eltern ihre Buben, manche nur zehn oder elf Jahre alt, in die Akademie schicken, um sie *„durch einige Stunden des Tages vom Halse zu haben“*²⁶⁰. Es wurde für ratsam gehalten, eine Altersgrenze von etwa vierzehn oder fünfzehn Jahren einzuführen.

Obwohl sich Schmutzer über vier Jahrzehnte lang unermüdlich für seine Schüler engagierte, ihnen zu Stipendien verhalf, Exkursionen mit ihnen durchführte, war man trotzdem mit den Leistungen der Kupferstecherschüler sehr unzufrieden. Schmutzer selbst berichtete 1801, dass er seit 1766 ständig sechs Schüler gehabt habe, aber sie *„mit den für sie angemessenen Stipendium von jährlich 108 Gulden sich unmöglich nähren, kleiden und Hauszinsen bestreiten könnten, immer gezwungen gewesen, sich nebenbey auf andere Geschäfte zu verlegen; und so sey ihre Bildung, da sie überdieß*

²⁵⁸ Zit. nach: FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 4, überprüft in: AA VA, 1787, fol. 31–32, 26 Februar und fol. 33–34, 6. März.

²⁵⁹ FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 5.

²⁶⁰ Zit. nach: FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 6.

*nach 6 Jahren immer die Stipendien verloren, bisher nie vollendet worden.*²⁶¹

Daraufhin wurde beschlossen, die Stipendienauszahlung zu verlängern, aber nur wenn sich die Schüler besonders hervortaten.²⁶²

Doch 1804 wandte sich der Kurator der Akademie, Graf Cobenzl an Kommerzienrat Doblhoff - Dier, der vierzig Jahre zuvor sehr überzeugend die großen Erwartungen in die Kupferstecherei zum Ausdruck gebracht hatte, mit folgender Aussage:

*„Schmuzer hat gewiß vielen Verdienst, allein seine Schüler haben ihm durchaus wenig Ehre gemacht; dieß aber unter uns.“*²⁶³

²⁶¹ Zit. nach: FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 6, überprüft in: AA RP, 1801, fol. 43 – 44, 4. August.

²⁶² FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert, S. 6, überprüft in: AA RP, 1801, fol. 54 - 55, 31. August.

²⁶³ Zit. nach: FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert S. 6, überprüft in: AA VA, 1804, fol. 91 - 92, 30. April.

II. Teil

Einleitung

Das Wiener Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste beherbergt 214 Handzeichnungen Jakob Matthias Schmutzers. Der größte Teil des schmutzerschen Repertoires umfasst Portrait- und Aktdarstellungen, die vor allem als Vorlageblätter in die Sammlung der Akademie eingegangen sind. Der hier vorliegende zweite Teil wird sich aber speziell mit dem lediglich 27 Blätter enthaltenden Teilbereich der Landschaftszeichnung Schmutzers auseinandersetzen.

Den Ausgangspunkt sollen in Bezug auf die stilistischen Überlegungen der Landschaftszeichnungen vor allem die von Schmutzer organisierten Exkursionen innerhalb der Kupferstecherakademie darstellen. Man würde vermuten, dass mit der Einführung von Exkursionen in die Natur auch eine stilistische Orientierung hin zu einer naturgetreuen Landschaftsdarstellung einhergeht. Vergleicht man jedoch die schmutzerschen Blätter mit den Arbeiten des gleichzeitig in Wien tätigen Johann Christian Brand, lässt sich deutlich erkennen, dass Schmutzer wenig Interesse zeigt, einen wirklichkeitsnahen Landschaftsausschnitt darzustellen, sondern sehr idealisierend auf das Landschaftsthema eingeht.

Stilistisch orientieren sich Schmutzers Landschaften noch deutlich am Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode gekommenen Hollandismus. Prägend für seinen hollandisierenden Stil waren in erster Linie die Lehrjahre unter Wille, der sich schon ab der Mitte der 50er Jahre intensiv mit der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts auseinander zu setzen begann. Wille entwickelte im Laufe der Zeit eine stilistische Mischform innerhalb seiner Landschaftsdarstellung: Den grundlegenden Ansätzen der Holländer und Franzosen des 17. Jahrhunderts fügte er zeitgenössisch – rokokohafte aber auch deutsche Stilmerkmale hinzu. Die Experimentierfreudigkeit Willes mit traditionellem und zeitgenössischem Formengut, lässt wiederum dessen stets betonte Autodidaktik in Erinnerung rufen.

Die stilistischen Einflüsse Willes sind in Schmutzers Blättern durchgehend spürbar. Erst in den späten Landschaften beginnt Schmutzer sich ein wenig von seinem Vorbild zu lösen. Einen erstaunlich geringen Einfluss übte die sich gleichzeitig in Wien

etablierende Landschaftskunst auf Schmutzer aus, die sich unter J. C. Brand, eher der Vedutenschilderung zuwandte. Nur selten findet man Zitate seiner Wiener Kollegen. Wichtiger erscheint in dieser Hinsicht eher der stilistische Bezug zur Sächsischen Landschaftskunst des Christian Wilhelm Ernst Dietrich und der Landschaftsschule der Dresdener Akademie unter Adrian Zingg und Johann Heinrich Rosa.

Die prinzipielle Zielsetzung der Arbeit soll die stilistische Analyse der schmutzerschen Blätter und ihre Stellung im Zusammenhang mit der in Wien und Dresden entstehenden Landschaftskunst sein. Die durch die Vereinigung der Akademien in Wien entstehende Trennung und damit einhergehende Schwerpunktsetzung der einzelnen Klassen, der geschlossene Umzug in ein eigenes Gebäude und der eventuell daraus entstehende interdisziplinäre künstlerische Austausch der Klassen untereinander, sollen im Vorfeld auf die Entstehung der schmutzerschen Blätter miteinbezogen werden. In diesem Zusammenhang soll auch überlegt werden, in wie weit Schmutzer als Direktor der Kupferstecherklasse den Unterricht im Landschaftszeichnen fortsetzte.

Als Grundlage für die Entstehung des im Vergleich zu den Wiener Landschaften eher divergenten Stils Schmutzers, soll auf einen, speziell in Schmutzers Umfeld sehr einflussreichen kunsttheoretischen Text näher eingegangen werden, nämlich auf Hagedorns „*Betrachtungen über die Malerey*“.²⁶⁴

Letzten Endes soll untersucht werden, ob die immer mehr in den Vordergrund tretende Heroisierung und Dramatisierung der Landschaft in Schmutzers Blättern schon den Übergang zur Frühromantik oder auch Biedermeierkunst in Wien einleitet, und weiters auf die Frage eingegangen werden, ob Schmutzers Blätter stilistischen Einfluss auf die Entstehung einer neuen Landschaftsstils im Wiener Umkreis nehmen konnten.

²⁶⁴ CHRISTIAN LUDWIG HAGEDORN, *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762.

3. Die Französische Revolution und ihre Auswirkungen auf die Residenzstadt Wien

- Ein historischer Überblick

Die durch die französische Revolution (1792) ausgelöste Umbruchstimmung in Europa machte auch vor den Toren der Reichshauptstadt nicht Halt. Die napoleonischen Truppen erreichten schnell das habsburgische Reich. Schon am Ende des ersten Koalitionskriegs (1797) war zu befürchten, dass die französischen Truppen über den Semmering nach Wien vordringen könnten, doch der im selben Jahr geschlossene Waffenstillstand und darauf folgende Friede verschonte die Reichs- und Residenzhauptstadt vor einer Belagerung.²⁶⁵

Erst im dritten Koalitionskrieg von 1805 drang Napoleon mit seinen Truppen bis Wien vor. Der Aufruf Kaiser Franz II. an die Bürger, Widerstand zu leisten, blieb erfolglos. Wien wurde kampflos übergeben und schließlich besetzt. Großer Missmut war in der Bevölkerung zuerst gegenüber der Unfähigkeit der eigenen Obrigkeit und weniger gegenüber den Besatzern zu erkennen, doch ließen die Lasten der Besatzung die Stimmung bald in Ablehnung umschlagen. Nach Abschluss des Friedens von Pressburg zogen die Franzosen 1806 aus Wien ab und Kaiser Franz kehrte in die Residenzhauptstadt zurück.²⁶⁶

Die kaiserliche Propagandapolitik führte nach dem Ende des dritten Koalitionskrieges dazu, dass Wien Ausgangspunkt einer nationalen geistigen Freiheitsbewegung wurde. Unter der Bevölkerung sollte Freiheitswille und Vaterlandsliebe geweckt werden.²⁶⁷ Nach der Niederlage Preußens gegen die Franzosen 1807 wurde die geistige Vereinigung der gesamten Deutschen Völker und die Wiederherstellung des alten Reiches gefordert. Somit bot Wien, auch aufgrund der Ablehnung der Säkularisierungsmaßnahmen seit Joseph II. und der beibehaltenen Religiosität unter der Bevölkerung, einen fruchtbaren Nährboden zur Verbreitung der deutschen Romantik.²⁶⁸

Im vierten Koalitionskrieg sollte die Residenzstadt nicht kampflos übergeben werden. Durch die Niederlagen der Franzosen gegen die Spanier fasste man auch hier die

²⁶⁵ PETER CSENDES, FERDINAND OPLL, Wien – Geschichte einer Stadt, Bd. 3, Wien 2006, S. 91 - 92.

²⁶⁶ WALTER ÖHLINGER, Wien im Aufbruch zur Moderne, Wien 1999, S. 11 – 12.

²⁶⁷ GÜNTER DÜRIGL, Das Zeitalter des österreichischen Klassizismus und Wien, S. 27 - 28, in: Klassizismus in Wien – Architektur und Plastik, Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1987.

²⁶⁸ DÜRIGL, Das Zeitalter des österreichischen Klassizismus, S. 29.

Hoffnungen auf eine mögliche Abwehr einer weiteren bevorstehenden Belagerung. Im Mai 1809 stand jedoch abermals das französische Heer vor den Basteien Wiens und aufgrund des gegebenen Widerstandes begann man alsdann mit der Beschießung der Innenstadt. Nachdem zahlreiche Häuser durch das Artilleriefeuer beschädigt und in Flammen aufgegangen waren und sich die Bevölkerung panikartig in die Keller geflüchtet hatte, beschloss man, die Stadt erneut zu übergeben.²⁶⁹

Auch in Tirol erhob sich im selben Jahr das Volk unter der Führung Andreas Hofers gegen den französischen Verbündeten Bayern, jedoch wurde der Aufstand niedergeschlagen und Hofer im darauf folgenden Jahr erschossen. Trotz der neuerlichen Niederlage zeigte sich aber, wie sehr der Widerstand gegen Napoleon in allen Kreisen der Bevölkerung gewachsen war und unter dem Druck der französischen Herrschaft in allen besetzten Staaten ein nationales Bewusstsein erwachte.²⁷⁰

Auch wenn zwei Monate später das französische Heer von den österreichischen Truppen bei Aspern zerschlagen wurde, hatte die Stadt Wien unter der neuerlichen Belagerung schwer zu leiden. Allein die Versorgung der eigenen Soldaten führte für die Bevölkerung zu Lebensmittelknappheit und enormem steuerlichen Druck. Der Magistrat war zusätzlich verpflichtet, auf die Dauer eines halben Jahres 40 000 Franzosen und 10 000 Pferde unterzubringen und die entstehenden Besatzungskosten zu zahlen.²⁷¹ Bei ihrem Abzug aus Wien sprengten die Franzosen noch Teile der alten Befestigungsanlage. Die Besatzungsschäden beliefen sich in etwa auf 138 Millionen Gulden, welche die österreichische Regierung nicht vergüten konnte. Die Kosten der verlorenen Kriege und der inflationäre Verfall der Währung trieben den habsburgischen Staat sodann in den Bankrott.²⁷²

Zur Begleichung der enormen Kriegsschulden wurde immer mehr Papiergeld innerhalb der Monarchie in Umlauf gebracht. Wie schon erwähnt, wurde ab 1762 das erste Papiergeld in der habsburgischen Monarchie in Form von Bancozetteln gedruckt. Dies führte dazu, dass Staatsgehälter und Pensionen nur mehr mit Papiergeld ausbezahlt wurden und aus den während des Krieges verlorenen Gebieten die wertlos gewordenen Geldscheine massenhaft nach Österreich flossen, was bedingte, dass der Kurswert dieses Geldes ins Bodenlose stürzte. 1000 Gulden in Bancozetteln hatten im Jahr 1810

²⁶⁹ CENDES, OPLL, Wien – Geschichte, S. 94 - 95.

²⁷⁰ DÜRIGL, Das Zeitalter des österreichischen Klassizismus, S. 28.

²⁷¹ CENDES, OPLL, Wien – Geschichte, S. 96 - 97.

²⁷² CENDES, OPLL, Wien – Geschichte, S. 97.

nur mehr einen Wert von 100 Gulden der regulären Konventionswährung. Schon ein Jahr später wurde in der gesamten Monarchie die Entwertung des Bancozettels verkündet. Damit war der Staat de facto bankrott und die Bevölkerung verlor 80% ihres Geldvermögens.²⁷³

Nach der Niederlage in der „Völkerschlacht“ bei Leipzig 1813 wurde Napoleon zur bedingungslosen Abdankung gezwungen und 1815 auf die Insel Elba verbannt. Wien rückte unterdessen ins Zentrum des Weltgeschehens, als 1814 der Wiener Kongress zu tagen begann. Der Umfang und Aufwand der Festlichkeiten rund um den Kongress provozierten aber die unter der wirtschaftlichen Notlage leidende Bevölkerung. Die meisten Wiener konnten nicht vom Zustrom der unzähligen Delegierten profitieren, da die Lebensmittelpreise ins Unerschwingliche stiegen und die vorherrschende Wohnungsknappheit zu immer teureren Mieten führte.²⁷⁴

Die Lebensumstände gestalteten sich als Folge der Koalitionskriege, der Entwertung des Geldes und der steigenden Lebensmittel- und Mietpreise innerhalb der Stadt äußerst schwierig. Auch Schmutzer war vor allem von Auszahlungen seitens des Staates abhängig. Der Beginn der Auseinandersetzung mit der Landschaftszeichnung fällt bei Schmutzer vor allem in eine Zeit großer politischer Unruhen und Krieg. Die schwierigen Lebensumstände bewirkten bei Schmutzer anscheinend einen Rückzug ins Private und somit die Möglichkeit zu einer neuerlichen Beschäftigung mit dem Landschaftszeichnen. Schon 1790 verkaufte Schmutzer der Akademie seine private Sammlung an Stichen und Zeichnungen, 1808 erwarb Artaria fast alle Druckplatten von Schmutzer, was vermuten lässt, dass Schmutzer zu Ende seines Lebens mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, da auch in seinem Nachlass nur das notdürftigste Mobiliar vermerkt wurde.²⁷⁵

²⁷³ ÖHLINGER, Wien im Aufbruch zur Moderne, S. 16 - 17.

²⁷⁴ ÖHLINGER, Wien im Aufbruch zur Moderne, S. 22 - 23.

²⁷⁵ Siehe S. 52 - 57. FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert, S. 3.

4. Die Umstrukturierungen an den Vereinigten Akademien zwischen 1772 und 1811

Fürst Kaunitz verkündete am 20. November 1772 der Kaiserin den Vollzug der Vereinigung aller separat bestehenden Akademien.²⁷⁶ Wie schon erwähnt, wurde das von Maron präsentierte Konzept zur Vereinigung und Reformierung der drei Akademien umgesetzt. Die nun den Titel „k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste“ tragende Anstalt zerfiel in nunmehr fünf Abteilungen: Malerei, Bildhauerei, Erzverschneiderkunst, Architektur und Kupferstecherei.²⁷⁷ Jeder Abteilung stand ein Direktor vor, wobei der Direktor der Abteilung für Malerei die Oberaufsicht über den Unterricht führte und die gesamte Verwaltung der Schulen übernahm. Wenig Beachtung aber schenkte Maron der Position und Neuordnung der Kupferstecher- und Graveurakademie, was schon vor der offiziellen Vereinigung unter den Direktoren Feindseligkeiten auslöste. Kaunitz jedoch war zuversichtlich und nahm an, dass sich nach der Zusammenlegung und später mit der Verteilung der Aufgaben unter den Direktoren die Situation wieder beruhigen würde.²⁷⁸

Die Organisation der Vereinigten Akademien wurde im Großen und Ganzen von der schmutzerschen Kupferstecherakademie übernommen.²⁷⁹ Im Stellen des Modells innerhalb des Unterrichts nach dem Leben und nach Antiken sollte der Direktor der Malerklasse Sambach²⁸⁰ wöchentlich mit Schmutzer und Domanöck²⁸¹ abwechseln.²⁸² Die statutenmäßig festgelegten Verbindlichkeiten des Lehrpersonals gaben vor, dass der Direktor innerhalb des Zeichenunterrichts selbst das Modell stellen,

²⁷⁶ WAGNER, Geschichte der Akademie, S.43. Lützow hingegen bezieht sich mit dem Datum 16. Jänner 1773 auf die erste offizielle Versammlung des akademischen Rats. Die Meldung an Maria Theresia erfolgte jedoch schon am 20. November 1772. LÜTZOW, Geschichte der k. k. Akademie, S. 55.

²⁷⁷ Der Klasse der Malerei und Bildhauerei stand der Historienmaler Caspar Franz Sambach als Direktor vor, der Klasse der Baukunst Johann Ferdinand von Hohenberg (1732 Wien – 1816 Wien), Schmutzer und Domanöck blieben als Direktoren der Kupferstecherklasse und Gravierschule bestehen. WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 43.

²⁷⁸ Kaunitz erwähnte dies in einem Brief an Maria Theresia vom 27. Oktober 1772. WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 42.

²⁷⁹ Siehe S. 49 - 52.

²⁸⁰ CASPER FRANZ SAMBACH (1715 Breslau – 1795 Wien), kam durch Georg Raphael Donner nach Wien, wo er unter Paul Troger seine weitere Ausbildung genoss. 1759 wurde er offizielles Mitglied der Maler- und Bildhauerakademie, 1762 Professor derselben und 1772 zum Direktor der Malerklasse der Vereinigten Akademien ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 29, S. 372.

²⁸¹ ANTON MATHIAS DOMANÖCK (1713 Wien – 1779 Wien), war tätig als Goldschmied, Bildhauer und Medailleur. Ab 1754 war Domanöck Mitglied der Maler- und Bildhauerakademie und 1767 wurde er zum Direktor der neu eingerichteten Erzverschneiderschule ernannt. SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 28, S. 359.

²⁸² WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 43.

beziehungsweise den Professor dabei beratschlagen musste. Weiters musste er die Fortschritte der Schüler überwachen und ausgewählte Arbeiten der Ratsversammlung zur Beurteilung vorlegen. Um die Schülerzahl im Elementarzeichnenunterricht einzudämmen, sorgte der Direktor ferner für die rechtzeitige Ausweisung der talentlosen Schüler.²⁸³

Zusätzlichen Missmut innerhalb der nun vereinigten Akademien löste anfänglich wahrscheinlich auch die Tatsache aus, dass Schmutzer und Domanöck auf Grund der hohen Schülerzahlen weiterhin im eigenen Haus den Zeichenunterricht für Anfänger abhalten mussten.²⁸⁴

Dem Direktor der Malerklasse wurden drei Professoren zugeteilt, zu denen Schletterer²⁸⁵, Hauzinger²⁸⁶ und Brand²⁸⁷ zählten. Neben der Aufsicht über die gesamten Schulen, der Begutachtung und Archivierung der gefertigten Zeichnungen und Arbeiten erhielt Sambach die Obliegenheit, die benötigten Einkäufe zu tätigen und den zur Verfügung gestellten Etat unter den einzelnen Abteilungen aufzuteilen.²⁸⁸

Die offizielle Verlautbarung der Statuten fand erst im Jahr 1800 statt, obwohl das fertige Konzept schon 1773 vorlag. Grund dafür war möglicherweise die vormalige Erprobung des Gesamtbetriebes.

In den Statuten wurden zusätzlich sechs Professoren der jeweiligen Klassen erwähnt, welche die Direktoren innerhalb des Zeichenunterrichts unterstützten sollten. Ihre Aufgabe bestand ferner darin, in ihrem jeweiligen Spezialfach den Unterricht zu erteilen, Schülerblätter zu korrigieren und dem Direktor innerhalb der Gesamtleitung

²⁸³ LÜTZOW, Geschichte der k. k. Akademie, S. 57.

²⁸⁴ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 43.

²⁸⁵ JAKOB CHRISTOPH SCHLETTERER (1699 Wenns, Tirol – 1774 Wien), lehrte ab 1751 an der Maler- und Bildhauerakademie und wurde nach der Vereinigung zum Direktor der Bildhauerklasse ernannt. Sein Nachfolger war Johann Baptist Hagenauer. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 30, S. 106.

²⁸⁶ JOSEF HAUZINGER (1728 Wien – 1786 Wien), lernte an der Akademie unter Jakob van Schuppen, Daniel Gran und Paul Troger, in dessen Werkstatt er auch tätig war. Er wurde 1761 zum k.k. Hofkammermaler ernannt und erhielt nach der Vereinigung die Professur der Historienmalerei an der Wiener Akademie. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 16, S. 156.

²⁸⁷ JOHANN CHRISTIAN BRAND (1722 Wien – 1795 Wien), war tätig als Landschaftsmaler und Kupferstecher. Er erhielt seine erste Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters Christian Hilfgott Brand. Ab 1740 war er als Schüler an der Akademie registriert, 1769 wurde er zum Mitglied derselben und 1771, als Nachfolger Weirotters, zum Professor der Landschaftsklasse ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 4, S. 525 - 526.

²⁸⁸ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 43.

der Klassen zu assistieren. Die Professoren (sowie auch die Direktoren) mussten monatlich Studien aus eigener Hand den Schülern als Musterblätter vorlegen.²⁸⁹

Eine zusätzliche Regelung bestand für den Professor der Landschaftsmalerei: er war verpflichtet, die auf den jährlich stattfindenden Exkursionen entstandenen Landschaftsblätter dem akademischen Rat vorzulegen und, anstelle der Monatszeichnungen, eigenhändig ausgeführte Naturstudien der Akademie zu überlassen.

Eine zusätzliche Änderung gab es in der Verteilung der Reiseziele für Stipendiaten. Waren die bevorzugten Ziele zu Schmutzers Ausbildungszeit noch Paris und London gewesen, rückten nun Italien und Rom in den Vordergrund. Auch Maron befürwortete in seinem Konzept eine Stipendienverteilung ausschließlich für Italienreisen. Das erste Romstipendium wurde 1775 von Kaunitz an den Architekten Gottlieb Nigelli²⁹⁰ verliehen.²⁹¹ Die plötzliche Orientierung an der römischen Antike war auch ausschlaggebend für den Einzug des Klassizismus an die Wiener Akademie der bildenden Künste. Der Aufenthalt der Rompensionäre war, nach Kaunitz, zweckgebunden festgelegt:

„Nach dem Vorbilde der Antiken machen edle Simplizität, Wahrheit, stille Größe, ungezwungener aber feiner Ausdruck, leichter Umriß der Figuren und vornehmlich korrekte Zeichnung, den Charakter des wahrhaft Schönen, des Erhabenen in der Kunst aus; welches zu erreichen die Römische Schule seit Raphaels Zeiten sich befließen hat, und darin vor den übrigen einen Vorzug verdient, wie denn auch die älteren Gebäude zu Rom viel Solides und Majestätisches haben; folglich können die Kunstbeflissenen mit größerem Nutzen daselbst als anderswo studiren, und mehr Gründlichkeit in der Kunst erlangen.“²⁹²

²⁸⁹ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 43.

²⁹⁰ GOTTLIEB NIGELLI (1744 Wien – nach 1812 Wien) war tätig als Architekt. Er absolvierte die Wiener Akademie reiste dann 1769 über Deutschland nach Frankreich und lernte in Paris weitere sechs Jahre. 1776 erhielt er gemeinsam mit Zauner und Föger ein vierjähriges Stipendium zur weiteren Ausbildung in Rom und wurde 1781 zum Mitglied der Wiener Akademie ernannt. Wurde 1796 zum Hofarchitekten ernannt. Nigelli zählte zu den Vertretern der radikaleren Form des Klassizismus im ausgehenden 18. Jahrhundert im Gegensatz zur heimischen Form des Spätbarocks in Wien. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 25, S. 472 - 473.

²⁹¹ Kaunitz argumentiert bezüglich der Auswahl Rom, dass man in Frankreich zwar die neuesten Bauarten und alles was der Bequemlichkeit und Verzierung dient darüber hinaus die geschmackvollen Einrichtung der Gebäude erlernen kann, jedoch das *„Solide, regelmässige, und Majestätische, oder was hierin den Werken des Alterthums sich nähern soll, ist allein in Italien, und vorzüglich in Rom zu suchen.“* Zit. nach: WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 45.

²⁹² Zit. nach: WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 45 - 46.

Vor allem im Kopieren antiker Kunstgegenstände bestand nun das Hauptinteresse an Rom. Mit dieser neuen Orientierung des Staatskanzlers waren dem Klassizismus alle Türen der Akademie geöffnet worden. Zu den ersten vier Romstipendiaten zählten, neben dem schon erwähnten Gottlieb Nigelli, Franz Zauner²⁹³, Hubert Maurer²⁹⁴ und Heinrich Füger^{295, 296}. Mit Ausnahme von Nigelli, wurden alle Stipendiaten nach ihrer Rückkehr aus Rom sogleich als Lehrpersonal an der Akademie eingestellt.

Schon in der ersten Zeit nach der Vereinigung war erkennbar, dass Schmutzers Position innerhalb des Akademiebetriebes an Bedeutung verloren hatte. Mit der Vereinigung wurde der Kupferstecherakademie nun jegliche Selbstständigkeit genommen und Schmutzer konnte sich in Belangen betreffend seiner Schule und Schüler nun nicht mehr direkt an seinen Mäzenen Kaunitz wenden, sondern musste sich offiziell dem Direktor der Malerklasse unterordnen. Die zusätzliche Orientierung an Italien und Rom und der folgend in Mode kommende strenge Klassizismus unter Füger, lassen die einstigen großen Zeiten des Parisstipendiaten Schmutzers mehr und mehr verblassen;

²⁹³ FRANZ ANTON ZAUNER (EDLER VON) (1746 Untervalpatann, Tirol – 1822 Wien) war tätig als Bildhauer. Er kam 1766 über Passau nach Wien, wo er bei Jakob Schletterer arbeitete und nebenbei die schmutzersche Akademie besuchte. Kaunitz wurde auf Zauner aufmerksam und verhalf ihm 1776 zu einem Romstipendium. 1782 wurde er zum Professoradjunkten und 1784 zum wirklichen Lehrer der Bildhauerei an der Wiener Akademie ernannt. Zu Zauners Hauptwerken zählt unter anderem das Reiterstandbild Josephs II., der ihn als Dank dafür eine lebenslange Pension bewilligte und in den Adelsstand erhob. 1806 wurde er zum Direktor der Maler und Bildhauerakademie ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 36, S. 418 - 419.

²⁹⁴ HUBERT MAURER (1738 Lengsdorf, Bonn – 1818 Wien), war vor allem als Maler tätig. Seit 1762 war Maurer an der Akademie eingeschrieben und erhielt 1772/76 Romstipendien, wo er mit Anton Raphael Mengs in Kontakt trat. 1785 wurde er zum Mitglied, Rat und Professor der historischen Zeichenschule ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 24, S. 279 - 280.

²⁹⁵ HEINRICH FÜGER (1751 Heilbronn – 1818 Wien) war tätig als Maler. Füger wurde als Jurist ausgebildet und beschäftigte sich anfänglich nur nebenbei mit der Miniaturportraitalerei. Durch seine Gönner an der Universität wurde er zur Ausbildung nach Leipzig gesandt, wo er bei Oeser in Lehre ging. 1774 übersiedelte er mit der Unterstützung einflussreicher Gönner nach Wien. Füger schickte 1776 auch Zeichnungen an Wille, der sich ebenfalls für den vielversprechenden Künstler interessierte. Zwei Aufträge aus dem Kaiserhaus verhalfen ihm 1776 zu einem Stipendium nach Rom, wo er in engem Kontakt mit Zauner und Mengs stand. 1783 kehrte er nach Wien zurück, wo ihm Kaunitz die Stelle als Vizedirektor an der Akademie übertrug. 1795 wurde er zum wirklichen Direktor der Akademie und 1806 zum Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie ernannt. Füger etablierte sich zum „Oberaufseher“ des Kunstlebens in Wien. Bezüglich der akademischen Ausbildung vertrat er die strenge Lehre Mengs, die sich vor allem auf die theoretische und idealisierende Ausbildung der Studenten konzentrierte. Die Romantiker (Pforr, Overbeck, ...) warfen ihm vor, dass er sich zu wenig mit dem Studium der Natur beschäftigte, dass „er zu wenig denke und empfinde“. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 12, S. 553 - 555.

²⁹⁶ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 46.

der französisch – rokokohafte Stil wurde nun von dem Italien verehrenden, strengen Klassizismus abgelöst.²⁹⁷

Die kurze alleinige Regierungszeit Josephs II. (1780 - 1790)²⁹⁸ zog auch an der Akademie Reformen und deutliche Veränderungen im Personal mit sich.²⁹⁹ In der Klasse der Landschaftsmalerei waren nach wie vor Johann Christian Brand als Professor und sein Bruder Friedrich August als Adjukt tätig. Nach dem Tod Domanöcks 1779 wurde die Direktorenstelle der Graveurschule mit dem Bildhauer Johann Baptist Hagenauer³⁰⁰ neu besetzt. Die Professorenstelle der Bildhauerschule übernahm nach Hagenauers Wechsel Franz Zauner. Weiters entschloss man sich zur Einrichtung einer eigenen Professur für Radierung und Schabkunst an der Kupferstecherschule. Nach Haid's Tod übernahm Schmutzer vorübergehend den Unterricht im Radieren und Schaben, bis schließlich 1782 Johann Jakobé³⁰¹ die neu eingerichtete Professur zugeteilt bekam.³⁰²

Der Unterricht an sich veränderte sich nicht grundlegend durch die personellen Veränderungen. Neben den Exkursionen der Landschaftsschule führte man zusätzlich eine jährlich stattfindende Exkursion für die Schüler der Architektur ein. Brand erteilte

²⁹⁷ Mit der Einberufung Fügers 1783 als Vizedirektor verfestigte sich auch das Gedankengut des Klassizismus an der Akademie. Auch Kaunitz befürwortete den strengen Klasizismus und stellte in einem Dekret bezüglich einer Stipendienverteilung von 1788 fest, dass die zwei Klassen der historischen Malerei und der Bildhauerei den wesentlichen Teil der Akademie ausmachten. PETER PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft - Spätbarocke und Biedermeierliche Landschaftskunst in Wien, Wien, 1978, S. 22.

²⁹⁸ Joseph II. wurde 1764 zum römischen König gekrönt und amtierte ab 1765 als Mitregent seiner Mutter Maria Theresia. VOCELKA, Österreichische Geschichte 1699 – 1815, S. 364.

²⁹⁹ Vor allem im Bereich der Umstrukturierung des Zunft- und Handwerkswesens erfolgten radikale Maßnahmen unter Joseph II. 1783 ordnete er an, dass alle bürgerlichen Maler und Bildhauer bestehen bleiben dürfen, jedoch musste die Meisterprüfung von der Akademie in Anwesenheit eines Direktors durchgeführt werden. Zusätzlich wurde das Baugewerbe neu geordnet. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 55 - 56.

³⁰⁰ JOHANN BAPTIST HAGENAUER (1732 Straß, Oberbayern – 1810 Wien) tätig als Bildhauer. Wurde über Gönner an die Akademie weitervermittelt, wo er ein Schüler Schletterers gewesen sein sollte. Studienreisen führten ihn schließlich nach Rom und Florenz. Nach seiner Rückkehr ließ er sich in Salzburg nieder, wo ihm der Erzbischof zu regelmäßigen Aufträgen verhalf. 1774 ging er nach Wien und übernahm 1774 nach Schletterers Tod die Leitung der Bildhauerklasse an der Akademie. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 15, S. 466 - 468.

³⁰¹ JOHANN JAKOBÉ (1733 Wien – 1797 Wien) war tätig als Schabkünstler. Er erlernte unter Schmutzer die Kupferstecherei, spezialisierte sich aber in Folge auf die Schabtechnik. Nach Haid's Tod 1776 übernahm Jakobé die Leitung dieses Spezialfachs an der Akademie. Er erhielt 1779 und 80 ein Stipedium, das es ihm ermöglichte, in London sich in der Schabkunst zu vertiefen. Durch Jakobé erfuhr die Schabkunst in Wien einen deutlichen Aufschwung. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 18, S. 242 - 243.

³⁰² WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 368 – 371.

ferner noch Unterricht in der Öl- und Aquarellmalerei, Hagenauer bot eine Zusatzausbildung im Ornamentzeichnen an und Schmutzer unterrichtete nebenbei Schüler im Kopieren alter Meister.³⁰³

Bezüglich des allgemeinen Unterrichtes an der Akademie soll kurz angemerkt werden, dass hier vor allem das Zeichnen und nicht das Malen gelehrt wurde. Schon Sulzer bezeichnete in seinen „*Allgemeinen Theorien der schönen Künste*“ Akademien als „*Öffentliche Anstalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen gehört, unterrichtet wird. Sie werden insgemein Maleracademien genannt, obgleich nicht das eigentliche Malen, sondern das Zeichnen darin fürnehmlich gelehrt wird.*“³⁰⁴ Die Ölmalerei wurde eher peripher an der Akademie unterrichtet was dazu führte, dass sich nach wie vor die traditionelle barocke Maltechnik als geltender Standard hielt.³⁰⁵

Eine weitere Aberkennung musste Schmutzer mit der Verordnung Josephs II. hinnehmen, als dieser 1783 den gesamten Zeichenunterricht an den Normalschulen der Erbländer der Oberaufsicht der Akademie unterstellte. Schmutzer hatte seit der Mariatheresianischen Schulreform die alleinige Aufsicht über den Zeichenunterricht an den Normalschulen inne. Der Kaiser jedoch verlangte nunmehr die Meinungsäußerung und Korrektur des gesamten akademischen Rats über die zweimal jährlich eingeschickten Schülerzeichnungen, bevor sie der Studienhofkommission übergeben wurden. Zusätzlich konnte der Rat Anwärter für die Stellen der Zeichenlehrer vorschlagen.³⁰⁶

Durch private Mieter im St. Anna Gebäude war es aus Platzmangel bis dato nicht möglich, die gesamte Akademie unter einem Dach zu vereinigen. Kurzerhand befahl der Kaiser 1785 die Aufkündigung sämtlicher Wohnungen. Schon ein Jahr später konnte der Betrieb der gesamten Akademie in der Annagasse aufgenommen werden.³⁰⁷

Die Akademie gliederte sich in insgesamt sieben Schulen auf:

1. Die Geschichtsmalereischule war in drei Klassen unterteilt, die von den Schülern der Geschichtsmalerei, Bildhauerei, Erzverschneiderei und Kupferstecherei als

³⁰³ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 48.

³⁰⁴ JOHANN GEORG SULZER, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771, in: <http://www.textlog.de/2419.html>, aktualisiert am 24. 10. 2007.

³⁰⁵ PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 24.

³⁰⁶ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 49.

³⁰⁷ WAGNER, Geschichte der Akademie, S. 50.

Voraussetzung zum weiterführenden Studium erfolgreich absolviert werden mussten.³⁰⁸ Als Grundlage erlernte man in der Zeichenschule für Anfänger das Zeichnen nach Musterblättern von Gliedmaßen und später ganzen Körpern.³⁰⁹

Der erfolgreiche Abschluss der Anfängerklasse war Voraussetzung für die Aufnahme in die Antikenklasse, welche von den Schülern der Geschichtsmalerei und Bildhauerei besucht wurde. Hier widmeten sich die Schüler dem Zeichnen und Modellieren nach Antiken und deren richtiger Licht- und Schatteninszenierung.³¹⁰

Hatte man die zweite Klasse erfolgreich abgeschlossen folgte das Studium nach der Natur, das sich aber ausschließlich auf die Darstellung des nackten und bekleideten Menschen und nicht auf die Landschaftsdarstellung bezog.³¹¹

Die erfolgreiche Absolvierung der Klassen der Anfangsgründe zählte zur Grundausbildung aller Akademieschüler. Erst dann konnte man sich in Folge auf die jeweiligen Spezialfächer konzentrieren.

2. In der Schule der Bildhauerei wurde den Zöglingen zusätzlich praktischer Unterricht im Modellieren erteilt und die theoretischen Kenntnisse der Knochen- und Muskelkunde näher gebracht.
3. Die Architekturschule war wiederum in drei Lehrklassen unterteilt, wobei die erste positiv zu absolvierende theoretische Klasse die Grundvoraussetzung für das vertiefende Studium darstellte.³¹²
4. Als nächstes folgte die sich großer Beliebtheit erfreuende Schule der Landschaftszeichnung und -malerei. Im zweiten Teil von Weinkopfs *„Beschreibungen der k. k. Akademie“* von 1790 wurde der Betrieb der Landschaftsklasse ausführlich geschildert. Auch diese war in zwei Klassen, in die Klasse für Anfänger und Fortgeschrittene, unterteilt.³¹³

³⁰⁸ WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 92.

³⁰⁹ Weinkopf merkt 1790 an, dass sich in etwa 130 Schüler in der Klasse der Anfangsgründe befanden. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 86.

³¹⁰ In der zweiten Stufe befanden sich im Vergleich insgesamt nur mehr 40 Schüler. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 86.

³¹¹ Die dritte Klasse wurde nur mehr von zirka 20 Schülern besucht. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 86.

³¹² WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 94 - 95.

³¹³ *„In der ersten werden den Schülern anfänglich Umriss von dem so verschiedenen Laubwerke, von Zweigen, Stämmen und ganzen Bäumen, von Vieh und Menschen, auch von Hütten, ländlichen Gegenden, Bruchstücken, Steinmassen u. s. f., dann in Schatten und Licht gesetzte Originalzeichnungen zum Kopieren vorgelegt; und in der 2. Wird gezeigt, aus den vorrätigen einzelnen Studien vollständige, mit schicklicher, und wohlgeordneter Staffasche belebte Landschaften nach den Regeln des Luftperspektives, der Degradation u. s. f. zusammensetzen;*

5. Die Schule für Erzverschneider war vor allem für handwerklich tätige Professionisten zugänglich. Diese Schule umfasste die Berufssparten der Metallarbeiter, Gold-, Silber- und Stahlarbeiter, aber auch Schmuckarbeiter, Uhrgehäusemacher, Gürtler, Degenschmiede und Schlosser. Hier sollte speziell das Zeichnen auf Papier, Modellieren in Wachs oder Gips, sowie die Ausführung von Verzierungen in Metall erlernt werden.³¹⁴
6. Die Kupferstecherschule war in zwei Klassen unterteilt, in jene für Kupferstecherei und Radierung und jene für Schabkunst.³¹⁵
7. Speziell für Professionisten aus Fabriken für Seidenzeug, Tücher, Bänder, Leinwände und Tapeten wurde eine separate Fabrikantenschule eingerichtet. Hier wurde das Nachzeichnen von Mustern, Verfertigen von Entwürfen und Kartons und deren Umsetzung für Webstühle gelehrt.³¹⁶

Von der Erzverschneider- und Fabrikantenschule versprach man sich einen ökonomischen Aufschwung für den inländischen Handel und zusätzlich eine Verbesserung des allgemeinen Geschmacks und der Erfindungsgabe unter den handwerklich tätigen Professionisten.

Mit der organisatorischen und räumlichen Vereinigung der Akademien und der ihr zuerkannten Privilegien unter Joseph II. unterlag nunmehr das gesamte Kunstleben innerhalb der Monarchie der alleinigen Oberaufsicht der Akademie der bildenden Künste in Wien. Des Weiteren wurde ihr das Monopol bezüglich aller künstlerisch tätigen Professionisten zuerkannt, was von nun an bedeutete, dass auch keiner der oben erwähnten handwerklich tätigen Spezialisten die Akademie umgehen konnte.

Die Vielzahl an Aufgabenbereichen zog jedoch auch negative Folgen für die eigentlichen schönen Künste mit sich, denn schon 1788 beklagte sich Füger über den

endlich selbst nach der Natur zu studieren. Zu diesem Endzwecke führet der Lehrer seine geübtesten Scholaren alljährlich in den Monaten Junius, Julius, und August, wöchentlich einmal in ausgewählte Gegenden um Wien; dann den ganzen September hindurch in entferntere Ortschaften; und lässt sie nach abwechselndem Augenpunkte dieselben aufzeichnen, und nachher bey ihrer Zurückkunft mit Wasser- oder Ölfarben ordentlich ausführen.“ In dieser Klasse befanden sich insgesamt zwischen 50 und 60 Schüler. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 95 und S. 86.

³¹⁴ WEINKOPF, Beschreibungen der k. k. Akademie, S. 96.

³¹⁵ Weinkopf merkt an, dass sich neben den pensionierten sechs Zöglingen noch - ohne genauere Angabe - weitere Schüler in der Klasse für Kupferstecherei befanden. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 97.

³¹⁶ WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 97 - 98.

Mangel an geeigneten Bewerbern für die großen Preisausschreiben, was letztendlich in Waldmüllers Abhandlung zur Schließung der Akademie aus dem Jahr 1857 gipfelte.³¹⁷

Schmutzers neue Position an den Vereinigten Akademie im Zusammenhang mit dem späten Entstehen seiner Landschaftsblätter

Durch die Vereinigung der Akademien musste Schmutzer nun seine Sonderstellung als eigentlicher Organisator und Oberaufseher der erst 1766 neu eingerichteten und sich im Gegensatz zur damaligen Akademie größter Beliebtheit erfreuenden Kupferstecherakademie abtreten. Schon Weinkopf bemerkte, mit einem negativen Beigeschmack behaftet, in der Einleitung seiner Beschreibungen von 1783, dass die drei Klassen der Landschaftsmaler, Erzverschneider und Kupferstecher der Akademie „*einverleibt*“ worden waren und spricht weiters von „*der erst bey Vereinigung der Akademie errichteten Landschaftsmalereyklasse*.“³¹⁸

Lützwow vermerkte, Schmutzer habe der Vereinigung einen gewissen Widerstand entgegengesetzt. Aus einem Ratsprotokoll von 1774 geht hervor, dass „*(...) der durch anwachsende Schikanen gehäuften Verdruss verursachte, dass sich Schmutzer von dem Protectorate die Entlassung von dem Zeichnungsfach, und nur die Kupferstecherschule allein zu besorgen, erbeten hat*.“³¹⁹ Dem Ansuchen könnte bald stattgegeben worden sein, denn Weinkopf berichtete 1783, dass „*die zween Direktoren der Gravier und Kupferstecherklasse verbunden sind ihre Eleven, die sie mit Beyhilfe der ihnen untergebenen Korrektoren den Tag über zu Haus in den Kunstgriffen unterweisen, wenigstens Abends in die Akademie zu schicken, damit sie sich in der Zeichnung, als dem Fundamente dieser Kunstarbeiten täglich üben, und dieselbe eigen machen können*.“³²⁰

Weinkopf erwähnt ebenfalls, dass Schmutzer neben seinen damals vier pensionierten Zöglingen, auch einige Lehrlinge im Schraffieren und Kopieren nach Gemälden berühmter Meister unterrichtete.³²¹ Dieser Unterricht fand wahrscheinlich entweder direkt vor dem Original oder wiederum in seiner eigenen Wohnung statt. 1786

³¹⁷ PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 17.

³¹⁸ Zit. nach: PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 22; Siehe auch: WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie S. 3 - 4.

³¹⁹ AA RP vom 5. März 1774. Zit. nach: LÜTZOW, Geschichte der Akademie, S. 57, Anm. 2.

³²⁰ Schmutzer musste bis 1786 die pensionierten Zöglinge noch in seinen privaten Räumlichkeiten unterrichten. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 9.

³²¹ WEINKOPF, Beschreibungen der k. k. Akademie, S. 14.

übersiedelte schließlich auch Schmutzers Klasse ins St. Anna Gebäude, wo ihm vier kleine Räumlichkeiten mit eigener Kupferdruckerei zuerkannt wurden.³²²

Die einzelnen Schulen schienen anfänglich nur näher zusammengedrückt, als vereinigt zu sein. Kaunitz, der nun zum Präses der gesamten Akademien ernannt worden war, schien anfänglich sichtlich verärgert über den Mangel an Zusammenarbeit unter den Professoren und Direktoren zu sein und drohte, mit strengen Maßnahmen vorzugehen, sollte sich die Situation nicht verbessern.³²³

Unter Joseph II. musste Schmutzer weiters die Oberaufsicht über den Zeichenunterricht an den Normalschulen dem gesamten akademischen Rat übergeben. Mit dem Einzug des Klassizismus an die Akademie verlagerte sich auch die stilistische Orientierung der Akademie von Frankreich nun Richtung Italien.

Zusammenfassend ist zu erkennen, dass Schmutzer im Zuge der Vereinigung viele seiner früheren Verpflichtungen und Sonderpositionen abzugeben hatte. Die gesamte Organisation der Anstalt hatte nunmehr der Direktor der Malereiklasse über, der allgemeine Zeichenunterricht wurde abwechselnd von den Direktoren aller Klassen geleitet und die ehemalige Haidische Klasse für Radierung und Schabkunst erhielt eine eigene Professur. Auch die Oberaufsicht über den Zeichenunterricht an den Normalschulen der Monarchie wurde schließlich dem gesamten akademischen Rat übergeben.

Die Enthebung aus den bisherigen Verpflichtungen hatte bei Schmutzer wahrscheinlich nur anfänglich Missmut ausgelöst, da zu erkennen ist, dass ab den 80er Jahren in regelmäßiger Folge Landschaftszeichnungen entstanden. Schon Füssli erwähnte 1802, dass es Schmutzer bis zur Zusammenlegung der Akademien zeitlich nicht möglich war, sich seinen eigenen Interessen in der Kunst zu widmen.³²⁴ Es ist also nachvollziehbar, dass sich der Künstler erst mit der Abgabe seiner Verpflichtungen wieder intensiver mit dem Landschaftszeichnen auseinandersetzen konnte. Darüber hinaus kam Schmutzer zugute, dass er durch seine Position an der Akademie auf Lebenszeit finanziell abgesichert und so nicht gänzlich auf auftraggebundenes Arbeiten angewiesen war.

Aus Berichten geht auch hervor, dass Schmutzer bemüht war, für die Schüler der Kupferstecherei regelmäßig Exkursionen in die Natur zu organisieren und, wenn

³²² LÜTZOW, Geschichte der Akademie, S. 77 - 78.

³²³ LÜTZOW, Geschichte der Akademie, S. 57 - 58.

³²⁴ FÜSSL, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Bd. 1, S. 160.

möglich, zu subventionieren.³²⁵ Die Wichtigkeit des Studiums der Landschaft vor Ort besonders für Kupferstecher, betonte Schmutzer schon im Gesuch zur Errichtung seiner Zeichen- und Kupferstecherakademie von 1766.³²⁶ Da aber nach der Vereinigung offiziell keine Exkursionen für Kupferstecher vorgesehen waren, ist anzunehmen, dass Schmutzer diese in privatem Rahmen und dadurch wahrscheinlich auch eher unregelmäßig, durchführen konnte.³²⁷ In wie weit die Betreuung seiner Studenten ihn vereinnahmte ist schwer abzuschätzen, da Schmutzer bis 1786 die Schüler in seinen privaten Räumlichkeiten unterrichtete und die pensionierten Zöglinge auch hier untergebracht waren.³²⁸ Laut Schmutzer waren dies nie mehr als sechs, doch dauerte die Ausbildung mitunter an die acht Jahre.³²⁹

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Schmutzers Landschaften vermehrt aus rein privatem Interesse und nicht primär als Pflicht- oder Auftragsarbeiten entstanden sind, was wiederum rückführend an Wille erinnern lässt.³³⁰ Seine pädagogischen Lehrmethoden beinhalteten nach wie vor das Studium der Natur nach der Landschaft und da seine Schüler sich nicht den Exkursionen der Landschafts- oder Architekturklasse anschließen konnten, führte er sie privat in die Natur zum Zeichnen.

Der Bestand an Vorlagelättern an den Vereinigten Akademien

Die graphische Sammlung der Akademie bildete einen unverzichtbaren Bestandteil des allgemeinen Zeichenunterrichts an der Akademie. Allein in den Räumlichkeiten der

³²⁵ Schmutzer plante mit vier seiner Schüler drei Wochen lang auszubleiben. FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie, S. 5, in: AA VA 1798, fol. 113 – 113 v., 30. Mai und 1. Juni. Korrespondenz zur Organisation einer Exkursion nach Meidling.

³²⁶ AA VA 1766 – 1771, fol 1 - 3. Gesuch zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule. Vgl. S. 47 - 49.

³²⁷ Weinkopf vermerkt, dass der Professor der Landschaftsmalerei „*die tüchtigern Schüler seiner Klasse in den Monaten Junius, Julius und August wöchentlich einmal in hiesigen Gegenden; dann im ganzen September auf allerhöchst kaiserl. Kosten in entfernteren Ortschaften nach der Natur zu zeichnen (unterrichtet): und haben dieselben jedes Mal ihre gefertigten Zeichnungen dem Rathe zur Beurtheilung vorzulegen.*“. Zusätzlich wurden Exkursionen für die Architekturstudenten eingeführt. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 9 - 10.

³²⁸ Im Jahr 1783 waren vier pensionierte Studenten bei Schmutzer untergebracht. WEINKOPF, Beschreibungen der k. k. Akademie, S. 14. 1790 waren es sechs, die Weinkopf auch namentlich erwähnt: Zacharias Frey, Kasper Stenger, Ludwig Maillard (jung gestorben 1806), Joseph Fischer (1769 Wien – 1822 Wien), Samuel Ezeter und Andreas Leicher (um 1772 Wien – 1828 Wien). WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 85 und THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 23, S. 571, Bd. 12, S. 30 – 31 und Bd. 22, S. 590. Es wurden in den ausgewählten Lexika keine Eiträge über Zacharias Frey, Kasper Stenger und Samuel Ezeter gefunden.

³²⁹ Schmutzer suchte sich höchstens sechs begabte Schüler aus, deren Dauer der Ausbildung er selbst festlegte. PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation, S. 350.

³³⁰ Vgl. S. 30 – 31.

Landschaftsschule standen den Schülern 114 Originalblätter in Rötel, schwarzer Kreide, Tusche und Feder als Vorlageblätter zur Verfügung. Darunter befanden sich Zeichnungen von Tizian Vecellio (1477 – 1576), Peter Paul Rubens (1577 – 1640), Giovanni Battista Castiglione (1616 – 1670), Claude Lorrain (1600 – 1682), Johann Heinrich Roß (1631 – 1685), Felix Meyer (1653 – 1713), Peter Kaulitz (1650 – 1719), Johann Georg von Bommel (1669 – 1723), Johann Georg v. Hamilton (1672 – 1737), Paul Troger (1698 – 1762), Johann Felix Hölzel (Mitte 18. Jahrhundert), Franz Edmund Weirotter (1730 – 1771), Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712 – 1774) und Friedrich August Brand (1735 – 1806).³³¹ Der Großteil der Vorlageblätter für Anfänger stammte von Johann Christian Brand (1722 – 1795) und enthielt, nach den Beschreibungen Weinkopfs, Darstellungen von *„Lauben und Zweigen, Umrisse von Bäumen, und unterschiedlichen Thieren mit ihren Skeleten; in ausgeführten Blumen, Viehstücken Brücken, Bauernhütten, Bruchstücken von Gebäuden, in Landschaften, Seestücken und ganzen nach der Natur genommenen Gegenden.“*³³²

Die von Brand angefertigten Studienblätter waren natürlich auf die Bedürfnisse des Landschaftszeichnenstudiums ausgerichtet.³³³ Die Professoren der Landschaftsklasse hatten darüber hinaus die Verpflichtung, Naturstudien aus eigener Hand der Akademie als Vorlageblätter abzugeben. In Bezug auf Schmutzer gibt Weinkopf an, dass sich in der Historien- und Bildhauerschule *„einige treffliche Zeichnungen von der Hand der Hrn. Sambach, Schmutzer, Füger, Lampi³³⁴ und Wutky³³⁵“*³³⁶ befanden und in der Kupferstecherschule *„ein paar hundert Originalzeichnungen, fast durchgängig von der*

³³¹ WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 40.

³³² WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 40.

³³³ Die Blätter waren aber nicht ausschließlich den Landschaftsmalern vorbehalten und konnten natürlich auch von Studenten anderer Klassen als Studienobjekte herangezogen werden.

³³⁴ JOHANN BAPTIST (EDLER VON) LAMPI (1751 Südtirol – 1830 Wien), war tätig als Portrait- und Historienmaler. Nach seiner Ausbildung in Salzburg und Verona kam Lampi 1783 nach Wien, wo er vor allem für Joseph II. protegiert wurde und 1786 als Hauzingers Nachfolger an der Akademie aufgenommen wurde. Er wurde sogar bis zum Zarenhof gerufen um Portraits für Katharina II. anzufertigen. Nach seiner Rückkehr nach Wien wurde ihm 1799 die Ehrenbürgerschaft der Stadt verliehen. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 22, S. 272 - 273.

³³⁵ MICHAEL WUTKY (1739 Krems – 1823 Wien), war anfänglich tätig als Historienmaler, entschied sich später aber für die Landschaftsmalerei. Er studierte seit 1759 an der Akademie unter Martin van Meytens und wurde 1770 zum Mitglied derselben ernannt. Er lebte von 1776 – 1801 in Rom und war nur vorübergehend Lehrer an der Wiener Akademie. 1805 reiste er abermals nach Rom. Bekannt sind Wutkys effektvollen italienischen Prospekte und Nachtstücke, zu denen als bekanntestes Werk der Ausbruch des Vesuvs zählt. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 36, S. 319.

³³⁶ Weinkopf merkt ebenfalls an, dass alle neu angefertigten Studien aus der k. k. Kasse bezahlt wurden, was wiederum erkennen lässt, dass die Akademie zusätzlich Blätter der Direktoren und Professoren käuflich erwarb. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S.98 - 99.

Hand des Herrn Schmutzers“³³⁷ aufbewahrt wurden. Schmutzers Landschaftsblätter hingegen finden hier keine offizielle Erwähnung. Die Vorlageblätter Schmutzers bezogen sich vor allem auf Portrait- und Modellstudien, nicht aber auf seine Landschaftsdarstellungen.

Nach den Beschreibungen Weinkopfs befanden sich in den Räumlichkeiten der Architekten Aufnahmestücke³³⁸ französischer und deutscher Künstler, die den Studenten ebenfalls als Muster zur Verfügung standen:

*„[...]Die von Hrn. Johann Bapt. Pierre, ersten königl. Französischen Hofmaler zur Aufnahm’ eingeschickten Stücke, so aus einigen Zeichnungen und geätzten Kupferstichen von seiner Hand bestehen, sind in einem Portefeuille unter der akademischen Bildersammlung aufbewahret [...] Als; zwo österreichische Aussichten nach Christian Brand eine Landschaft nach Dietrich, und ein Nachstück nach Vanderneer, von Hrn. Adrian Zingg, in der Schweiz geb. Kupferstecher zu Dresden. Drey Landschaften nach Vernet, von Madselle. Anne Pilibert Coulet.(...) Eine Landschaft von Hrn. F. Godefroy. (...) Eine Aussicht von Neapel; und ein Schiffbruch, von Hrn. N. Longueil. Die Fontän; und die Wäscherinn von Hr. Karl Niklas Cochin.³³⁹(...) Dasselbst befindet sich auch das von Hrn. Du Creux, königl. Französischer Portraitmaler sehr schön in Pastel gemalte Bildnis des sel. Franz Weiroter, gewesenen Lehrers der Kupferstecherei“.*³⁴⁰

Aus den Beschreibungen Weinkopfs geht sehr deutlich hervor, dass seit Schmutzers Rückkehr und der erfolgreichen Annahme der Landschaftsklasse, die Sammlungs- und Aufnahmestücke sich überwiegend mit dem Landschaftsthema auseinandersetzten. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts war an der Akademie also ein deutlicher Kurs in Richtung Landschaft zu verzeichnen, was dem Stellenwert und der Beliebtheit der Brandschen Landschaftsschule sehr zu Gute kam.

³³⁷ Wie schon erwähnt wurde 1790 der Ankauf von 214 Zeichnungen und 116 Kupferstichen Schmutzers von Seiten der Akademie bewilligt. Siehe S. 54, WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 100.

³³⁸ Aufnahmestücke wurden von Künstlern oder Studenten eingereicht, um eine volle Mitgliedschaft an der Akademie zu erlangen.

³³⁹ Anm. des Autors: *„Dieser Künstler, der auch als Schriftsteller rühmlich bekannt ist, verehrte der Akademie zugleich sein Werk: Voyages d’Italie & c. das in der akadem. Büchersammlung aufbewahrt ist.“*, WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 27.

³⁴⁰ WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 27 - 28.

Weiters beschenkten die Ehrenmitglieder die Akademie zum Dank für ihre Aufnahme mit Zeichnungen oder Gemälden, meist aus eigener Hand, ferner mit Büchern oder Stichsammlungen.³⁴¹

Neben den Vorlageblättern und der Gemäldesammlung der Akademie stand den Schülern auch die Lehrbuchsammlung zum Studium zur Verfügung, die abgesehen von den erwähnten Schenkungen der Ehrenmitglieder vor allem aus Duplikaten der k. k. Bibliothek bestand.³⁴² Die Auflistung der Bücher bei Weinkopf bezieht sich lediglich auf die Hauptwerke der Lehrbuchsammlung, das Verzeichnis der restlichen Werke ist derzeit nicht auffindbar.³⁴³

Wie zu erkennen ist, stand den Schülern eine große Anzahl an Studienobjekten zur Verfügung. Vor allem den Landschaftlern wurde die Einsicht in ein sehr großes und internationales Repertoire an Originalen und Kopien ermöglicht. Man schien sehr stolz auf dieses, gewissermaßen neue und moderne Fach zu sein, bedenkt man, dass das Sammeln von Vorlagen innerhalb dieses Teilbereichs erst mit der Gründung der Schmutzerschen Kupferstecherakademie begann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Schmutzers Position als Reformator und Erneuerer der Wiener Kunstszenen nun endgültig in Vergessenheit geraten worden war. Der Gesamtbetrieb der Akademie wurde verstaatlicht und systematisiert und büßte durch die Vielzahl an Aufgabenbereichen nun jegliche persönliche Note, die Schmutzers Kupferstecherakademie zu großem Erfolg verholfen hatte, ein. Es kam

³⁴¹ Probst Johann Marcy vermachte 1768 der Akademie neben einem Gemälde auch eine Lippertsche Dactyliotheke (Philipp Daniel Lippert (1702 – 1785)). 1764 wurde er zum Professor der Antiken an der Dresdner Akademie ernannt. Seine Daktyliothec universalis beinhaltet eine enzyklopädisch organisierte Abdrucksammlung von Gemmen aller europäischen Kabinette, in: www.daktyliothek.de/ausstellung3.htm, aktualisiert am 27. 10. 2007.

Der schwarzenbergische Hofmedailleur Johann Georg Werner überreichte im selben Jahr sein siebenbändiges Werk „Über die Zeichenkunst“, Johann Graf von Fries beschenkte 1768 die Akademie mit 600 Exemplaren von Winkelmanns „Geschichte der Kunst“. 1770 übersandte Klaudius Heinrich Watelet, Generaleinnehmer der königlichen Finanzen zu Paris, sein Werk „L’art de peindre Poeme“ und 1773 beschenkte der Kunstliebhaber Johann Meyer aus Hamburg die Akademie mit einer Neuauflage des Werkes Sandrats. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 7 - 8.

³⁴² Hofrat und k. k. Bibliotheksdirektor Adam Franz von Kollar und k. k. Rat und Bibliothekskustos Joseph von Martines, beide 1773 als Ehrenmitglieder aufgenommen, ermöglichten es, Duplikate nach Werken der k. k. Bibliothek anfertigen zu lassen. WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 8.

³⁴³ Eine genaue Auseinandersetzung mit den angeführten Büchern wird hier nicht unternommen werden. Eine detaillierte Auflistung der Hauptwerke findet sich bei: WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie, S. 42 – 44.

wahrscheinlich zu Schmutzers Zeiten zu keinem erhofften interdisziplinären Austausch unter den Klassen. Eher ist zu vermuten, dass genau das Gegenteil eintrat: Die Akademie entwickelte sich zu einem verstaatlichten Großunternehmen, dessen Aufgabenbereiche sich vom Normalschulunterricht über das Handwerkswesen bis hin zu den schönen Künsten erstreckten und der Unterricht nunmehr einem gestrafften Schulsystem unterlag.

Dass Schmutzer sich gegen diese Vereinigung ausgesprochen hatte, lässt vermuten, dass er die Probleme, die sich mit der Zentralisierung des gesamten Kunstlebens ergaben, schon vorausahnte. Auch ist zu bemerken, dass Schmutzer nur anfänglich einen gewissen Widerstand leistete, sich später aber nicht mehr in akademische Angelegenheiten einmischen wollte. Mit dieser Zeit des Rückzugs geht aber auch das Entstehen der Landschaftsblätter einher. Vermutlich führte Schmutzer seine kleine Kupferstecherklasse im gleichen Stil weiter wie bisher, nämlich in Form eines kleinen Werkstattbetriebs, der in ein großes Unternehmen eingegliedert wurde.

5. Die Landschaftskunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Idealität oder Realität: Natur als künstlich inszenierte Raumdarstellungskunst

Die reine Landschaftsdarstellung emanzipierte sich erst im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer selbstständigen Bildgattung. Aus der altniederländischen Tradition entwickelte sich eine die Realität zwar imitierende, trotzdem aber malerisch (ideell) überhöhte Landschaftsauffassung, im Gegensatz dazu entstand im Süden, in Italien, die Ideale Landschaftsmalerei. Mit den holländischen Italienfahrern begannen sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts schließlich die Errungenschaften dieser beiden neuen Landschaftstypen zu vermischen was dazu führte, dass sich durch den künstlerischen Austausch untereinander eine internationale Landschaftskunst zu entwickeln begann.

Diesen Typus prägte vor allem die Vielfalt an weitergegebenen Formeln, die nun schier unendliche Möglichkeiten zur Gestaltung von Landschaftsräumen ermöglichte. Das gesamte 18. Jahrhundert hindurch hielt man an dieser „Raumdarstellungskonstruktion“ fest. Erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erfuhr die Landschaftskunst in ganz Europa erneut einen deutlichen Aufschwung.³⁴⁴ Aus der schwärmerischen Naturbegeisterung der Aufklärungszeit entwickelte sich ein neues Naturgefühl, das den Künstler die bisherige Distanz zur Natur verringern ließ.

Salomon Gessners Idyllen³⁴⁵, Johann Ludwig Aberlis Schweizer Alpen darstellungen³⁴⁶ aber auch Jakob Philipp Hackerts italienische Veduten³⁴⁷ eröffneten dem

³⁴⁴ PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 7.

³⁴⁵ SALOMON GESSNER (1730 Zürich – 1788 Zürich) tätig als Dichter, Maler, Kupferstecher und Verleger. Seine „Idyllen“ von 1756 verhalfen ihm zu internationalem Ruhm. Mit seinen Idyllen prägte er das Ideal einer wiederentdeckten Natürlichkeit im Gegensatz zur höfischen Rokokodichtung. Die arkadische Idyllendichtung fand vor allem in Deutschland begeisterte Nachahmer. WALTHER KILLY, Deutsche Biographische Enzyklopädie, München 1996, Bd. 3, S. 668 - 669.

³⁴⁶ JOHANN LUDWIG ABERLI (1723 Winterthur – 1786 Bern), war tätig als Zeichner, Radierer und Maler. Nach dem anfänglichem Studium der Portraitmalerei wandte er sich nach seinem Aufenthalt 1795 bei Wille in Paris gänzlich der Landschaftsmalerei zu. Wille regte ihn zum Studium der holländischen Landschaftsmalerei an. Er unternahm viele Wanderungen durch die Schweiz. Salomon Gessner zählte zu seinem Freundeskreis. Vorbildwirkung erzielten vor allem Aberlis Schweizer Landschaftsaquarelle und -zeichnungen, die auch eine internationale Anerkennung genossen. Aberli stand zusätzlich im Kontakt mit der Dresdener Akademie unter Anton Graff und Adrian Zingg, der auch einige seiner Aquarelle in Kupfer stach. GÜNTER MEIBNER, Allgemeines Künstlerlexikon – die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig 1983, Bd. 1, S. 134. (zweiten Band = SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon!)

³⁴⁷ JACOB PHILIPP HACKERT (1737 Prenzlau – 1807 nahe Florenz) war tätig als Landschaftsmaler. Er erlernte die Malerei in der Werkstatt seines Vaters und trat anschließend in die Berliner Akademie ein. Zu seinen größten Mäzenen zählte J. G. Sulzer. Schon früh konzentrierte er sich auf die Landschaftsmalerei. 1762 reiste er von Stockholm nach Rügen und schließlich 1765 nach Paris, wo

Landschaftskünstler neue Möglichkeiten, der Natur zu begegnen. Trotz dieser neuen Erkenntnisse hielt man dennoch an der traditionellen formelhaften Raumdarstellung fest, nur mit dem Unterschied, dass die Auffassungen von Natur nun theatralischer und verklärter wurden.³⁴⁸

Die Tradition dieser artifiziellen Raumdarstellungskunst findet sich schon in den Modellen der klassischen Ideallandschaft des 17. Jahrhunderts und deren Meistern Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Salvator Rosa. Im 18. Jahrhundert begann die Kunstliteratur, sie als Vertreter der drei unterschiedlichen „Temperamente“ zu bezeichnen: Poussins Landschaften widerspiegelten die „asketische Strenge“, Lorrain hingegen repräsentierte das „milde Arkadien“ und Rosa galt als Vertreter des „abenteuerlichen, wilden Landschaftseindrucks“.³⁴⁹

Bei der Zuordnung einer Landschaft als idealistisch oder realistisch konzentrierte man sich vor allem auf die Charakteristika der Staffagen, was schließlich dazu führte, dass Landschaften mit klassischen Versatzstücken und Szenen eine höhere Bewertung garantierten als ländliche Genreszenarien. Die Vertreter der „realistischen“ Landschaftskunst des 18. Jahrhunderts kritisierten vehement den geringen Wirklichkeitsgehalt einer klassischen Ideallandschaft.

Spricht man also im ausgehenden 18. Jahrhundert von realistischer Landschaftskunst, so wird diese in die zwei Hauptrichtungen der „paysage intime“ also der persönlichen Naturstudie und der „Prospektdarstellung“ unterteilt.³⁵⁰ Den höchsten Realitätsgehalt einer Landschaft findet man natürlich in den Darstellungen der Vedutisten, was aber im Allgemeinen eine nüchterne Distanz zur Natur voraussetzte.³⁵¹

Nicht widerspruchsfrei ist deshalb die „paysage intime“ in diesem Zusammenhang anzusehen. Willes Standpunkt, dass „*ein Mahler (...) die Landschaften des Landes*

seine Landschaften großen Anklang fanden. 1768 übersiedelte er nach Rom. Hackert zählte zu den bedeutendsten Prospektmalern der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seine naturgetreue Nachahmung der Landschaft erfuhr stets durch Ruinen und Tempel einen eher heroischen Zug und entsprach somit dem klassizistischen Ideal. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 15, S. 412 - 414.

³⁴⁸ PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 8.

³⁴⁹ MAREN GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, S. 29, in: Natur und Heldenleben, Ausstellung der graphischen Sammlung Albertina, Wien Oktober 1997 – Jänner 1998.

³⁵⁰ GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, S. 32.

³⁵¹ Als deutliches Beispiel hierfür sind Joseph Anton Kochs Alpendarstellungen anzusehen.

bilden müsse, in dem er wirklich lebet.“³⁵² erscheint problematisch in Bezug auf den Realitätscharakter seiner eigenen Darstellungskunst, da diese oft direkt von der Tradition der Holländer des 17. Jahrhunderts abgeleitet wurden. Deutlicher äußerte sich Adrian Zingg in Bezug auf die Realitätsfrage, der mit seinen Schülern die Sächsische Schweiz durchwanderte, um hier „die romantischen Gründe Everdingens und Ruysdaels wiederzufinden“³⁵³.

Zusammengefasst schmückten sich die Hollandisten des 18. Jahrhunderts zwar mit dem Aushängeschild der Realität, obwohl ihr eigentlicher Wahrheitscharakter durch die niederländische Zeichenkunst des 17. Jahrhunderts eine fortwährende Idealisierung und größtenteils auch „Verniedlichung“ erfuhr.³⁵⁴ Willes Exkursionen in die freie Natur basierten auch auf der Kenntnis der niederländischen Kunstliteratur, die bereits festhielt, dass Landschaftskünstler ihre Motive unter freiem Himmel suchten, trotzdem sollten die alten Meister dennoch ihren Vorbildcharakter den Schülern gegenüber nicht verlieren.

Es ist zusammengefasst zu erkennen, dass sich im Laufe des 18. Jahrhunderts drei Hauptströmungen innerhalb der Landschaftsdarstellung im deutschsprachigen Raum parallel herausformten: die klassische (italienische) Ideallandschaft, die „paysage intime“ und die rational distanzierte, aber optisch überprüfbare Landschaftsvedute.³⁵⁵

Um die Zeit der Jahrhundertwende erlebte die traditionell hollandisierende Landschaftsauffassung einen erneuten Auftrieb. Unter dem Einfluss der Gessnerschen Idyllen, der arkadischen Landschaftsauffassung der Rompensionäre und der Aquarellkunst der Vedutisten beschäftigte man sich wiederum intensiver mit dem Naturdetail und entfernte sich mehr und mehr von der tradierten spätbarocken Formelsprache, was in Folge den Weg zur biedermeierlichen Wirklichkeitsmalerei ebnete.³⁵⁶

³⁵² ...Man trauet ihm beständig mehr Wahrheit zu als wenn er sich im Geiste in entfernte Länder waget, und daraus Erdichtungen hohlet, die kaum bestehen, oder andere kopiert, die dagewesen sind.“ Zit. nach: SCHULZE ALTCAPEBERG, Le Voltaire de l'art, S. 171.

³⁵³ Zit. nach: GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, S. 34.

³⁵⁴ GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, S. 34.

³⁵⁵ GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, S. 10.

³⁵⁶ Zu den wichtigsten Vorreitern dieses Typus' in Wien galt Martin von Molitor. PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 8.

In Wien wurde die Landschaftskunst bis weit ins 18. Jahrhundert von zugewanderten Künstlern bestimmt. Erst mit der um die Jahrhundertmitte in Wien sesshaft gewordenen Künstlerfamilie Brand begann sich langsam eine regionale Landschaftstradition zu etablieren, doch erst mit der Gründung der Kupferstecherakademie und ihrer separaten Klasse für Landschaftszeichnen verfestigte sich ihre Position und bildete die Grundlage zur Entwicklung einer eigenen Wiener Landschaftstradition.³⁵⁷ Da der Unterricht sich vor allem auf das Zeichnen spezialisierte, kann nicht von einem abrupten Bruch mit barocken Malprinzipien innerhalb der Landschaftskunst gesprochen werden, da erst 1821 eine unabhängige Schule für Landschaftsmalerei an der Akademie eingerichtet wurde. Die traditionellen Behelfe konnten erst allmählich der Zeit entsprechend angepasst werden.³⁵⁸

Der Hollandismus im 18. Jahrhundert

Der Grundgedanke der Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts basierte weitgehend noch auf der Idee, die schon seit der Renaissance die Landschaftsauffassung prägte: der Künstler soll sein Werk nach dem Ideal formen, das er selbst zuvor aus sinnlicher Anschauung gewonnen hatte.³⁵⁹ Auch den kunsttheoretischen Schriften Christian Ludwig Hagedorns, Salomon Gessners, Johann Georg Sulzers oder Johann Joachim Winkelmanns kann entnommen werden, dass das Studium nach der Natur als generelle Grundlage empfohlen wurde, der Künstler sich jedoch in der Ausführung trotzdem an die großen Vorbilder halten sollte. Neben Claude Lorrain und Nicolas Poussin wurde den Werken der holländischen Landschaftsmalerei, besonders den Vertretern der holländischen Italienfahrer wie Jan Both³⁶⁰, Nicolaes Berchem³⁶¹, Herman van

³⁵⁷ PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 7.

³⁵⁸ PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, S. 27.

³⁵⁹ ELISABETH HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des Achtzehnten Jahrhunderts, Diss. Wien 1982, S. 80.

³⁶⁰ JAN BOTH (um 1615 Utrecht – 1652 Utrecht), niederländischer Maler, Radierer und Zeichner. Zwischen 1638 und 1641 war Both nachweislich in Rom tätig. Both, sowie Berchem, Adam Pijnacker und Jean Baptist Weenix zählten zu den Vertretern der klassischen Phase der niederländischen italianisierenden Landschaftsmalerei. Zu seinen Vorbildern zählten schon vor seiner Romreise die italienischen Landschaften des Cornelis van Poelenburch, in Rom lernte er die Malereien Swanevelts kennen und zurück in Utrecht wurde Claude Lorrain zu seinem größten Vorbild. SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 13, S. 241 – 242.

³⁶¹ NICOLAES BERCHEM (1620 Haarlem – 1683 Amsterdam), holländischer Maler, Zeichner und Graphiker. Zwischen 1651 und 1653 reiste Berchem nach Italien, wo er der bis zu diesem Zeitpunkt sehr verhafteten traditionellen niederländischen Landschaftsmalerei den Rücken zugunsten der italienischen Landschaftsmalerei kehrte. Sein Hauptinteresse galt der Darstellung des südlichen Lichts und den sehr detailliert geschilderten Genreszenen. Einflüsse finden sich vor allem von Jan

Swanevelt³⁶², aber auch Philip Wouwerman³⁶³ und Antoine Waterloo³⁶⁴, die größte Bedeutung zuerkannt.

Die Rezeption holländischer Landschaftsmalerei war im 18. Jahrhundert im gesamten europäischen Raum weit verbreitet, was bedingte, dass infolge die holländischen Vorbilder auf vielfältigste Weise mit zeit- und regionaltypischen Elementen vermischt wurden.³⁶⁵

Einer der bedeutendsten Hollandisten des 18. Jahrhunderts in Deutschland war Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy (1712 – 1774).³⁶⁶ Dietrich verdeutlichte die typische Art der künstlerischen Rezeption alter Meister im 18. Jahrhundert. Er beherrschte das Repertoire aller bekannten Malerschulen seiner Zeit, welches er parallel zu verarbeiten wusste. Er passte seinen Zeichen- und Malstil dem jeweiligen Darstellungsthema an, der entweder einem holländischen, französischen oder italienischen Typus entsprach. Als Vorlagen für den holländischen Themenkreis galten Genreszenen, Nachtstücke, Orientalenköpfe, Bettler und Szenen aus dem Neuen und Alten Testament. Vor allem Rembrandt galt hierfür als besonders beliebtes Vorbild. Einen besonderen Vorzug gab er den „italienisierenden“ Holländern. Für elegante Szenen im Freien bediente er sich eher französischer Vorbilder, wogegen man

Both, Jan Asselijn und später auch von Adam Pijnacker. SAUR, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 9, S. 236 – 237.

³⁶² HERMAN VAN SWANEVELT (um 1600 Woerden bei Utrecht – 1655 Paris), holländischer Landschafts- und Architekturmaler und Radierer. 1623 ist Swanevelt das erste Mal in Paris nachweisbar, zwischen 1629 und 1638 lebte er in Rom, wo er sich vor allem mit dem italienischen Landschaftsstil auseinandersetzte. 1644 kehrte er nach Paris zurück, wo er 1651 zum Mitglied der Academie Royal gewählt wurde. THIEME – IECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 32, S. 339 – 340.

³⁶³ PHILIPS WOUWERMAN (1619 Haarlem – 1669 Haarlem), holländischer Maler und Zeichner. Reisen ins Ausland sind urkundlich nicht belegt, jedoch werden Reisen in die südlichen Niederlande und Frankreich angenommen. Wouwermans Oeuvre erstreckt sich von Historien über Genrestücke bis hin zu Landschaftsgemälden. THIEME – IECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 36, S. 265 – 266.

³⁶⁴ ANTHONIE WATERLOO (um 1610 Lille (?) – 1690 Utrecht), holländischer Landschaftsmaler, Zeichner und Radierer. Aus einem Skizzenbuch geht hervor, dass Waterloo in Nord- und Süddeutschland, sowie Danzig und Italien tätig war. Als Maler trat Waterloo weniger in Erscheinung, er spezialisierte sich vor allem auf das Zeichnen und Radieren. THIEME – IECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 35, S. 181 - 182.

³⁶⁵ HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands, S. 6.

³⁶⁶ Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Dietricy) (1712 Weimar – 1774 Dresden), deutscher Landschaftsmaler. Seine erste Ausbildung erhielt er in der Werkstatt Alexander Thieles, der ihn 1730 an August den Starken weiterempfahl und schließlich zum Hofmaler ernannte. Ob Dietrich Reisen in die Niederlanden unternahm, bleibt ungeklärt, jedoch ist nachgewiesen, dass er sich in Rom und Venedig aufhielt (1743-44). 1748 wurde ihm der Titel des Inspektors der Gemälde Galerie in Dresden verliehen, 1763 wurde er zum Professor der Landschaftsmalerei an der Dresdener Akademie ernannt. SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 27, S. 297 - 298.

für Szenen aus der Mythologie klassisch italienische Modelle heranzog. Obwohl er sich immer deutlich an seinen Vorbildern orientierte, gelang es ihm jedoch immer, seine stilistische Eigenart beizubehalten.³⁶⁷

Dietrichs Landschaftsdarstellungen waren auch über die Grenzen Sachsens hinaus hoch angesehen. Zu seinem eifrigsten Direktabnehmer von Landschaftsblättern und – gemälden zählte Wille in Paris, der in den siebziger und achtziger Jahren Höchstpreise für Dietrichs Landschaften am Kunstmarkt erzielte. Dietrichs Werke wurden ebenso teuer verkauft wie die Originale, nach denen er sich orientierte.³⁶⁸

Durch die theoretischen Überlegungen zur Konstruktion einer Landschaft, legten sich bestimmte Form- und Kompositionsschemata fest, die es auch dem unerfahrenen Künstler ermöglichten, durch einfaches Zusammensetzen einzelner Schablonen eine passable Landschaft je nach Belieben schnell anzufertigen. Die Wiener Akademie beherbergte einen großen Formelvorrat dieser holländischen Muster, was dazu führte, dass Kompositionen von Vorlageblättern teilweise eins zu eins in unterschiedlichsten Blättern und Gemälden übernommen wurden.

Dieser idealisierenden Landschaft stand im 18. Jahrhundert auch eine mehr naturalisierende Tendenz gegenüber, deren höheres Ziel es war, den unmittelbaren Natureindruck wiederzugeben. In Wien waren Johann Christian Brand und seine Schüler deren wichtigste Vertreter. Dieser „akademische Naturalismus“ setzte sich innerhalb der Landschaftsmalerei aber nur sehr langsam gegenüber der traditionellen Formelsprache durch. Eher ist zu erkennen, dass sich wiederum vermehrt Mischformen entwickelten. Die Übernahme und das Studium holländischer Vorbilder war innerhalb der Wiener Akademie dennoch eine in der Tradition fest verankerte Komponente.

Der Künstlerkreis, der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris um Wille zu bilden begann, folgte durchgehend dem holländischen Modegeschmack. Hier entstand auch jene dekorative, aus holländischen und französisch – rokokohaften Elementen zusammengesetzte Landschaftskunst, die Weirötter und vor allem Schmutzer nach Wien und Adrian Zingg nach Dresden mitnahmen. Durch den regen Austausch der Künstler untereinander und Willes Protektion, erfuhr auch diese Art der

³⁶⁷ HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands, S. 9.

³⁶⁸ ANKE FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Weimar 2002, S. 102.

hollandisierenden Landschaftskunst eine weite Verbreitung in ganz Europa. Zusätzlich trug Willes Funktion als Kunsthändler zur internationalen Verbreitung dieses so genannten „rokokohaften Hollandismus“ unter Sammlern bei.³⁶⁹

Das große Interesse an hollandisierenden Landschaften war auch vom wachsenden Interesse des Sammlertums abhängig. Unter den holländischen Italianisanten waren neben Jan Both, Nicolaes Berchem und Adam Pynacker³⁷⁰ vor allem Herman van Swanevelt bei den Kunstliebhabern des 18. Jahrhunderts sehr geschätzt, was bedingte, dass diese oft als Vorlagen herangezogen wurden. Von den traditionellen holländischen Landschaftsmalern waren vor allem Cornelis Saftleven³⁷¹ und Jan Griffier³⁷² unter den Sammlern sehr beliebt und fanden dadurch auch in den Katalogen des 18. Jahrhunderts häufig Erwähnung. Allein Prinz Eugen besaß sechzehn Gemälde dieser beiden Künstler und dementsprechend groß war auch die Anzahl an Nachahmungen.³⁷³ Antoine Waterloo fand vor allem in der kunsttheoretischen Literatur als Vorbild oftmalige Erwähnung, da sein natürlicher und abwechslungsreicher Stil sehr zum Studium einlud. Auch Ludwig von Hagedorn versuchte sich in der Landschaftszeichnung und radierte eine Serie, die sich deutlich an Waterloo orientierte. Die starken Krümmungen der Baumstämme und Äste imitierte Hagedorn in besonders übersteigerter Form. Interessant ist, dass einige Jahrzehnte später ein kunsttheoretischer Aufsatz Hagedorns

³⁶⁹ Die Vertreter dieser Landschaftsauffassung standen meist in Kontakt mit Wille. HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands, S. 13.

³⁷⁰ ADAM PYNACKER (1622 bei Delft – 1673 Amsterdam), tätig als Landschaftsmaler und Radierer. Während seiner Ausbildung war er drei Jahre in Italien und ging zurück nach Amsterdam. Wahrscheinlich war er ein Schüler Boths, an dem er sich stilistisch orientierte. Seine Landschaften sind vor allem dem italienischen Ideal angepasst. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 27, S. 477.

³⁷¹ CORNELIS SAFTLEVEN (1607 Gorkum – 1681 Rotterdam), tätig als Maler und Radierer. Anfänglich beschäftigte er sich mit der Darstellung von satirischen und grotesken figürlichen Innenraumbildern auch teilweise mit bäuerlichem Charakter, verlegte sich aber immer mehr auf die Landschaftsdarstellung. Er folgte dem traditionellen holländischen Stil, vor allem mit Tierdarstellungen im Freien. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd.29, S. 309.

³⁷² JAN GRIFFIER (1645 Amsterdam – 1718 London) war tätig als Landschaftsmaler und Radierer. Übersiedelte um 1667 nach London, wo er zahlreiche Ansichten der Stadt malte. Auch malte er unzählige italienische Veduten, ohne aber jemals in Italien gewesen zu sein. Bekanntschaft machte er mit Saftleven wahrscheinlich auf einer Reise durch Holland in Rotterdam, dessen Landschaften einen bleibenden Eindruck auf ihn machten. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 15, S. 26 - 27.

³⁷³ HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands, S. 90.

erschien, der das „Wilde, Verwinkelte“ des Baumschlags bei Waterloo besonders hervorhob.³⁷⁴

Auch bei Schmutzer lassen sich diese Elemente in beinahe allen Landschaften wieder finden. Diese Form der theoretischen Überlegungen übte einen zusätzlichen Einfluss auf die Konstruktion von Landschaftsräumen aus.

6. Der Einfluss der Kunstliteratur auf die Landschaftsdarstellung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Es ist zu beobachten, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem im deutschen Sprachraum, viele Künstler sich aufgrund ihrer theoretischen und akademischen Bildung der Landschaftsdarstellung zuwandten. Waren zuvor die intellektuellen Leistungen eines Künstlers vor allem an das Figurenbild und die „actio humana“ gebunden, gelang es nun der Landschaft, einen theoretisch gefestigten Standard innerhalb der bildenden Künste zu erringen.³⁷⁵ Auch Fernow tendierte in seinem Aufsatz „Über die Landschaftsmalerei“ von 1803 zu einer Wertgleichstellung von Figur- und Landschaftsbild:

„Dadurch, dass die Landschaft keinen so bestimmten Inhalt hat, wie ein dramatisches Gemälde, sondern blosse Naturszenen darstellt, wo die Zusammenstimmung vieler Gegenstände in einem Totaleindruck auf das Gemüth wirke, ist sie um so fähiger, dasselbe in eine rein ästhetische Stimmung zu versetzen. Sie ist darin der Musik verwandt. Die Harmonie der Farben, welche über eine schöne Landschaft ausgegossen ist, macht eine ähnliche Wirkung auf das Gemüth, wie die Melodie und Harmonie in der Tonkunst. (...)

Die dramatische Malerei hat ein grösseres Interesse und höhere Schönheit als die Landschaftsmalerei. Aber wenn wir auch, durch den wahren Ausdruck der Darstellung ergriffen, uns auf das lebhafteste in die Situationen der handelnden Personen versetzen, so nehmen wir an ihrer Handlung doch nur immer als Zuschauer Theil. Eine schöne Landschaft dagegen ladet uns durch ihre Anmuth ein, selbst in ihren Gründe zu wandeln, durch ihre reizende Ferne zu schweifen, in ihren kühlen Schatten auszuruhen.

³⁷⁴ MEUSEL, Miscellaneen 10. Stück, S. 170, Zit. nach: HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands, S. 93.

³⁷⁵ GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, S. 9.

Wir sind nicht mehr blosser Zuschauer; wir befinden uns selbst in der Naturszene, die sich uns darstellt.“³⁷⁶

Fernow betont hier, wie man später auch in Hagedorns Betrachtungen erkennen wird, sehr eingehend das subjektive Empfinden im Zusammenhang mit seiner Landschaftsanschauung. Die reine Landschaft ermöglicht es, eine „intime Privatsphäre“ zum Betrachter aufzubauen, was ein Figurenbild nicht im Stande ist zu bieten, da es stets die Distanz zwischen Betrachter und Bild wahrt. Die Landschaft wird also in ihrer subjektiven Betrachtung zum grundlegenden Manifest des ästhetischen Genusses. Die symbolische Bedeutung oder Bewertung eines Kunstwerks setzt nun nicht mehr die Maßstäbe, traditionellen Formeln oder vorgegebenen Normen zu gehorchen, vielmehr steht die Landschaft in Abhängigkeit mit der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung, der erlebten Wirklichkeit, die sich dem Betrachter in der Landschaft offenbaren soll.³⁷⁷

Die literarischen Voraussetzungen

Die Tendenz zur „Verintellektualisierung“ und der theoretischen Wertschätzung der Landschaftsdarstellung, war schon ab Mitte des 18. Jahrhunderts in der in wachsendem Maße entstehenden Kunstliteratur zu beobachten. Die Kunstliteratur nahm zu dieser Zeit innerhalb der Entwicklung eines genau definierten und präzisierten Landschaftsbegriffs eine grundlegende Vermittlerfunktion ein. Neben Künstlerviten und Künstlerlexika in deutscher Sprache, wurden auch Schriften von Denis Diderot, Jean Jacques Rousseau, Carl Ludwig Fernow, Johann Georg Sulzer, Christian Ludwig Hagedorn oder Johann Wolfgang Goethe in großen Auflagen verlegt. Umso unterschiedlicher aber die Auffassungen von der Natur an sich in den Schriften waren, desto ähnlicher waren die Ansichten gegenüber der Landschaftsdarstellung.

Die Natur galt seit jeher als eigentliche Lehrmeisterin des Künstlers. Sulzer schrieb bezüglich der Nachahmung der Natur:

³⁷⁶ CARL LUDWIG FERNOW, Römische Studien, Teil 2, Zürich 1806, S. 20 – 22. Zit. nach: WERNER BUSCH, Landschaftsmalerei, in: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3, Berlin 1997, S. 245 - 246.

³⁷⁷ Das Ideal aber, das laut Fernow dieses rein ästhetische Empfinden auslösen kann, ist nur auf „klassischem Boden“ zu finden, was heißt, dass Fernows Landschaftsideal stets eine Schilderung der Italienischen Natur voraussetzt. Fernows Ideen widerspiegeln also den Typus des neoklassizistischen Landschaftsideals, also der klassisch italienischen Ideallandschaft. GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, S. 10.

„Der Grundsatz der Nachahmung der Natur insofern er ein allgemeiner Grundsatz für die schöne Kunst ist, muss also verstanden werden. »Da der Künstler ein Diener der Natur ist [s. Künste], und mit ihr einerlei Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zweck zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, dass es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach.“³⁷⁸

Um jedoch eine „gute“ Landschaft bildhaft darstellen zu können, bedurfte es primär aber dem ausreichenden Studium großer Meister, die im 18. Jahrhundert einer neuen Auswahl unterzogen wurden.³⁷⁹ Auf das während der Ausbildung und aus Lehrbüchern vermittelte Wissen über den korrekten Aufbau einer Landschaft, soll im folgenden Kapitel kurz eingegangen werden.

Rezeption

Bezüglich der reichlichen Auswahl an Vorbildern stand dem Landschaftskünstler nun ein beachtlicher Formelvorrat zur Verfügung, mit dessen geschickter Komposition und Anordnung sich die zeitgenössische Literatur intensiv auseinander zu setzen wusste, aber weiters auch auf die Gefahren hinwies, die eine zu sklavische Nachahmung mit sich bringen konnte. Sulzer äußerte sich in Bezug auf das Nachahmen großer Meister:

„Der freie, edle Nachahmer erwärmt sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennt, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu setzen oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibt als das fremde Feuer auf ihn wirkt. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bei der knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders als knechtisch nachahmen; weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verliert.

Dadurch wird sehr begreiflich, dass die freie Nachahmung vortrefliche, die knechtische nur schlechte Werke hervorbringt.“³⁸⁰

³⁷⁸ SULZER, Theorie der schönen Künste, 1779 in: www.textlog.de/8079.html, aktualisiert am 17.12.07.

³⁷⁹ FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen, S. 66.

³⁸⁰ SULZER, Theorie der schönen Künste, 1779, in: www.textlog.de/8078.html, aktualisiert am 17.12.07.

Es wurde also empfohlen, sich zwar an Originale zu halten, diese jedoch in eine eigene künstlerische Handschrift zu übersetzen. Bevor man in die Natur gehen konnte um diese nachzuahmen, musste man sich zuvor intensiv mit dem Studium alter Meister auseinandergesetzt haben. Konrad Gessner äußerte sich gegenüber seinem Vater über die Schwierigkeiten, die Natur vor Ort nachzuahmen:

„Aber eine demüthigende Sache ist es, so, die Natur vor Augen, zu mahlen, man fühlt nur zu sehr seine Schwäche, und hat an seiner Arbeit im Anfange wahrhaftig wenig Freude. (...) seitdem ich die Galerie nicht blos gesehen, sondern studiert habe, empfinde ich, mit wie viel besserem Gelingen man sich nun an die Natur wagt, und das Schönste aus ihr auszuwählen lernt“³⁸¹

- Staffagen und Architekturen

Da also ein Landschaftsbild nicht einen Ausschnitt aus der Natur wiedergeben, sondern einen bestimmten Aspekt versinnbildlichen sollte, wurden die Landschaften in unterschiedliche Gruppen eingeordnet. Eine Landschaft bestand demnach aus bestimmten Elementen, die zu deren Charakterisierung eingesetzt werden konnten, seien es natürliche Gegebenheiten wie Gewässer, Vegetationen oder Felsen aber auch kennzeichnende Architekturen und menschliche Figuren.

Diese präzisierten Charakteristika von Landschaftstypen standen auch im Zusammenhang mit der künstlerischen Gestaltung von Gartenanlagen im 18. Jahrhundert. In seiner „Theorie der Gartenbaukunst“ bemerkte Hirschfeld zum Beispiel, dass in die Natur eingefügte Gebäude den jeweiligen natürlichen Charakter einer Landschaft entweder bestätigen, verstärken oder „einfärben“ konnten. Eine „muntere“ Gegend kann durch eine Schäferhütte oder ein Landhaus, eine melancholische durch ein Kloster oder eine Urne, eine romantische durch gotische Ruinen, eine feierliche durch Tempel, usw. an Wirkung gewinnen.³⁸² Da diese Versatzstücke zur Typisierung einer Landschaft nötig waren, war es bis ins frühe 19. Jahrhundert nicht möglich, auf dieses vorgegebene Repertoire zu verzichten.

Die unterschiedlichen Kostüme oder Handlungen der Figuren wurden ebenso als ein unentbehrlicher Teil für die Charakterisierung, aber auch Klassifizierung einer

³⁸¹ Brief von Konrad an Salomon Gessner vom 12.10.1785. Zit. nach: FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen, S. 71.

³⁸² CHRISTIAN CAY LORENZ HIRSCHFELD, Theorie der Gartenbaukunst, Leipzig 1779 – 1785. Zit. nach: FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen, S. 67, Anm. 189.

Landschaft angesehen. In Bezug auf die Darstellung von ländlichen Szenerien sollten die Figuren aber weniger in ihrer typischen körperlichen Beschäftigung, sondern eher ruhend oder ihren Geist anderwärtig ablenkend gezeigt werden, da „*Müßiggang den Charakter der Figuren veredle*“.³⁸³ Das Verhalten der Staffagen sollte auf die sie umgebende Natur reflektieren.

Die Staffagen hatten aber auch die Aufgabe, in ihrer Mimik und Gestik den Betrachter auf spezielle Gegenstände oder Phänomene im Bild hinzuweisen. Sie übernahmen quasi die Funktion des Sehens im Bild. Sie sollten innerhalb des Bildes mit der Landschaft kommunizieren, aber gleichzeitig die Vermittlerfunktion zwischen Außen- und Innenraum (also Betrachter und Bild) übernehmen. Die dargestellten Figuren hatten die Funktion, gegenüber der dargestellten Natur das Verhalten des Betrachters und gegenüber dem Betrachter das Verhalten des Bildes zu reflektieren.³⁸⁴

Als grundlegende Texte dieses Kapitels sollen vor allem Passagen aus Hagedorns „*Betrachtungen über die Malerey*“³⁸⁵ in Zusammenhang mit Willes und Schmutzers Landschaftsstil in Verbindung gebracht werden. Eine ausführlichere Behandlung der theoretischen Kunstliteratur im Verhältnis zur gleichzeitig entstehenden Kunstproduktion würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Stellvertretend soll hier lediglich auf die Landschaftsanschauung Hagedorns eingegangen und das auf verschiedenen intellektuellen Ebenen gleichermaßen verbreitete Bewusstsein dieser Bildgattung verdeutlicht werden.

Im September 1763 schrieb Wille an Hagedorn:

*„Ihre Betrachtungen zur Malerey, welche Sie mir gütigst verehrt haben, sind ein Werk, welches ich mit Nutzen und Vergnügen lese. Es ist voll Weisheit und Einsicht, und die Künstler sollen Ihnen ewigen Dank wissen, dass Sie sich die Mühe haben geben wollen, Ihr tiefes Nachsinnen zu Ihrem Behufe gemein zu machen; (aber leider, ich habe Künstler gesehen, welche kaum lesen können) ich bin insbesondere sehr gerührt, dass Sie meiner und meiner Arbeit gütigst haben gedenken wollen.“*³⁸⁶

³⁸³ FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen, S. 68.

³⁸⁴ FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen, S. 69.

³⁸⁵ CHRISTIAN LUDWIG HAGEDORN, *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig, 1762.

³⁸⁶ Zit. nach: SCHULZE ALTAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 54.

Hagedorns „Betrachtungen über die Malerey“ als Grundlage der Landschaftsauffassung Willes und dessen Umfeld

Im zweiten Band widmet Hagedorn vier Kapitel ausschließlich der Landschaftsdarstellung.³⁸⁷ Schon die ersten Seiten leitet er mit einem Hymnus auf die beiden meist verehrten Landschaftler Poussin und Lorrain ein. Poussins Landschaften werden als anmutig und ruhig beschrieben und unter dem Begriff „arkadisch“ zusammengefasst. Im Gegensatz dazu Lorrain, dessen Wert der Landschaftsdarstellung er einer „malerischen Idylle“ gleichsetzt. Eine besondere Betonung findet das „Sentiment“ in Bezug auf Lorrains Landschaftsstil.

„Das Grosse, das Ungemeine, und das Schöne haben das vorzüglichste Recht unsere Einbildungskraft zu ergötzen. Wird man einigen Landschaften, Einöden, Felsklüften und besonders Wasserfällen des jüngeren Poussins, des Salvator Rosa und des Everdingen diejenige Wirkung absprechen können, die, so zu reden, einen heiligen Schauer erwecket? Wie nahe ist derselbe mit dem Gefühl des Erhabenen verwandt! Nur dem Gefühle darf man diese Frage vorlegen.“³⁸⁸

Schon in der allgemeinen Einführung setzt Hagedorn das subjektive Empfinden ins Zentrum seiner Landschaftsanschauung. Es reicht jedoch nicht, dass die Landschaft ein wohliges Empfinden im Betrachter auszulösen vermag, nein, das Sentiment muss durch die Erhabenheit des Göttlichen in der Natur erregt werden und so den „heiligen Schauer“ entfachen. Die spannungsvolle Betonung und dramatisierte Überzeichnung des Sentiments in Bezug auf das Landschaftsbild sollen den Leser schon von Beginn an fesseln, um sich nachfolgend intensiver den Weisungen Hagedorns zu widmen. Schon in der Einleitung ist deutlich erkennbar, dass Hagedorn sich nicht an einer naturalistischen Landschaftsauffassung orientieren will, sondern ausschließlich von der Idealanschauung einer Landschaft ausgeht.

Im Anschluss beginnt Hagedorn sich gleich über den, seiner Meinung nach zu oft unterschätzten, kompositorischen Aufbau und die zu zwanglose Herangehensweise junger Künstler an das Landschaftsthema zu äußern. Kritische Worte findet er gleich zu Beginn, denn:

³⁸⁷ Die vier Kapitel tragen die Überschriften: „Die Landschaft überhaupt“, „Gespernte Landschaften, Wasserfälle und Hirten=Scenen“, „Der heroische und der landmässige Stil in der Landschaft“, „Charakter der vornehmsten Künstler in Landschaften und Seestücken“, HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 334 - 348., S. 349 - 357, S. 358 - 368 und S. 369 – 372.

³⁸⁸ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 335.

„Nichts ist zwar leichter, als etwas zu entwerfen, das einer Landschaft so ähnlich, als ein Affe dem Menschen, scheint und in der That nur ein Gemisch unbedeutender Gründe, und oft unerfindlicher Bäume dem Auge darbeut.“³⁸⁹

Denn will man die Landschaftsdarstellung zur Kunstform erheben, bedeutet das nicht bloß in die Natur zu gehen und die gesehene Umwelt abzubilden. Der Landschaftskünstler muss wissen, dass auch dieses Sujet festen Regeln unterliegt und der Aufbau sich den wesentlich geltenden kompositorischen Grundsätzen nicht entziehen kann.

Obwohl der reine Landschaftsmaler im Vergleich zum Historienmaler weniger Kenntnisse in Bezug auf den menschlichen Körper und dessen Inszenierung braucht, sollte er trotzdem diesen Teilbereich der Kunst nicht gänzlich außer Acht lassen, da auch der Landschaftsmaler Staffagen, Tiere usw. korrekt und mit Raffinesse in sein Bild einfügen muss. Als vorbildliches Beispiel nennt Hagedorn Swanevelt, der neben dem Studium in der Natur ebenso die Akademie besuchte und das Zeichnen des menschlichen Körpers durchwegs zu beherrschen wusste.³⁹⁰ Zusätzlich sollte auch der Landschaftskünstler der fachbezogenen Literatur nicht abgeneigt sein, denn der Vorteil den die Bildung mit sich bringt ist jener, dass der Künstler nicht nur in der Lage sein wird, Szenerien als Beiwerk in die Landschaft einzufügen, sondern diese auch in einen erzählenden Kontext setzen kann.³⁹¹

Der ermahnenden Einleitung folgen nun die eigentlichen Anweisungen zur Konstruktion einer „guten“ Landschaft. Hagedorn beginnt mit dem richtigen Aufbau der drei Gründe:

„Es scheint kaum nöthig, zu erinnern, daß hier von keinen Tiefen, sondern von denjenigen Gründen und Erdstrichen die Rede ist, nach welchen bey den Landschaften, wie bey anderen Gemälden überhaupt, die Stufen der Nähe und Entfernung im Vordergrund, Mittelgrund und Ferne, auch wohl in mehr Theile abgetheilet werden. Die Erhöhungen dieser Theile sollten nicht leicht unmittelbar über einander zu stehen

³⁸⁹ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 336.

³⁹⁰ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 337.

³⁹¹ „Er stellt sie (Grabmäler) nahe an den Weg, wo der Wanderer herbey gelockt wird, und die Art der Staffierung ihre Ursache in der Scene des Gemähltes findet.“ Hagedorn bezieht sich hier wahrscheinlich auf ein Gemälde Poussins. HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 338.

*kommen, sondern durch Abwechslung einander ungezwungen ausweichen, wie bald wird erinnert werden.*³⁹²

Diese kurze Erläuterung der Gründe befindet sich bei Hagedorn lediglich als Anmerkung in einer Fußnote und wird somit als Voraussetzung angenommen. Interessant im Text ist, dass Hagedorn die landschaftliche Charakterisierung der Gründe dem Geschmack des Künstlers überlässt. Detaillierter beschreibt er aber die Differenzierung und Darstellung der einzelnen Landschaftsgegenstände:

*„Gebüsch und weichende Gründe, beschattete Bäche und gekrümmete Flüsse, auch Wege, die sich hier verlieren, dort wieder hervorbrechen und die Spur verrathen; selbst im Vordergrund, der begrünete, der leimichte oder auch steinichte Boden, alles erfordert in der Austheilung und Beleuchtung viel Wirthschaft und Klugheit, und bey der Fertigkeit der Hand, einen dem Künstler überall gegenwärtige schöne Natur, nebst der Haltung, womit sie sich zeigt.“*³⁹³

Worauf es Hagedorn hier ankommt ist, mit Hilfe der Mannigfaltigkeit und Platzierung der natürlichen Gebilde ein Spannungsfeld in der Landschaftsdarstellung zu erzeugen. Detailliert beschreibt er die unterschiedliche Anordnung von Ästen, die Differenzierung der Rinden und des Laubes der Baumarten, die Abwechslung im Baumschlag usw.. Die Landschaftsdetails sollten stets mit Bedacht gewählt und einer kleinteiligen Überladung vorgebeugt werden, indem der Künstler einen Ruhepunkt schon im Aufbau des Bildes festlegt. Auch müssen sich die Gegenstände nicht direkt an Vorkommnisse in der Natur binden. Darüber hinaus darf die Horizontlinie nicht vergessen werden. Diese muss nicht zwingend ein Fluss oder eine auslaufende Landschaft bilden, sie kann auch durch Mauerwerk oder eine Säulenstellung ersetzt werden.³⁹⁴

Bis zu diesem Punkt stellt Hagedorn stets die Anforderungen einer ideal konzipierten Landschaft in den Vordergrund. Seiner Meinung nach soll sich der Künstler in der grundlegenden Entstehung einer Landschaft nicht an den natürlichen Vorkommnissen orientieren, sondern sich bei der Einteilung der Gründe, der Komposition, Gliederung und Ausstattung ausschließlich an das gängige Reglement und seine Erfindungsgabe halten.

³⁹² HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 339, Anmerkung.

³⁹³ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 340 – 341.

³⁹⁴ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 342 – 343.

Was aber nicht aus Vorlagen und Büchern gelernt werden kann, ist das Talent, der Landschaft einen natürlichen Charakter und eine zeitbedingte Atmosphäre zu verleihen: *„Die Beschaffenheit der Luft und der zugleich angedeuteten Zeit behauptet auch bey der Haltung denjenigen Einfluß, den sie in die Beleuchtung aller Gemähldes hat. [...] Sie (die Luft) giebt folglich die mehrere oder mindere Heiterkeit des Gemähldes, oder, bey einem durch trübes Gewölke schnell einfallendem Lichte, die Erhöhung und Schwächung der Farbe der übrigen Gegenstände in so harmonischen Verhältnissen an, dass solche verlängert mit den Verhältnissen in der Tonkunst verglichen worden. Der Grund von diesem allen führt nothwendig wieder auf Wahrheit und Natur.“*³⁹⁵

Durch den Überfluss an Vorlagen und die überschwängliche Detailverliebtheit mancher Künstler, konnte es passieren, dass eine Landschaft komplett an Natürlichkeit verlor und lediglich zu einer Kulisse erstarrte. Häufig werde angenommen, dass eine entsprechende Wirkung nur durch große Mannigfaltigkeit und genau beschreibende Einzelheiten erzielt werden kann.³⁹⁶ Doch schon in der Zeichnung der Naturgegenstände kommt es nicht auf die penible Schilderung der Vorlagen an, vielmehr zählt hierbei die Beobachtungsgabe des Künstlers, der durch die richtige Beleuchtung den Gegenständen Atmosphäre verleihen kann. Hagedorn schlägt in diesem Zusammenhang vor, den *„verwöhnten Geschmack“* mit der *„Schule der edlen Einfalt“* zu kurieren. Vor allem Christian Hilfgott Brands³⁹⁷ Landschaften zählen zu den eigentlichen Meisterstücken der so genannten *„edlen Einfalt“*.³⁹⁸ Was Hagedorn unter diesen Begriff versteht, erklärt er im darauf folgenden Absatz:

„Oft ist in der Landschaft ein geringer Gegenstand dieser edlen Einfalt in der Ausbildung fähig. Bald siehet man das Stück einer Aue, und einen beschatteten Hohlweg bey ausgetretenem Wasser; bald heftet sich das Auge auf eine unerwartete Schlucht oder Durchlicht in eine freyere Landschaft, zwischen schnell beleuchteten Sträuchen, an dem Fuß einer nicht zu gemeinen Brücke, oder eines mit Kräutern halb

³⁹⁵ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 343 – 344.

³⁹⁶ Hagedorn bezieht sich hier darauf, dass eine Landschaft nicht erst dann an Bedeutung gewinnt, wenn ein römischer Tempel oder eine Ruine die Umgebung schmücken.

³⁹⁷ CHRISTIAN HILFGOTT BRAND (1694 Frankfurt/Oder – 1756 Wien) war tätig als Landschaftsmaler. Seine erste Ausbildung genoss er unter Christoph Ludwig Agricola. Um 1720 übersiedelte Brand nach Wien, wo er zwischen 1726 und 1728 an der Wiener Akademie unter Jacob van Schuppen studierte. Brand orientierte sich ebenfalls am Hollandismus, vor allem Berchem, Swanevelt, Waterloo und Both zählten zu seinen beliebtesten Vorbildern. SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 13, S. 593 - 594.

³⁹⁸ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 344.

bedeckten Grenzsteines oder andern Denkmals. Bald wirft man einen Blick auf ein Grabmal am Wege, oder auf eine Gartenmauer, deren herabhängendes Laub dem Spiele der Schlagschatten, und dem Widerscheine im Wasser zu schaffen giebt. Ueber alle diese Kleinigkeiten können die Schatten der fliehenden Wolken, die Luft und das Licht viel Anmuth verbreiten. Oft siehet man alle diese Gegenstände kaltsinnig an, und ein unerwarteter Blick der Sonne macht sie mahlerisch. Wird der kluge Künstler sich nicht so fort in der schönsten Schule befinden und seine Obliegenheit fühlen?“ (S.345).

Hagedorn leitet das zweite Kapitel mit dem Thema der Unterordnung ein: Eine Hauptszene im Bild muss auf Grund der Unterordnung klar erkenntlich sein. Wiederum geht Hagedorn auf das Problem der Überladung des Bildes ein. Der inhaltliche Schwerpunkt sollte demnach auf das Wesentlichste reduziert werden:

„Gegen die Unterordnung giebt es keinen Reichtum in irgendeinem Gemälde; und nur durch sie kann der Künstler der Natur eine glückliche Nachahmung auf einer blossen Fläche, wie seine Tafel ist, abgewinnen.“³⁹⁹

Szenen im Vordergrund lenken das Auge automatisch auf sich. Mittel- und Hintergrund sollen folglich zurückgenommen werden, so dass kein „luftleerer“ Raum entsteht. Hagedorn schlägt vor, Gebirge im Mittelgrund nicht gleich hoch anzusetzen wie im Vordergrund, da das die Regeln der Unterordnung verletzt und gegen alle Grundlehren der Anordnung und Verteilung verstoßen würde.⁴⁰⁰

Der Aufbau der Landschaft sollte sich nach dem Betrachter richten, denn *„Hier will das Auge sehen, dort will es ruhen.“⁴⁰¹* Konzentriert man sich auf den Vordergrund, darf kein endloser Blick in die Ferne im Hintergrund gezeigt werden. Hierfür schlägt Hagedorn vor, das Prinzip der „gesperrten Landschaft“ anzuwenden. Die Vordergrundszene wird dann beispielsweise im Hintergrund von Bergen oder Gebüsch umschlossen.

Nach einer genauen Beschreibung der größten Landschaftskünstler und ihrer bekanntesten Werke, widmet Hagedorn die letzten Seiten des vierten Kapitels seiner persönlichen Natur- und Kunstanschauung. Er äußert sich äußerst sentimental und pathetisch über die Schönheit und Vollkommenheit, welche die Natur uns stets vor

³⁹⁹ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 349.

⁴⁰⁰ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 350.

⁴⁰¹ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 351.

Augen führt, aber auch über das Gefühl, das ein Landschaftsbild hervorzurufen vermag:

„Sind nur rauschende Handlungen beträchtlich, und ist es für die Bestimmung unserer Seele zu niedrig, von der Unschuld des Landlebens die stille Empfindung mitzunehmen – oder diese Empfindung bey Betrachtung eines Gemähltes zu erneuern, das uns den schönsten Schauplatz der Natur zeigt?

Die Gabe, aus anderer Menschen Zufriedenheit ein Vergnügen zu schöpfen, gebiert Wollust: das Landleben schenkt uns Ruhe. ⁴⁰²

Hagedorn betont hier, dass nicht nur historische Abhandlungen, sondern auch reine Landschaftsräume bestimmte Empfindungen auslösen können. Die Betrachtung einer ländlichen Idylle kann ein Gefühl der Geborgenheit und Zufriedenheit hervorrufen, wogegen ein mächtiger Seesturm oder gewaltiger Wasserfall gleich einer biblischen oder historischen Darstellung, Gefühle der Ehrfurcht auslösen können.

„Das Gefühl des Guten und Schönen begleitet uns, nicht den Künstler allein, auf Felder und Auen. Sanften Empfindungen tritt die Schönheit der Natur näher, und macht sie zu ihren Vertrauten. ⁴⁰³

Das Naturerleben soll also nicht ausschließlich dem Künstler vorbehalten sein. Er soll die Funktion als Vermittler übernehmen und dem Betrachter die Möglichkeit vor Augen führen, diese Naturempfindungen selbst zu erleben. Die Aufgabe des Künstlers besteht also darin, sich intensiver als der Betrachter mit dem Naturphänomen auseinanderzusetzen und die Empfindungen, die er in sein Bild aufnimmt, dem Betrachter als Anstoß zur Selbsterkenntnis vorzubringen.

Auch Sulzer geht schon zu Beginn des Kapitels „Landschaft“ sehr gefühlsbezogen auf diese Bildgattung ein:

„Auch bestimmtere Empfindungen von sittlicher und leidenschaftlicher Art, entwickeln sich durch Betrachtung der leblosen Natur. Sie zeigt uns Szenen, wo wir das Große, das Neue, das Ausserordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauder erwecken; andre, die zur Andacht und einer feierlichen Erhöhung des Gemütes einladen; Szenen einer sanften Traurigkeit oder einer erquickenden Wollust. Dichter und andächtige Eremiten, Enthusiasten von jeder Art, empfinden es und haben sich zu allen Zeiten dieselben zu Nuze gemacht. Wer fühlt nicht die fröhlichsten

⁴⁰² HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 369.

⁴⁰³ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 2, S. 369 - 370.

*Regungen der Dankbarkeit, wenn er den Reichtum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor sich verbreitet findet? Wer nicht seine Schwäche und Abhängigkeit von höheren Kräften, wenn er die gewaltigen Massen überhangender Felsen sieht; oder das Rauschen eines mächtigen Wasserfalles, das fürchterliche Stürmen des Windes oder der Wellen des Meeres hört; wen schreckt nicht das Heranrauschen großer Ungewitter? Oder wer fühlt nicht in allen diesen Szenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regiert? Ohne Zweifel hat der ununterrichtete Mensch die ersten Begriffe der Gottheit aus solchen Szenen geschöpft.*⁴⁰⁴

Zusammenfassung:

Aus der ausführlichen Abhandlung über die Landschaftskunst ist deutlich erkennbar, dass sich Hagedorn sehr persönlich mit diesem Thema auseinandersetzte. Sein großes Interesse an der Landschaftskunst widerspiegelt sich in der ausführlichen Beschreibung der Landschaftskünstler generell. Es ist deutlich zu erkennen, dass Hagedorn großes Wissen über Landschaftskunst und -künstler angesammelt hatte.

Hagedorns methodischer Ansatz basiert also grundsätzlich auf dem Studium der Originale. Ausgehend von Poussin und Lorrain leitet er fließend zur holländischen, italienischen und zeitgenössischen deutschen Landschaftskunst über. Durch sein geschultes Auge und den Vergleichen der Bilder und Blätter untereinander versucht er, auf Basis der Ähnlichkeiten, allgemein gültige Kompositions- und Aufbauschemata aufzudecken.

Hagedorn gibt in seinen „Betrachtungen“ also eher allgemeine Konstruktionsanleitungen auf, als dass er sich auf eine absolute Wahrheit zur Landschaftsdarstellung festlegt. Es ist durchgehend spürbar, dass er dieses Thema persönlich sehr zu schätzen weiß und seine individuellen Gefühlseindrücke und Naturanschauungen deutlich zum Vorschein bringt. Vergleicht man beispielsweise das in etwa 130 Jahre zuvor entstandene Lehrgedicht „Über die Landschaftsmalerei“ des Karel van Mander, wird klar ersichtlich, dass sich Hagedorn in Bezug auf das Festlegen von Regeln sehr zurückhaltend äußert. Van Mander schreibt beispielsweise:

„40. Das schöne Anlegen von Bäumen erfordert Mühe, seien sie nun kleines Gebüsch oder hoch aufragend (...) auch soll man das Laub von unten nach oben gedreht zeigen.

⁴⁰⁴ SULZER, Theorie der schönen Künste, 1774, in: www.textlog.de/2765.html, aktualisiert am 25. 11. 2007.

*Aber man mache nicht zu kleines Laub um Trockenheit zu vermeiden, und wenn immer ihr Laub macht, lasst es euch angelegen sein, dieses mit kleinen schlanken Zweigen durchlaufen zu lassen, die teils leicht aufwärts, teils abwärts gebogen sein sollen.*⁴⁰⁵

Van Mander beschreibt, ebenfalls ausgehend von der Anschauung von Originalen, eine exakt festgelegte Formel zur Konstruktion eines als ideal anzusehenden Blattbestandes und äußert sich in dieser Form zu jedem Detail eines Landschaftsraumes. Dem Künstler wird, im Gegensatz zu Hagedorns Einstellung, wenig Entscheidungsfreiraum in Bezug auf die Darstellung der Naturelemente gewährt.

Es stellt sich nun die Frage, ob diese Art der kunsttheoretischen Schriften Einfluss auf die Entwicklung eines spezifischen Landschaftsstils hatte. Prinzipiell geht Hagedorn auf das Thema der Landschaftsdarstellung auffallend philosophisch und gefühlsbezogen ein, trotzdem ist die eigentliche intellektuelle Beschäftigung Hagedorns mit dem Thema durchgehend spürbar. Vergleicht man also Hagedorns Betrachtungen mit der Landschaftsauffassung Willes, lassen sich deutliche Parallelen zwischen Text und Bild erkennen.

Auch Wille ist bemüht, durch die Schilderung von Erlebnissen in der Natur, dem Vergleich von Landschaftsblättern großer Meister und der Erörterung von zeitgenössischen Texten, einen Landschaftsbegriff zu präzisieren. Doch steht dieser sehr theoretische Ansatz nicht im Kontrast zu den stets abgehaltenen Exkursionen und das Forcieren der Schüler zum Zeichnen nach der Natur?

Prinzipiell muss gesagt werden, dass es bei Willes Landschaften um die subjektive Übertragung des Gesehenen zu einer Einheit am Blatt geht. Wille hat wenig Interesse daran, etwas Gesehenes in Realitas darzustellen, sondern es geht ihm viel mehr darum, einzelne und herausragende Teile der Natur hervorzuheben und diese in ein perfektes Gesamtbild einzukleiden. Wenn Wille also nach der Natur zeichnete, verperfektionierte er stets den Landschaftseindruck. Sein Anliegen war es, durch seine künstlerische Intuition dem realen Naturausschnitt eine vollkommene aber unverfälschte Aura zu verleihen. Durch die schriftlichen Bezeichnungen bestimmter Landschaftsausschnitte wertete er den Landschaftsausschnitt zusätzlich zu etwas Außergewöhnlichem und Einzigartigem auf. Dem Betrachter soll das eigene Naturerleben und so das Sehen der

⁴⁰⁵ KAREL VAN MANDER, *Het Schilder – Boeck - het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders (1604)*, 1995, S. 56.

Schönheiten näher gebracht werden. Er weist ihn auf ein ihm allgegenwärtiges Phänomen hin, dass er bis jetzt selbst nicht in der Lage war zu entdecken und gibt dem Betrachter durch seine Blätter die Möglichkeit, die Natur durch das Auge eines Künstlers zu sehen.

Deutlich zu erkennen sind bei Wille die ständig auftretenden Überhöhungen spezifischer Themen wie Hütten oder Ruinen. Das Motiv der Hütten lehnt sich deutlich an holländische Vorbilder an. Sie sind meist baufällig und scheinen mit der Natur „verwachsen“ zu sein. Romantisch verklärte Ruinen erinnern an vergangene Tage und weisen auf die Vergänglichkeit der Zeit hin. Das idyllische Landleben steht hier, im Gegensatz zum Stadtleben, im Vordergrund - der Kreislauf der Natur und der einfache Mensch der in ihr lebt. Die Aufwertung der Natur, ihre Wildheit und gleichzeitige Schönheit soll dem Betrachter zum Erkennen dieser anregen.

Willes Anliegen ist es also nicht, ein Landschaftsportrait darzustellen, sondern viel mehr dem Betrachter die Einzigartigkeit und Unbeflecktheit der allgegenwärtigen Natur näher zu bringen. Es geht ihm aber auch nicht darum, ein Arkadien zu erschaffen, sondern will er dem Betrachter die ihn stets umgebende Natur als allgegenwärtiges Arkadien erkennen lassen, wie aus den Bezeichnungen der Landschaftsblätter zu interpretieren wäre.

Schon in der Zeit der Aufklärung entwickelte sich ein neues Naturverständnis, das seine volle Ausformulierung in der Romantik erfuhr. Der gebildete Bürger begann sich mit dem Erbe der Natur auseinander zu setzen und lernte sie nicht mehr als Mittel zum Zweck oder Bedrohung hinzunehmen, sondern die Augen zu öffnen und schwärmerisch-sentimental die Allgegenwart Gottes in ihr zu erkennen. Die Schöpfung offenbarte sich plötzlich in jedem noch so kleinen Element der Natur. Mit der beginnenden Industrialisierung und den beachtlichen Fortschritten innerhalb der Naturwissenschaften veränderten sich auch gleichzeitig die Ansichten bezüglich des göttlichen Erbes. Der Mensch sollte von nun an Verantwortung gegenüber der Natur übernehmen.

III. Teil

Einleitung

Die Sammlung des Kupferstichkabinetts in Wien bewahrt 27 zum Großteil signierte und datierte Landschaftsblätter Schmutzers auf. Das frühest datierte Blatt der Sammlung stammt aus dem Jahr 1781 (Abb. 4). Es kann jedoch angenommen werden, dass drei direkt nach der Natur genommene, undatierte und unsignierte Skizzen, vor diesem Zeitpunkt entstanden sind (Abb. 1 – 3).

Die stilistische Betrachtung des schmutzerschen Werks beschränkt sich also lediglich auf die letzten dreißig Lebensjahre des Künstlers. Warum erst speziell ab den 80er Jahren regelmäßig Landschaftszeichnungen entstehen, lässt sich schon aus dem Vermerk Füsslis erklären der schrieb, dass Schmutzer vor der Vereinigung der Akademie keine Zeit aufbringen konnte, sich neben seinen Verpflichtungen noch zusätzlich mit dem Landschaftszeichnen zu beschäftigen.⁴⁰⁶ Jedoch geht aus Berichten hervor, dass Schmutzer stets bemüht war, für seine Zöglinge regelmäßig Ausflüge in die Natur zu organisieren.⁴⁰⁷

Drei direkt nach der Natur genommene Blätter (Abb. 1 – 3) wurden von Schmutzer weder signiert noch datiert. Diese Blätter könnten durchaus in Zusammenhang mit den Exkursionen stehen, da Schmutzer sie wahrscheinlich als unfertig ansah und aus diesem Grund auf Unterschrift und Datum verzichtete. Es wäre demzufolge noch zu überprüfen, ob weitere, eventuell falsch zugeschriebene Blätter Schmutzers in der Sammlung der Akademie vorhanden sind.⁴⁰⁸

Der Großteil der signierten und datierten Zeichnungen bezieht sich nicht auf den naturalisierenden Stil der drei Skizzenblätter, sondern folgt eher dem holländisch idealisierenden Modegeschmack. Die Landschaften heben sich deutlich aufgrund ihrer geschlossenen Komposition und einheitlichen Farb- und Formgebung von den frühen Skizzenblättern ab. Diese als Atelierzeichnungen zu benennenden Blätter entstehen aber erst ab dem Ende der 80er Jahre in kontinuierlicher Folge.

⁴⁰⁶ Siehe S. 79.

⁴⁰⁷ Siehe S. 47.

⁴⁰⁸ Es stellt sich die Frage, ob auch Schmutzer Landschaftsblätter der Akademie abgeben musste, wenn er Exkursionen mit seinen Studenten unternahm, oder ob dies lediglich auf die Professoren der Landschaftsklasse zutraf.

Durch den späten Entstehungszeitraum der Landschaftsblätter kann angenommen werden, dass Schmutzer seit der Gründung der Kupferstecherakademie das ausformulierte Landschaftszeichnen vollkommen vernachlässigt haben musste. Erst mit der Abgabe der organisatorischen Verpflichtungen konnte er sich vermutlich wieder intensiver mit dem Landschaftszeichnen auseinandersetzen.⁴⁰⁹ Dies würde den Zeitraum zwischen der Rückkehr aus Paris 1766 und Weinkopfs Anmerkung über die Kupferstecherklasse von 1783 umfassen.⁴¹⁰

Aus diesem Grund können Schmutzers Landschaften in keine klassische Entwicklungsgeschichte eingeordnet werden, da aus dem späten Entstehungszeitraum anzunehmen ist, dass dieses Sujet mehr dem persönlichen als pekuniären Interesse galt. Ausgangspunkt für Schmutzers stilistische Landschaftsauffassung wird natürlich stets Wille und dessen künstlerischer und intellektueller Freundeskreis bleiben. So können teilweise auch Hagedorns „Betrachtungen“ mit Schmutzers Raumkonstruktionen in Verbindung gebracht werden.

Diesbezüglich sollte auch näher auf die in etwa gleichzeitig an der Dresdner Akademie entstehende Landschaftskunst im Vergleich eingegangen werden, da vor allem Dietrichs Landschaften im 18. Jahrhundert unter den Sammlern sehr beliebt waren und Wille zusätzlich zu seinen größten Abnehmern zählte. Ein weiterer Wille Schüler und Dietrich Nachfolger an der Dresdener Akademie sollte in Bezug auf die Vermittlerrolle zwischen barocker und frühromanischer Landschaftsauffassung nicht unerwähnt bleiben, nämlich Adrian Zingg⁴¹¹.

Im Zusammenhang mit der Generation der Landschaftsmaler um Dietrich sollte auch Joseph Roos (Rosa) als Vergleich dienlich erscheinen. Dem aus Wien stammenden Landschafts- und Tiermaler wurde 1765 die Professur für Landschaftsmalerei an der Dresdener Akademie erteilt. Mit der Ernennung zum Direktor der Kaiserlichen Gemäldegalerie übersiedelte Roos 1772 wieder in seine Heimatstadt. Roos stattete drei Zimmer im Schloss Schönbrunn mit insgesamt fünfzehn Landschaftsgemälden aus.⁴¹²

⁴⁰⁹ Das Kupferstichkabinett beherbergt im Vergleich 214 Portrait-, Figur- und Aktstudien Schmutzers. Siehe S. 65.

⁴¹⁰ Siehe S. 31 und S. 78

⁴¹¹ Biographische Angaben siehe S. 20.

⁴¹² FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen, S. 108.

Schmutzers Landschaften können im Allgemeinen größtenteils dem Typus der „Paysage intime“ im holländischen Stil zugeordnet werden. In Bezug auf Hagedorns Betrachtungen folgt Schmutzer vor allem den Weisungen der „gesperrten Landschaft“ im „landmäßigen Stil“, denn „*Menschen und Triften dienen hier nur die schöne Flur zu erheben; und einen bewohnten Feldstrich der Einöde entgegen zu setzen*“.⁴¹³ Auch die traditionelle Formelsprache des Hollandismus wird in seinen Landschaftskonstruktionen durchgehend zu erkennen sein.

Skizzen nach der Natur:

Felsstudien (Abb. 1 & Abb. 2) und Befestigungsanlage (Abb. 3)

Zwei der drei Skizzenblätter nach der Natur tragen als zentrales Bildmotiv Gesteins- und Felsformationen. Das größere der beiden Blätter wurde nachträglich mit „gezeichnet von J. Schmutzer“ signiert (Abb. 1).⁴¹⁴

Ein schmaler Bachlauf leitet auf eine dahinter aufragende, steil- felsige Böschung über, aus dessen kargen Felshang ein Pinienpaar emporwächst. Im Vordergrund begrenzt niedriger Felsbruch die Bachbiegung. Eine kleine Quelle speist noch das hinter dem vordergründigen Steinwurf weiter verlaufende Gewässer. Duftig wird im linken Hintergrund ein überwachsener Fels gezeigt.

Durch die erst nachträglich hinzugefügte Signatur und deutlich lockere Strichführung, kann dieses Blatt als Naturstudie bezeichnet werden. Einen ähnlichen Skizzencharakter findet man ebenso in Abb. 2 und Abb. 3. Die Auffassung der Landschaft wirkt hier der Natur glaubhaft nachempfunden, was vermuten lässt, dass dieses Blatt auch direkt vor Ort (eventuell während einer Exkursion) entstanden sein dürfte.

Im zweiten, kleineren Blatt (Abb. 2) beschränkt sich Schmutzer auf die Darstellung eines Naturdetails, das, wiederum in grob skizzenhafter Kreideschraffur ausgeführt, als Studienblatt zu bezeichnen ist. Vergleicht man dieses kleine Blatt mit einer Felsstudie Weiroppers (Abb. 2a), finden sich deutlich Ähnlichkeiten im Aufbau der Felsformationen. Weiropper stellt die sich nach rechts hin öffnende Höhle aus einem seitlichen Blickwinkel dar und konzentriert sich viel mehr darauf, den natürlichen

⁴¹³ HAGEDORN, Betrachtungen, Bd. 1, S. 359.

⁴¹⁴ Die Signatur stammte nicht vom Künstler selbst, da dieser seinen Namen nie mit „tz“ geschrieben hatte.

Steinwurf in seiner gesamten Breite und Massivität festzuhalten. Das für Schmutzer hingegen interessante Detail des Höhleneingangs geht bei Weirötter durch das Betonen der Steinmassen links und den deutlich schrägperspektivischen Tiefenzug eher unter. Eventuell könnten diese beiden Skizzen während einer der ersten gemeinsamen abgehaltenen Exkursionen entstanden sein, oder Schmutzer nahm eine weitere Naturstudie Weirötters als direkte Vorlage.

Vergleicht man die beiden Blätter in stilistischer Hinsicht wird klar ersichtlich, dass Schmutzers Skizzenmanier stets einem geordneten Parallelschraffur-System unterliegt und er darüber hinaus auch seine Studien im Aufbau stets durchkomponiert. Das pedantische Arbeiten ist im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Kupferstecher zu sehen. So wirkt sein Blatt im Vergleich zu Weirötter geordneter und akademischer und erhält dadurch einen eher allgemeinen Charakter, der den Eindruck einer Vorlagenkopie wiedergibt.

Weirötter hingegen arbeitet im Vergleich zu Schmutzer mit einer schnellen und ungezwungenen Strichführung und konzentriert sich vor allem darauf, Naturdetails rasch und glaubhaft wiederzugeben, und sich weniger auf Komposition und geordnete Schraffur zu konzentrieren. Durch die Spontaneität in der Wahl des Bildausschnitts und der schnellen Strichführung (Vgl. Schattenzone im Vordergrund) wirkt dieses Blatt deutlicher der Natur nachempfunden als bei Schmutzer.

Im Gegensatz zum Großteil der autonomen Blätter, konstruiert Schmutzer diese Skizzenblätter noch auf Grundlage der Zentralperspektive und verlegt den Fluchtpunkt an den äußeren Blattrand. Es wird in späteren Zeichnungen deutlich zu sehen sein, dass Schmutzer durch das Konstruieren seiner Landschaften in aufeinander folgende Bildebenen, die Zentralperspektive zu Gunsten der Raumfolge nur mehr auf einzelne Elemente im Blatt anwenden wird.

Am deutlichsten lässt sich das direkte Studium nach der Natur im folgenden Blatt erkennen (Abb. 3). Schmutzer gibt den Blick auf eine Verteidigungsanlage mit großem Tor, Brücke und Bachlauf frei. Im Hintergrund ist eine Dorfkirche noch zart angedeutet zu erkennen. Schmutzer wählt einen sehr schmalen, in die Tiefe führenden Ausschnitt der Mauer. Der Fluchtpunkt wird an den rechten Blattrand verlegt. Auffallend ist, dass das Tor im Vordergrund nicht den regulären Fluchtlinien des Mittel- und Hintergrundes folgt. Jedoch wird durch die leichte Verschiebung der Achse und der so gegebenen Untersicht die Massivität des Bogens und der davor liegenden Brücke stärker betont.

Innerhalb dieser drei Blätter lassen sich noch keine für Schmutzer typischen Konstruktionsschemata im Bildaufbau zu erkennen. Durch die für Schmutzers Verhältnisse hier lockere, aber dennoch sehr präzise Schraffur, vermindert sich im Wesentlichen der Skizzencharakter und die Blätter erscheinen, im Vergleich zu den später folgenden Landschaften, einheitlicher und unmittelbarer. Das Studium vor Ort verlangte ja in erster Linie den gesehenen Eindruck in glaubwürdiger Form wiederzugeben und nicht konstruierte Landschaftsräume zu entwerfen. Da es sich darüber hinaus nur um Studien und im weiteren Sinne um Landschaftsportraits handelt, erübrigt sich auch die Beigabe von Staffagen.

Die Naturstudien fanden seitens des Künstlers auch keine größere Beachtung, da sie weder signiert noch datiert wurden. Wie Schmutzer schon 1766 anmerkte, ging der Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts nicht in die Natur um Studien von Bäumen, Blättern oder Steinen anzufertigen, sondern konzentrierte sich vor allem auf das Lösen von Raum- und Lichtproblemen vor Ort, da man vor der Natur „... *im vollen Lichte die entferntesten Theile mit dem zweyten und dritten Grunde vereinigen [lernet]. Da lässt sich hauptsächlich das Licht der Sonne und durch den Gegenschein die Wirkung des Schattens erklären.*“⁴¹⁵ Also sah Schmutzer diese Blätter wahrscheinlich auch nur als Übungsvorlagen an.

Der Felsdurchblick, 1781 (Abb. 4)

Die nächste Stufe in Schmutzers Landschaftskonstruktionen verdeutlicht sich im folgenden Blatt in einer Mischform aus Naturstudium und konstruierter Landschaft. Es ist zu erkennen, dass Schmutzer sich hier noch nicht auf die hagedornschen Weisungen einer „gesperrten Landschaft im landmäßigen Stil“ bezieht, uns aber auch keine Darstellung nach der Natur zeigen will.

Zwei massive Felswände geben den Blick auf eine, den im Hintergrund weiteren Wegverlauf anzeigende, bewaldete Erhöhung mit Kreuz frei. Im Vordergrund versperrt schroffer Felsbruch den Weg durch einen Engpass. Interessant ist, dass Schmutzer hier auf den später immer wichtiger werdenden Mittelgrund als Handlungsebene verzichtet.

⁴¹⁵ AA, VA 1766 – 1771, fol. 19 – 22. Gesuch zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherakademie.

Obwohl auch phasenweise grobe Kreideschraffuren zur Definition der Felsen eingesetzt werden, verringert sich der Skizzencharakter anhand der kleinflächigen und detaillierten Schilderung der steinigen Oberfläche durch sehr feinlinige Abschattierungen. Großen Wert legt Schmutzer hier auf den morphologischen Erkennungswert der Gesteinsarten: Links, etwas zurückgesetzt und dunkler ausgeführt, ein dichter, massiver Granit und rechts, mehr in den Vordergrund versetzt und hell beleuchtet, ein weicherer, schon verwitterter Schiefer oder Kalk. Die Lichtführung ist deutlich den natürlichen Verhältnissen angepasst.

Der Künstler konzentriert sich aber in diesem Blatt nicht auf das Vermitteln eines zufällig entstandenen Landschaftsausschnitts aus der Natur, sondern viel mehr darauf, Gesehenes und Studiertes in ein harmonisches Gesamt- und Idealbild zu setzen. Deutlich zu erkennen ist dies im Vergleich zu einem Blatt seines Lehrers Wille (Abb. 4a), dessen Interesse hier in erster Linie der Darstellung eines realen Naturphänomens gilt.⁴¹⁶

Wille verliert sich nicht in der detaillierten Schilderung einzelner Naturelemente, sondern konzentriert sich auf den allgemeinen Erkennungswert der dargestellten Landschaft. Die einzelnen Bildgründe werden geschickt durch die sich konkav auf den Betrachter zu bewegendes Felsformationen verschleiert. Schmutzer hingegen legt großen Wert auf die Gliederung der Landschaft in klar definierte und voneinander getrennte Bildebenen.

Schulze Altcapenberg bezeichnet diese beiden Typen der Landschaftsauffassung einerseits als „pars pro toto-Verfahren“, wie hier bei Wille zu erkennen ist, andererseits als „illusionistische Anschaulichkeit“ wie es bei Schmutzer der Fall ist: Willes Interesse gilt dem Darstellen eines vor Ort studierten Eindrucks, eines einmaligen Naturphänomens, während sich Schmutzer einzelner herausragender Formen aus der Natur bedient und diese zu einem realen Ganzen zusammensetzt, wodurch ein natürlicher Gesamteffekt erzielt wird.⁴¹⁷

Auch bei Dunker⁴¹⁸ (Abb 4b) ist deutlich zu erkennen, dass dieser die Einmaligkeit der natürlichen Gegebenheiten in den Vordergrund stellt. Dunker ordnet jedoch den

⁴¹⁶ Wille unterstreicht dies zusätzlich durch eine genaue schriftliche Ortsangabe am Blatt selbst.

⁴¹⁷ SCHULZE ALTCAPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 73.

⁴¹⁸ BALTHASAR ANTON DUNKER (1746 Saal– 1807 Bern), Maler und Radierer. Dunker ging 1765 nach Paris und trat kurz darauf in die Schule Willes ein. 1770 ging er nach Basel zurück und beschäftigte sich vor allem mit der Reproduktion großer Gemäldesammlungen. Neben Reproduktionen fertigte

Naturausschnitt wiederum einer ausgewogenen Komposition unter: eine dunkle Vordergrundzone leitet zum hell beleuchteten Mittelgrund über, der, obwohl der Felsdurchschnitt sehr eng und gefährvoll zu sein scheint, durch die größere Distanz zum Betrachter und die ausgewogene Beleuchtung an Bedrohlichkeit verliert.

Der Eindruck der Natürlichkeit ordnet sich bei Schmutzer demnach der Komposition unter, was dazu führt, dass der Realitätscharakter der Landschaft an sich, nicht aber jener einzelnen Elemente verloren geht. Es wird jedoch zu erkennen sein, dass dieses frühe Blatt im Vergleich programmatisch sehr fortschrittlich für diese Zeit erscheint: Schmutzer setzt die Gesteinsformationen sehr nahe an den Vordergrund, was bewirkt, dass Fels und Gestein einen sehr bedrohlichen Charakter vermitteln. Der Betrachter steht unmittelbar vor diesem Naturphänomen, ist von ihm eingeschlossen. Der Verzicht auf Staffagefiguren verstärkt diese Unmittelbarkeit der beunruhigenden Nähe und lässt den Betrachter in seiner Einsamkeit im Bild zurück. Dem Betrachter steht hier nur ein einziger „Schweg“ zur Verfügung: Er muss sich durch den engen Felsspalt hindurchzwängen, um erst dann das in weite Ferne gerückte Elysium im Hintergrund erreichen zu können.

Dunker und Wille umspielen diese Unmittelbarkeit, indem sie den Betrachter weit vom Geschehen entfernen. Wille setzt zusätzlich eine Staffagefigur einleitend in den vorderen Bildgrund. Auch dem Hintergrund wird in beiden Blättern keine Beachtung geschenkt. Hier leitet der Vordergrund durch eine im Verhältnis flach - einleitende Zone zum Felsspalt über, was bedingt, dass dem Betrachter noch ein kleiner Rundblick gegeben ist und er sich nicht direkt innerhalb des Felsvakuums befindet.

Auffallend bei Schmutzer ist, dass der rechte Fels und vordergründige Steinwurf in deutlicher Untersicht wiedergegeben sind (Naturstudium), er den linken Felsen jedoch eher plakativ und frontal zeigt (Vorlage). Die beiden Felsen rahmen in Form eines schmalen Ovals das im Hintergrund in deutlich schrägperspektivischer Untersicht aufragende Kreuz, welches etwas näher an den helleren Felsen gerückt gezeigt wird.

Beachtet man darüber hinaus die Licht- und Schattenführung, kann davon ausgegangen werden, dass der höher gelegene Querbalken des Kreuzes direkt auf den Sonnenstand

Dunker zahlreiche Bücherillustrationen, Portraits, Genrebilder aber auch landschaftliche Darstellungen in Radierung und Öl an. THIEME - IECKER, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd.10, S. 144.

im Osten verweist⁴¹⁹, was eventuell auf die generelle Ostung katholischer Apsiden hindeuten könnte. Interpretierte man das Wegneigen des helleren Felsen mit einer Verbeugung der Natur gegenüber dem Göttlichen, könnte der dunkle, sich nach rechts neigende Fels das Böse symbolisieren, das dem Guten bedrohlich entgegentritt. Auch im Vordergrund ist das Entgegensetzen von Hell und Dunkel wieder deutlich zu erkennen. Der dunkle, kantige Stein lehnt sich dem hellen, rundlicheren entgegen.

Fraglich ist jedoch, ob auf Schmutzers Landschaften eine derart symbolhaltige und programmatische Interpretation zulässig ist, die schon eher an Caspar David Friedrich erinnert, da Schmutzer sich im Grunde genommen nur peripher mit dem Landschaftszeichnen auseinandersetzte. Grundsätzlich manifestierte sich die Verbindung des Göttlichen mit der Natur schon ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in Dichtungen (Vgl. Hallers „Idyllen“) aber auch theoretischen Schriften (vgl. Hagedorns „Betrachtungen“). Die Beschreibungen waren aber eher poetischer als kontextueller Natur, was demnach eine persönliche Interpretation der Texte voraussetzen würde.

Ob Schmutzer schon zu Beginn der 80er Jahre bewusst das Entgegensetzen von bedrohlicher Nähe und erlösender Ferne und darüber hinaus religiöse Symbole in seine Landschaften einsetzte um die Spannung und Aussagekraft der Darstellungen zu erhöhen, ist fraglich. Dennoch ist das Bemühen zu erkennen, der Landschaft an sich einen „sprechenden“ Charakter zu verleihen.

Diese Neuformulierungen innerhalb der Landschaftsauffassung können aber durchaus als Fortschritt gegenüber der spätbarocken Formelsprache angesehen werden. Vermehrt in Dresden führte diese Strömung der Landschaftsinterpretation zu einer deutlichen Ausformulierung unter Caspar David Friedrich. Etwaige Ideen könnten durch den künstlerischen Austausch zwischen Wiener und Dresdener Akademie weitervermittelt worden sein.

Es wird zu erkennen sein, dass sich noch in einigen wenigen Blättern ähnlich aussagekräftige Raffinessen zeigen, jedoch wird die „von sich aus sprechende Natur“ durch „sprechende“ Staffagen abgelöst. Auch wird zu sehen sein, dass die späteren Landschaften in ihrem Aufbau stets der klassischen Grundeinteilung folgen und weniger Experimentierfreudigkeit aufweisen, was im Vergleich zu diesem Blatt eher

⁴¹⁹ Die Sonne befindet sich in diesem Fall oben links außerhalb des Blattes. Die kurzen Schatten am Felsen rechts deuten an, dass der Sonnenstand schon sehr hoch ist, den Zenit aber noch nicht überschritten hat, was bedeutet, dass die Sonne noch im Osten steht. Folgt man also dem Querbalken des Kreuzes, weißt dieser direkt auf den Sonnenstand hin.

rückschrittlich erscheinen wird. In dieser Hinsicht zählt diese frühe Landschaft zu den künstlerisch fortschrittlichsten Blättern im schmutzerschen Repertoire des Kupferstichkabinetts.

Die Rosa - Zeichnung

Die klassisch italienische Landschaft, 1787 (Abb. 5)

Das nächste, 1787 entstandene Blatt, stellt wiederum stilistisch eine Ausnahmeerscheinung dar. Schmutzer selbst bezeichnete es mit „*nach J. Rosa*“. Schon in den sechziger Jahren stattete der in Wien geborene, aber in Dresden arbeitende Joseph Roos (Rosa) drei Zimmer in Schönbrunn mit insgesamt fünfzehn großformatigen Landschaftsgemälden aus.⁴²⁰

Das Blatt gibt den Blick auf eine weite Landschaft mit einem Flusslauf im Mittelgrund frei. Im Hintergrund der rechten Bildhälfte erhebt sich eine flach verlaufende aber zur Blattmitte hin steil senkrecht abfallende Bergkette. Im linken Bildteil bietet sich ein Ausblick in eine schier endlos verlaufende flache Landschaft, deren Horizont mit dem Himmel zu verschwimmen scheint. Die in Schatten gehüllte, schmale Vordergrundzone leitet durch eine Ausbuchtung rechts fließend in den Mittelgrund über. Der linke Bildrand wird hier von einem dunkel gehaltenen flachen Steinwurf begrenzt, rechts wiederholt sich dasselbe Motiv weiter im Bildmittelgrund. Diese beiden Felsen leiten in ihrer Form schon in den Hintergrund über: die flache weite Landschaft links fügt sich den vorgegebenen horizontal verlaufenden Linien der Vordergrundzone, rechts bereitet der größere, mehr senkrecht angelegte Fels, die massive Bergkette nach oben hin vor. Die gesamte Komposition fügt sich einer durchgehenden Horizontale, die von nur wenigen Vertikalen durchbrochen wird.

Die Landschaft nach Rosa kann zweifellos mit dem Begriff „klassisch“ in Verbindung gebracht werden, da sich den Charakteristika einer typisch italienischen Landschaft in Aufbau und Komposition folgt. Eckhard Peterich beschreibt die Merkmale diesen Typus' folgend:

⁴²⁰ JOSEPH (I.) ROSA (ROOS) (1726 Wien – 1805 Wien) war tätig als Landschafts- und Tiermaler und Radierer; er studierte an der Wiener Akademie, ging aber Anfang der 50er Jahre nach Dresden. In Dresden war Rosa unter Giuseppe Galli - Bibiena vor allem für Opernausstattungen tätig. Zwischen 1762 und 65 entstanden 15 großformatige Landschaften für drei Zimmer im Schloss Schönbrunn, die heute als Rosazimmer bezeichnet werden. 1772 wurde er zum Direktor der k. k. Gemäldegalerie ernannt. THIEME BECKER, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd.28, S. 580.

„Es sind überschaubare Schwemmland-Ebenen, die von kräftig gestalteten hellen Kalksteinbergen gesäumt werden. Dazwischen treten Hügel, und oft ist das Meer zu sehen. Außer Kiefer, Ölbaum, Lorbeer, einigen Zwergsträuchern und Blumen, gibt der verkarstete Boden nur wenigen Pflanzen Nahrung. Auffallend ist die harte plastische Gestaltung und die harmonische Ordnung der Formen im klaren Licht.“⁴²¹

Aus der eigenhändigen Bezeichnung geht eindeutig hervor, dass Schmutzer hier ein Rosa - Blatt als direkte Vorlage verwendet hat. Die sehr ausgeglichene und strenge Gliederung steht im völligen Kontrast zu den vorangegangenen Blättern, als auch zu den nachfolgenden, spannungsvoll-dynamischen Kompositionen. Dieses Blatt wird in erster Linie als Vorlage Einfluss auf die später entstehenden Landschaftsdarstellungen haben. Vor allem der abfallende Berghang mit Wolkenformation wird zu einem beliebten Hintergrundmotiv in den folgenden Atelierzeichnungen avancieren.

Ähnliche Motive finden sich in den Landschaften der Rosa-Zimmer in Schönbrunn. Rosas Gemälde werden im Mittelgrund jedoch deutlich mit der genauen Schilderung architektonischer Versatzstücke und Staffagen überladen. Dieses Blatt könnte auch für Rosa eher als Vorlage für Gemälde gedient haben.

Die konstruierten Landschaften (gesperrte Landschaft im landmäßigen Stil)

Felslandschaft mit großer Fichte, 1789 (Abb. 6)

In diesem Blatt sind erstmals die für Schmutzer typischen konstruierten Kompositionsschemata einer idealen Landschaftsauffassung erkennbar. Anstelle der harten Schraffur tritt nun eine zarte Lavierung, was eine feinere Differenzierung der Tonwerte innerhalb der Abschattierungen ermöglicht. Kompositorisch erinnert die Landschaft teilweise noch an den Felsdurchblick (Abb. 4), erfährt hier aber eine gänzlich andere Interpretation: der Betrachter befindet sich weiter vom Geschehen entfernt und blickt von einem leicht erhöhten Standpunkt auf die Szenerie im Mittelgrund, was bedingt, dass das Felsgebirge keinerlei bedrohlichen Charakter mehr vermittelt (Vgl. Abb. 4).

Der Aufbau erfolgt, wie typisch bei Schmutzer festzustellen sein wird, in klar definierte Vordergrund-, Mittelgrund- und Hintergrundzonen, die nahe aneinandergrenzen, und, meist durch Schattenbereiche, deutlich voneinander getrennt werden. Der weite

⁴²¹ ECKHARD PETERICH, Die klassische Landschaft, München 1980, S. 46.

Ausblick in die Landschaft wird durch den rechten, sehr hell lavierten Felsrücken verdeckt. Dieses „Sperrn“ des Ausblicks lässt sich hier erstmals deutlich mit Hagedorns „Betrachtungen“ in Beziehung setzen.⁴²² Der Weg wird nur mehr bis zur Kuppe hin definiert, den weiteren (sicheren) Verlauf gibt der schon im Verschwinden begriffene Wanderer an.

Bilddominierend setzt Schmutzer eine mächtige Fichte in den rechten mittleren Bildteil. Hervorgehoben durch die farblich zurücktretenden Felsen links und rechts, bildet sie das eigentliche Zentrum im Blatt. Der Aufbau der Felsformationen ist, wie schon erwähnt, vergleichbar mit jenem von Abbildung 4, doch wirkt dieser hier unnatürlicher und formelhafter: Die den Vorder- vom Mittelgrund trennenden, gleichmäßig diagonal übereinander gestapelten Felsblöcke vermitteln nicht den Eindruck eines zufällig entstandenen Steinschlags, viel eher konzentriert sich Schmutzer hier auf das Betonen der parallel verlaufenden Linienführung, wie ebenso in der dahinter aufragenden Wand festzustellen ist. Dort wird der Fels wiederum durch diagonal übereinandergestapelte Quader, jetzt kontrastierend in die Gegenrichtung gelehnt, aufgebaut. Diese sehr formelhafte Darstellung der Felsformationen könnte eher im Zusammenhang mit der Rosa – Zeichnung (Abb. 5) stehen.

Unterhalb der Fichte folgt eine weitere Steinaufschüttung der Diagonallinie der linken großen Felswand. Dahinter erhebt sich ein steil abfallender, mit Nadelwald bewachsener Bergfuß bis in die obere rechte Bildecke. Der Bergverlauf rechts wirkt im oberen Teil luftig transparent, was einem Überladen des Blattes dienlich entgegenwirkt und das Hauptmotiv (die Fichte) zusätzlich fördernd hervorhebt.

Es ist deutlich erkennbar, dass Schmutzer hier keinerlei Interesse mehr zeigt, einen natürlichen Landschaftsausschnitt darzustellen, sondern ihn beschäftigt hier vielmehr der komplexe kompositorische Aufbau des Blattes: Die vordergründige Felsformation links nimmt diagonal Bezug auf den im Hintergrund aufragenden Bergrücken rechts. Durch die dunkle, sich unter der Fichte fortsetzende Schattenlinie, entsteht eine Verbindung dieser beiden Zonen. Als Gegengewicht erhebt sich der in die entgegengesetzte Richtung gegliederte Fels links, der farblich zurücktretend und durch den Wegverlauf unterbrochen, erst rechts der Fichte steil abfällt. Der sich nach links

⁴²² Vgl. S. 101.

neigende Fels erzeugt durch die sich nach rechts beugende Fichte eine zusätzliche kompositorische Spannung innerhalb der Blattmitte. Zwei sich am Wegrand unterhaltende Wanderer werden durch den schmal einfallenden und sich um die Figurengruppe schmiegenden Lichtstreifen bühnenhaft beleuchtet.

Auch ist zu erkennen, dass Schmutzer einzelne Bildelemente mit den Formen der Fichte in Beziehung setzt: der farblich nur sehr dezent angedeutete Berghang bildet gewissermaßen die Hintergrundkulisse zur Fichte. Hier nehmen die Felspartien in der unteren Hälfte des Baumes Bezug auf die sich der Schwerkraft beugenden Äste. Im oberen Teil des Baumes breiten sich die Äste weit waagrecht aus. Darauf beziehen sich wiederum die dahinter horizontal gegliederten Felsstrukturen.

Schmutzers vorwiegendes Interesse gilt hier der klaren Linienführung innerhalb einer bis ins Detail durchkonstruierten Komposition. Der Aufbau und die Formation der Felsen ordnen sich gänzlich der Komposition unter und büßen demnach sehr an glaubwürdiger Natürlichkeit ein. Kompositionsprinzipien dieser Art lassen sich aber schon in italienischen Landschaftskonstruktionen des 16. Jahrhunderts deutlich erkennen. Girolamo Muziano verwendete beispielsweise ähnlich durchstrukturierte Kompositionsschemata in seiner Landschaftsgestaltung (Abb 6 a).⁴²³

Das zu vergleichende muzianische Blatt ist gegen 1560 in Rom entstanden und stellt eine felsige Landschaft mit Kreuz dar.⁴²⁴ Vordergründig links erhebt sich ein gänzlich in den Schatten gesetzter, mächtiger alter Baum bis an den obersten Blattrand. Die Vordergrundzone ist hier sehr schmal gewählt und bricht nach hinten bedrohlich steil ab. Den Formen des Baumstamms folgend, windet sich ein schmaler Grat in Richtung der Felsnase im Zentrum des Bildes, hinter der eine Brücke über eine Schlucht mit reißendem Bachlauf führt. Rechts erhebt sich, über dem Baumbewuchs der Bachböschung, ein sanft ansteigender Berghang, der abrupt steil abfällt und den Blick auf eine dahinter sich erhebende Bergspitze freigibt. Rechter Hand der Spitze wird die gebirgige Landschaft fortgesetzt, links wird nur mehr eine schwach angedeutete sanft ansteigende Ebene gezeigt.

Vergleichbar mit Schmutzer ist in erster Linie der kompositorisch dynamische Aufbau der einzelnen Bildelemente im Zusammenhang mit dem darauf Rücksicht nehmenden

⁴²⁴ LEONHARD STADLER, *Il Giovane di Paesi – Girolamo Muziano als Landschaftszeichner*, phil. Dipl. (ms.) Wien 2004, S. 98.

Licht– Schattenspiel. Der im Vordergrund nach links geneigte Baum in Muzianos Blatt rahmt die senkrecht angelegte Felsspitze. Die geschwungenen Linien der vordergründigen Vegetation erhöhen das Spannungsfeld zur geradlinigen Felswand im Hintergrund. Kontrastierend setzt Muziano eine Felsnase ausgleichend zum massiven Baum in die Bildmitte. Ihre konkave Einbuchtung steht entgegengesetzt zur konvex geschwungenen Linienführung des Baumes, welche sich ebenfalls im Wegverlauf fortsetzt. Die Felsnase verweist direkt auf den anschließend folgenden Felsgrat, der sich in einer Biegung nach links windet, effektiv abbricht und das Auge beinahe zwingt, in Folge den Gipfel anzublicken. Durch die durchdachte und spannungsgeladene Komposition entsteht in Muzianos Blatt ein deutlich dem Auge vorgelegter „Sehweg“, der den Betrachter sicher durch die bedrohliche Schlucht führen soll.

Im Gegensatz zu Schmutzer arbeitet Muziano mit geschwungenen Linien – hier gleichen sich die konvexen die konkaven und - vice versa - die konkaven die konvexen Formen aus. Der gesamte Bildaufbau folgt einer rechts unten beginnenden sich bis zur Bergspitze hin fortsetzenden verkehrten S-Linie, welche durch die betonte Schattensetzung auch deutlich zu erkennen ist. Bei Schmutzer finden sich ebenfalls die mehr Dramatik evozierenden Konkav- und Konvexlinien, doch bevorzugt er im Großen und Ganzen die parallele Linienführung in seiner Gesamtkomposition.

Im Allgemeinen ist zu erkennen, dass diese Form der Landschaftsauffassung im Vergleich zum Felsdurchblick (Abb. 4) nun keinerlei „sprechende“ Funktion mehr besitzt. Sie vermittelt eher einen geordneten und ausgeglichenen Charakter und verzichtet auf spannungsvolle Inszenierungen der Landschaft. Wichtiger erscheint hier der allgemeine Stimmungswert: Schmutzer beginnt, durch die Kontrastierung von klar definierten Linien und verschwommenen Umrissen eine in diesem Fall eher diesige Tagessituation festzuhalten.

Diese neue Orientierung Schmutzers ist deutlich im Zusammenhang mit einem Blatt J. C. Brands zu sehen (Abb. 6b). Brand stellt hier einen der Natur nachempfundenen Landschaftsausschnitt dar und bestätigt zusätzlich dessen Realitätsgehalt, indem er eine Ortsbezeichnung dem Blatt hinzufügt. Schon bei erster Betrachtung ist zu erkennen, dass diese beiden Blätter eine deutliche Ähnlichkeit aufweisen. Es könnte diesbezüglich angenommen werden, dass Schmutzer sich in dieser Komposition direkt an Brand orientierte.

Von einem leicht erhöhten Standpunkt blickt der Betrachter auf einen, sich durch eine Felsschlucht windenden und mit Staffagen bevölkerten Weg hinab. Auch hier leitet im linken Bildteil ein flacher Steinwurf zum dahinter aufragenden Felsen über. Die einleitende Vordergrundzone wird kontrastierend zum hellen Hintergrund in Schatten gehüllt.

Bei Brand ist ebenfalls zu erkennen, dass er die Landschaft zwar durchkomponiert, die einzelnen Komponenten aber den natürlichen Vorkommnissen anpasst: Der einleitende vordergündige Felswurf links bereitet in seiner Form die hinter ihm aufragende Wand vor. Der dunkle, hoch angelegte Grat rechts, dient als kompositorisches Gegengewicht zum linken hell beleuchteten Felsen und wird mit dem vordergündigen Felswurf links in einer diagonalen Linie verbunden. (Die Linie beginnt in der linken unteren Ecke und wird in einer exakten Gerade bis zur oberen Felskuppe rechts gezogen.)

Es ist also auch bei Brand zu erkennen, dass sich der Realitätsanspruch einer ausgewogenen Komposition unterwirft. Warum aber empfindet man das brandsche Blatt der Natur glaubwürdiger nachempfunden als das schmutzersche?

Bei Brand ist deutlich zu erkennen, dass er die Landschaftsdetails, und hier vor allem die Felsformationen, direkt vor Ort studiert hat und so auch der Natur glaubwürdig nachempfunden der Komposition unterordnet. Brands Blatt könnte in dieser Hinsicht eine Mischform aus „pars pro toto-Verfahren“ und der Wiedergabe einer „illusionistischen Anschaulichkeit“ darstellen. Schmutzers Blatt ist hingegen keinem der beiden Verfahren mehr zuordenbar, da sich die natürlichen Formen komplett der Komposition unterordnen (vgl. Muziano) und keinerlei Realitätscharakter mehr beanspruchen.

Gemeinsamkeiten findet man jedoch in der Betonung des Stimmungswertes: In beiden Blättern soll die diesige Tagessituation eine morgentliche Hochgebirgsstimmung untermauern. Beide lavieren die hintergündigen Felswände sehr zart und lassen einzelne Partien dadurch beinahe transparent erscheinen. Locker aquarelliert, dringen Wolkenformationen hinter dem Schleier der nebeligen Morgenstimmung am Himmel durch und lassen die ersten Sonnenstrahlen die kalte Schlucht erwärmen.

Bei Schmutzer wird in Folge zu erkennen sein, dass sein generelles Interesse weniger der Darstellung eines naturalisierenden Raumes gilt, sondern er eher tageszeitbedingten Stimmungswerte in seinen Landschaften festhalten will. Schmutzer beginnt, sich auf die

Stimmungsmalerei Lorrains zu beziehen, in der die zeit- und witterungsbedingte Atmosphäre zum eigentlichen Inhalt der Landschaft erhoben wird.

Die italienisierenden Landschaften, 1788 & 1789⁴²⁵ (Abb. 7 & Abb. 8)

Die zwei folgenden Blätter sind im Inventar als „italienische Landschaften“ bezeichnet, was im Vergleich zur Rosa-Zeichnung (Abb. 5) eher irreführend erscheint. Es soll diesbezüglich der Begriff „italienisierend“ angewandt werden, da sich in diesen beiden Blättern nicht die typischen Komponenten einer klassischen italienischen Landschaft wiederfinden.

Im Gegensatz zur Rosa – Zeichnung wählt Schmutzer nun das Hochformat als Bildträger. Der im Inventar verwendete Terminus „italienisch“ könnte vor allem auf den vegetativen Charakter und die architektonischen Versatzstücke zu beziehen sein, welche eine topographische Zuordnung der Landschaft gen Süden gestatten. Weiters vermittelt die dürre Vegetation und ausgebleichenen Felsen den Eindruck sommerlicher Hitze.

In Abbildung 8 ist zu erkennen, dass Schmutzer die Vordergrundebene breiter anlegt und detaillierter schildert als in Abbildung 7 und sie zusätzlich tiefer in den Bildraum einfließen läßt. Der Mittelgrund hebt sich in beiden Blättern deutlich vom Hintergrund durch die dunkle Tönung eines dicht bewachsenen Streifens Buschwerk ab. Unterschiede im Bildaufbau finden sich vor allem im Hintergrund: im früheren Blatt übernimmt Schmutzer eindeutig das Gebirgsmotiv mit Dorf aus der Rosa-Zeichnung (Abb. 5) und setzt zusätzlich den Horizont im Vergleich hoch an, damit zumindest ein knapper Ausblick in eine weite Landschaft gegeben ist.⁴²⁶

In Abbildung 8 erhebt sich im Hintergrund wiederum das Motiv des abfallenden Felshanges rechts, jedoch setzt Schmutzer es hier sehr nahe an den Mittelgrund und verzichtet somit auf einen fernliegenden Horizont. Das dichte Hintereinanderstaffeln des Mittel- und Hintergrundes bewirkt, dass das Blatt an Tiefenräumlichkeit einbüßt, dafür aber an kompositorischer Spannung gewinnt: Der Mittelgrund leitet rechts direkt zum nun nahe herangerückten Felsbruch im Hintergrund über. Schmutzer verzichtet

⁴²⁵ Das erste Blatt ist an der Unterseite des großen Steins rechts vorne mit „Schmuzer 788“ signiert und datiert und wird im Inventar als „Italienische Landschaft“ bezeichnet. Das zweite Blatt ist links unten mit „Schmuzer 789“ bezeichnet. Die Blätter befinden sich in keinem guten Erhaltungszustand, da der Tintenfraß den Konturlinien schon sehr zugesetzt hat.

⁴²⁶ Schmutzer übernimmt hier auch die Wolkenformationen vom Rosa – Blatt.

hier auf ein sanftes Verschmelzen der verschiedenen Gründe, was folglich dazu führt, dass Mittelgrund und Hintergrund im Kontrast zum hoch angelegten Vordergrund einen eher kulissenhaften Eindruck erwecken. Das Näherrücken des Felsens und die Positionierung der mächtigen Pinie im Mittelgrund erzielen jedoch eine höhere kompositorische Spannung als im ersten Blatt. Wiederum erzeugen die nach oben hin auslaufenden Äste der Pinie und der steil abfallende Fels eine ovale Rahmung innerhalb der Blattmitte (Vgl. Abb. 4).

In Abbildung 7 wirken die im Vergleich eher niedrigen Baumgruppe links und die kargen aber bilddominierenden Fichten im Vordergrund rechts einem harmonischen Zusammenspiel der einzelnen Elementen untereinander eher entgegen.⁴²⁷ Die einzelnen Versatzstücke vermitteln einen eher unkoordinierten Eindruck, da sie sich nur im jeweiligen Grund und nicht in ihrer Gesamtheit kompositorische aufeinander beziehen lassen. Schmutzer orientierte sich hier wahrscheinlich an Vorlagestudien wie man beispielsweise an einem Blatt Janschas erkennen kann (Vgl. Abb. 7a) und setzte die einzelnen Studien zu einer Gesamtkomposition zusammen, beachtet aber nicht, die einzelnen Teile aufeinander zu beziehen.

Im Vergleich der beiden Blätter ist zu erkennen, dass der gesperrte Blick in die Landschaft (Abb. 8 im Vgl. zu Abb. 7) eine gewisse Neugierde auf das nicht zu Sehende erweckt, was wiederum auf Hagedorns „Betrachtungen“ zurückgeführt werden kann.⁴²⁸ Diesbezüglich soll auf die kleine Staffagefigur im Hintergrund hingewiesen werden, die noch verharrend einen besonderen Ausblick zu genießen, oder besorgt ein herannahendes Hitzegewitter zu beobachten scheint und nicht bemerkt, dass sich die Gruppe schon weit von ihr entfernt hat.

Der Bildaufbau in diesem Blatt kann durchaus mit Abbildung 6 in Verbindung gebracht werden, wo Schmutzer ebenfalls auf einen Ausblick in die Ferne verzichtet, nur ändert sich hier die Bedeutung der Staffagefigur im Hintergrund: In der Felslandschaft mit Fichte (Abb. 6) beschreibt der schon hinter der Kuppe verschwindende Wanderer lediglich den weiteren Wegverlauf, in Abbildung 8 gewinnt er als Spannungsträger an

⁴²⁷ Die Fichten beziehen sich hier lediglich auf die Formen im Vordergrund. Die herabhängenden Äste folgen der Linienführung des Felsens und der Brücke. Die kahlen Stellen der Bäume bilden eine Leerstelle, die das Blatt in zwei Hälften zu trennen scheint. Der obere Bildraum wirkt im Vergleich zu Abb. 8 unruhig und die Bildelemente scheinen eher unzusammenhängend gegliedert.

⁴²⁸ Siehe S. 101.

Bedeutung. Er betrachtet etwas Sehenswertes, was aber außerhalb unseres Blickfeldes liegt. Auch wird der Horizont so nieder angelegt, dass der möglicherweise aufschlußreiche Ausblick durch den Mittelgrund verdeckt wird.

Schmutzer beginnt also, den Staffagefiguren mehr Ausdruck und Gehalt zu verleihen: Sie werden hier verstärkt in unvermittelten Aktionen dargestellt, wie am knieenden und sich labenden Wanderer, oder dem in ein Gespräch vertieften und durch den Fluss watenden Paar zu sehen ist.

Ebenso ändert sich die technische Ausführung der Blätter: Schmutzer verwendet nicht mehr eine einheitlich graue Lasur und Schraffur, sondern bedient sich verschiedener Abtönungen von Sepia um einen mehrtönigen und aquarellhaften Eindruck zu erzielen. Ob die verschwommenen Partien im oberen Bereich der Blätter von Schmutzer beabsichtigt angelegt wurden, wäre von restauratorischer Seite her abzuklären.⁴²⁹

Auch in diesen Blättern legt Schmutzer großen Wert darauf, eine bestimmte tageszeitbedingte Atmosphäre genau zu definieren: durch die sehr harte Beleuchtung der Szenerie und das betonte Schildern von landschaftscharakterisierenden Elementen gelingt es ihm durch differenzierte Farb- und Tonabstufungen, den Eindruck einer trockenen, sengender Hitze ausgesetzten karstigen Gebirgslandschaft zu erzielen. In dieser Hinsicht würden auch die verschwommenen Konturen im oberen Bildteil im Kontrast zu der exakten und harten Beschreibung der Steinpartien im Vordergrund den Eindruck drückender und schwüler Temperaturen vermitteln. Doch gelingt es Schmutzer noch nicht, den atmosphärischen Gehalt auf das gesamte Blatt zu übertragen, wie man es in seiner letzten großen Serie sehen wird. Eher ist zu erkennen, dass dieser Eindruck wiederum nur durch die Wiedergabe gewisser witterungsschildernder Details erzielt wird, wie die verdorrten Bäumen, die ausgebleichenen Felsen, der niedrigen Wasserstand oder die sich am kühlen Nass erfrischenden Personen bezeugen.

Es ist zu erkennen, dass Schmutzer beginnt, Details aus vorangegangenen Blättern zu übernehmen und diese neu inszeniert in die Landschaft einfügt (Vgl. Abb. 5). Auch ist noch spürbar, dass Schmutzers Bemühen noch darin besteht, seine Landschaften sehr vielfältig und abwechslungsreich zu gestalten, was jedoch Hagedorns Anliegen einer „edlen Einfalt“ eher entgegen spricht.

⁴²⁹ Es ist schwer zu sagen, ob die verschwommenen Züge vom Tintenfraß her resultieren, oder vielleicht beabsichtigt eingesetzt worden sind, bzw. als Resultat schlechter Papierqualität entstanden sind.

Landschaftsauffassung und Bildaufbau lassen sich in diesen Blättern vor allem mit den italienischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts in Verbindung bringen. Doch soll hier weniger auf den Typus der klassisch arkadischen Landschaft eingegangen werden, sondern viel mehr auf den internationalen Landschaftsstil, der sich aus der Vermischung holländischer und italienischer Stilmerkmale entwickelte.⁴³⁰

Im Vergleich zu einem Blatt Pandolfo Reschis⁴³¹ lassen sich schon die grundlegenden Charakteristika der beiden Landschaften aufeinander beziehen (Vgl. Abb. 8 & 8 a). Ein in Schatten gehüllter Fels links gibt den Blick auf den nach hinten weiterführenden Wegverlauf in der Bildmitte frei. Der Wegbiegung angepasst und durch einen Felshang rechts begrenzt, führt ein kleiner Bachlauf durch die sich nach hinten hin öffnende Schlucht. Zwei sich am Weg befindende Staffagen leiten zum Mittelgrund über, von denen der vom Vordergrundfels etwas verdeckte, deutlich aufgeregt gestikulierende Wanderer eine besondere Betonung erfährt. Er weist in Richtung Hintergrund, wo diffus angedeutet, ein Gebäude auf einer sanften Erhebung zu erkennen ist. Im Mittelgrund sind noch fühlbar die Spuren natürlicher Gewalten zu erkennen: Ein niedergerissene Baum rechts, gefolgt von einem weit unterspülten, beinahe berstenden Hügel davor und das sich im vordergründigen Felsen links verfangene Schwemmholz sind Zeugen eines heftigen, nicht weit zurückliegenden Gewittersturms.

Das Motiv des dunklen Felsbruchs im Vordergrund, der kontrastierend in die helle Mittelgrundzone überleitet und die atmosphärische Schilderung des Hintergrundes werden auch in Schmutzers Landschaftsdarstellungen häufig Anwendung finden (Vgl. Abb. 26 – 30) Allgemein grundlegende Ähnlichkeiten findet man hier auch im Bildaufbau: Vorder- und Mittelgrund fließen ineinander über, wobei der eigentlichen Vordergrund nur eine einleitende, kontrastierende Funktion zum Mittelgrund übernimmt. Der hintere Vordergrund (oder vordere Mittelgrund) stellt bei Schmutzer durchgehend den Aktionsraum für die Staffagen dar.

Durch das eigentliche Verschmelzen der Vorder- und Mittelgrundzone, öffnet sich die Szenerie bei Schmutzer mehr dem Betrachter als es bei Reschi der Fall ist. In beiden Werken ist das Vermitteln von witterungsbedingten Stimmungswerten deutlich zu

⁴³⁰ Siehe S. 85 – 88.

⁴³¹ PANDOLFO RESCHI (1643 Danzig – 1699 Florenz) war tätig als Schlachten- und Landschaftsmaler. Er übersiedelte schon im jungen Alter nach Rom, wo er sich unter Bourguignon weiterbildete. Reschis Stil steht in direkter Nachfolge zu Salvator Rosa. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 28, S. 181.

erkennen. Reschi erzeugt eine durchgehend sphärische Stimmung indem er das gesamte Blatt unter einen diesigen „Schleier“ hüllt. Details weisen darauf hin, dass kürzlich ein gewaltiges Gewitter den kleinen Bach in einen reissenden Fluss verwandelt hat, der Schwemmholz bis zum Vordergrundfels mitgerissen und den Hügel gefährlich tief unterspült hat. Der Dunst des Unwetters liegt noch spürbar in der Luft. In Schmutzers Blatt ist der quasi zuvor – Zustand zu erkennen: sengende Hitze, Windstille und kleine Kumuluswolken die sich bereits zu einem Gewitter formieren wollen.

Die Baumlandschaften, 1790 (Abb. 9, Abb. 10) und die holländischen Landschaften (Abb. 11, Abb. 12)

Die nächsten vier zu besprechenden Blätter tragen als beschreibende Übertitel „Große Baumlandschaften“ (Abb. 9 und 10) und „holländische Landschaften“ (Abb. 11 und 12). Die beiden Baumlandschaften sind jeweils mit „Schmutzer 790“ signiert und datiert, wogegen die holländischen Landschaften zwar eine Signatur, jedoch kein Entstehungsjahr aufweisen. Durch die ähnliche technische Ausführung und das Wiederholen prägnanter Bildelemente in beiden Bildserien kann angenommen werden, dass diese in etwa zur gleichen Zeit entstanden sind.⁴³²

In den ersten beiden Blättern beschäftigt sich Schmutzer mit dem Thema des dominant im Bild platzierten, alten Laubbaumes, mit darunter rastenden Werksleuten. Er verzichtet hier auf wasserlösliche Malmittel und verwendet ausschließlich eine zarte und präzise Kreideschraffur zur Gestaltung der Oberfläche. Das gewählte Hochformat unterstützt den dominanten Charakter der Bäume, die wiederum zum eigentlichen Hauptthema der Blätter erhoben werden (Vgl. Abb. 6). Die Landschaft an sich verliert in diesen Blättern völlig an Bedeutung. Es bietet sich im Hintergrund ein Ausblick in eine flach hügelige und nur sehr zart angedeutete Landschaft, deren Horizont in der Ferne mit dem Himmel zu verschmelzen scheint.

Viel Wert legt Schmutzer hier auf die technische Perfektion in der Oberflächengestaltung: Gründlich strukturiert er die Beschaffenheit der Rinde parallel zur vorgegebenen Form der natürlichen Windungen der Bäume. Die grobe

⁴³² Die Vermutung basiert auf der Annahme, da Schmutzer beide Serien in einer sehr präzisen Strichführung ausführt, die Ausblicke in eine sehr flach – hügelige Landschaft vergleichbar ähnlich sind und zusätzlich in beiden Fällen das gleiche Motiv des am Bauch liegenden Rastenden verwendet wird.

Parallelschraffur tritt deutliche in den Hintergrund (Vgl. Abb. 4), eher beginnt er hier die Linien sanft zu verwischen um samtige Übergänge zu erzielen.

In Abbildung 9 ist zu erkennen, dass Schmutzer die Bildkomposition wiederum den Formen der mehr rechts platzierten Buche angleicht. Der Baum dominiert die gesamte rechte Bildhälfte, nimmt aber im oberen Teil des Blattes mit seinem weit auslaufenden Geäst beinahe den gesamten Bildraum ein. Der Aufbau ordnet sich den geschwungenen Formen des Baumes unter. S-linienförmig windet sich der im Vordergrund die gesamte Blattbreite einnehmende Weg links der Buche bis zur Bodenerhebung im Mittelgrund. Ein morscher Ast im Zentrum der Zeichnung formt mit dem blattlosen Gebüsch links ein rahmendes Oval um zwei sich unterhaltenden Werksleute und den dahinterliegenden Bildstock. Der am Bauch liegende Schläfer befindet sich jedoch außerhalb dieses Kreises.

Bezeichnend für diese beiden Blätter ist die Ausgeglichenheit und Ruhe innerhalb der Komposition. Das Zurücknehmen von überladenden landschaftlichen Details könnte hier mit Hagedorns Weisungen der „edlen Einfalt“ in Beziehung gebracht werden.⁴³³

Schmutzer vermeidet es hier deutlich, die Vielfältigkeit der Natur darzustellen (Vgl. Abb. 7, Abb. 8). Er konzentriert sich ausschließlich auf die detaillierte Schilderung des Baums und die unter ihm ruhenden Werksleute. Im Vergleich zu Abb. 10 fällt auf, dass Schmutzer auf eine mit Versatzstücken belebte, einleitende Vordergrundzone verzichtet und lediglich der karge Weg hier die gesamte Bildbreite einnimmt. Ebenso ist festzustellen, dass die Staffagefiguren näher an den Betracherraum gerückt werden.

Es ist zu erkennen, dass der Natur auch hier „sprechende“ Elemente verliehen worden sind (Abb. 9). Die Krümmung des Stammes, der morsche Ast, das dürre Gestrüpp links und die weiterleitende Wegbiegung umrahmen die beiden sich unterhaltenden Männer und den Bildstock im Mittelgrund. Symbolisch könnte diese ovale Einfassung auf den Lebenskreislauf der Natur Bezug nehmen. Der wache, kommunizierende Mensch befindet sich in Symbiose mit der göttlichen Schöpfung, wogegen der schlafende Mensch (der Ignorant) außerhalb des Kreises dargestellt wird. Der Bezug zur göttlichen Schöpfung wird durch den Bildstock im Mittelgrund noch deutlicher hervorgehoben.

⁴³³ Siehe S. 100.

Der wache, aufmerksame Mensch steht hier in direkter Verbindung mit der Natur und so auch mit der göttlichen Schöpfung, der abgestorbene Ast könnte auf die Vergänglichkeit des Lebens und den Tod hinweisen. Auch bei Caspar David Friedrich wird im Vergleich die Darstellung morscher Äste als Symbol der Vergänglichkeit des Lebens an Bedeutung gewinnen.

Denselben Bildtypus findet man in zirka gleichzeitig entstandenen Blättern der Sammlung des Kupferstichkabinettes und der Albertina in häufig wiederkehrender Form. Der mächtige Baum im Mittelgrund schien generell ein beliebtes Motiv gewesen zu sein, da sich ebenso seine Wiener Kollegen intensiv mit diesem Thema auseinandersetzten, wie beispielsweise bei J. C. Brand oder Friedrich Brand (Abb. 9a & 9c) zu sehen ist.

Wiederum ist zu erkennen, dass sich im Bildaufbau große Ähnlichkeiten zu einer brandschen Komposition finden lassen (Abb. 9a): Den rechten Blatteil dominieren hoch aufragende Bäume, wobei der linke sich in seinem Blattwerk rahmend um die Bildstock im Mittelgrund lehnt. Auch hier sind morsche Äste zu erkennen, die sich in Richtung Bildsäule winden. Zwei rastende Handwerker und ein Schäfer ruhen in der Landschaft.

Im Vergleich zu Brand ist zwar zu erkennen, dass das eigentliche Bildmotiv beinahe direkt übernommen worden ist (rechte Bildteil), jedoch bei Schmutzer die Landschaft an sich eine andere Aussage vermittelt. Brand setzt die Bildsäule zentral und erhöht in die Bildmitte, Schmutzer versetzt sie an den linken Blattrand. Brand inszeniert die Bildsäule als eigentliches Hauptmotiv der Landschaft und deutet so auf die Erhabenheit des Göttlichen und der Religion über die Natur als Thema seiner Landschaftsdarstellung hin. Brands Landschaft könnte hier schon eher als Arkadien zu bezeichnen sein: Mittig im Blatt platziert und deutlich erhöht, befindet sich der religiöse Tempel; Schäfer und Wanderer ruhen unter dem Schutz der Göttlichkeit und genießen die allgegenwärtige Idylle in ihrem Müßiggang.

Schmutzer hingegen geht eher aufklärerisch an das Bildthema heran: er bezieht den Menschen in einen unumgänglichen Kreislauf ein, der die Natur mit dem Göttlichen gleichstellt und Leben und Tod als Teil dieser Einheit interpretiert.

In der Sammlung der Albertina befindet sich ein weiteres Blatt Schmutzers (Abb. 9d) das wiederum Bäume als dominantes Bildthema trägt. Im Vergleich zu den

Baumlandschaften ist dieses Blatt aber deutlich als Naturstudie zu bezeichnen. Die Bäume werden vollbelaubt in ihrer natürlichen Form gezeigt und erfahren keine künstlerische Überhöhung. Zwar unterbricht Schmutzer die wiederum in Schatten gehüllte, einleitende Vordergrundzone kompositorisch durch einen Hohlweg, der auf die hell beleuchtete Szene im Mittelgrund überleitet. Die gesamte Szenerie wird weder durch Staffagen - diese werden nur sphärisch angedeutet und im Verschwinden begriffen dargestellt - noch durch Ausblicke in eine Landschaft heroisiert. Auch hier verwendet Schmutzer eine exakte Graphitschraffur zur Definition der Oberfläche. Anhand der ähnlichen technischen und stilistischen Ausführung (Vgl. das sehr allgemein und diffus wiedergegebene Laub) könnte dieses Blatt durchaus im Vorfeld der beiden Baumlandschaften entstanden sein.

Sehr kontrovers geht Schmutzer in den nächsten beiden Blättern auf das Landschaftsthema ein (Abb. 11, Abb. 12), welche, breit querformatig angelegt, als einzige eine mehrfarbige Lavierung aufweisen. Schmutzer setzt den Menschen in eine harmonische Beziehung zu seiner Umwelt. Er scheint in einer idyllischen Symbiose mit der ihn ernährenden Natur zu leben. Deutlich zu erkennen ist hier die typische „Verniedlichung“ im holländischen Stil, was durch die bunte Farbigkeit eine zusätzliche Betonung erfährt.

Diese ländliche Idylle folgt hier eindeutig dem holländischen Landschaftsstil des 17. Jahrhunderts, den man hier beispielsweise auch bei Dietrich (Abb. 12 a) deutlich erkennen kann. Schmutzer übernimmt hier im Vergleich alle Charakteristika eines bestimmten, sehr retrospektiven Darstellungsthemas. Stellt man die beiden schmutzerschen Blätter den vorangegangenen Beispielen gegenüber, wird deutlich erkennbar, dass diese eine nur geringe künstlerische Selbstständigkeit aufweisen und somit eher an das nach Rosa entstandene Blatt erinnern.

Diese Zeichnungen vermitteln vielmehr den Eindruck einer konkreten, vielleicht auch auftragsgebundenen Arbeit, beziehungsweise einer stilbeschreibenden Vorlagearbeit für Studenten, da Bildaufbau, Sujet, Komposition und Stil hier wenig Bezüge zum restlichen Schmutzerschen Repertoire aufweisen. Diese Blätter könnten eventuell im Zusammenhang mit Schmutzers Lehrtätigkeit im Kopieren zu sehen sein. Gemälde in holländischer Art lassen sich auch ebenfalls in J. C. Brands Landschaftsrepertoire finden (Vgl. Abb. 12 b). Die Szenerien folgen einem ähnlichen Aufbau: ein mittig

angesetzten Hügel mit Baum wird mit Staffagefiguren belebt. Brand stellt hier die Hauptszenerie näher an den Betrachter als Schmutzer.

Der kompositorische Aufbau von Abb. 11 erinnert an das frühe Skizzenblatt mit Befestigungsanlage (Abb. 3). Auch hier wird eine Mauerflucht links beginnend und perspektivisch in den Mittelgrund leitend eingefügt, die durch den sehr nieder angesetzten Fluchtpunkt am rechten Bildrand einen auffälligen Tiefenzug erhält. Gesteigert wird dieser Eindruck durch das sehr breit angelegte Querformat. Die Mauer wird in ihrer Flucht von der Baumreihe rechts im Hintergrund fortgesetzt.

Ähnlich in die Tiefe leitende Züge findet man schon in Blättern seines Lehrers Wille (Vgl. Abb. 11 a). Dieses 1763 entstandene Blatt könnte durchaus auf einer Exkursion entstanden sein, an der auch Schmutzer teilnahm. Das Motiv der geschlossenen Mauer wirkt im Vergleich zur sich durch Arkaden öffnenden Ruine eher beengend, jedoch ist der Bildaufbau derselbe. Der Tiefenzug der links vordergründig angelegten Architektur leitet den Blick direkt auf die flach auslaufende Landschaft im Hintergrund über. Die Staffagen unterstreichen in ihrem Müßiggang die ländliche Idylle.

Zyklus 1799 (Abb. 13 – 18)

Der folgende, sechs Blätter umfassende Zyklus entstand erst neun Jahre nach den zuvor besprochenen „Baumlandschaften“. Schmutzer wählt hier wiederum durchgehend das Querformat als Bildträger.

Erstmalig beschäftigt er sich hier im selben Stil mit sechs unterschiedlichen Landschaftseindrücken: Der Großteil der Blätter konzentriert sich wiederum auf den Vorder- und Mittelgrund und sperrt vermehrt den Ausblick in eine weit auslaufende Landschaft (Vgl. Abb. 13, 15 – 18). Der Betrachter befindet sich leicht erhöht über dem angegebenen Bodenniveau und blickt auf die, durchgehend von zwei bis drei Staffagefiguren belebte Landschaft hinunter. Vorder-, Mittel- und Hintergrund werden wiederum durch Schattenzonen deutlich voneinander getrennt.

Auffallend ist hier, dass Schmutzer eine sehr harte Licht- und Schattenführung zur Gestaltung der nahsichtigen Hütten und Felsen einsetzt, was den Szenerien einen eher kulissenhaften Bühnencharakter verleiht (Vgl. Abb. 13 und 14). Der Ausblick in die Ferne wird im Kontrast zum Vordergrund stets atmosphärisch und duftig wiedergegeben. Mit Ausnahme von Abb. 16 und Abb. 17 wird der Betrachter von einer

idyllischen „Paysage intime“ umgeben, in der nichts Abnormes den ruhigen Alltag zu stören scheint. Ausgeglichen und ruhig offenbart sich uns hier der Landschaftseindruck. Auffallend ist hier schon die stimmungsvolle Wiedergabe des Laubes. Es wird nicht mehr in allen Einzelheiten dargestellt (Vgl. Abb. 7, 8, 9, 10, 11, 12), vielmehr werden die scharfen Konturen durch aquarellhaft ineinander fließende, allgemein umschreibende diffuse Bereiche aufgelöst. Nur mehr lichtdurchflutete Passagen heben sich hie und da von den tiefer gelegenen Schattenzonen des Laubes ab. Wiederum werden übertriebenen Windungen, knorrige und teilweise kahle Äste zur Überhöhung der Repussoirebäume eingesetzt (Vgl. Abb. 9).

Die Tradition dieser Form der Landschaftsauffassung findet sich vermehrt im Umkreis der Dresdener Akademie. Im Vergleich zu einem Blatt Johann Philipp Veiths⁴³⁴ sind ähnliche Merkmale im Landschaftsaufbau und Stil zu erkennen. Der Blick wird auf eine abwechslungsreiche aber nicht durch Details überladene Landschaft freigegeben, deutlich werden die einzelnen Bildgründe voneinander durch Schattenzonen getrennt. Auch können bestimmte dominierende Motive mit Gemälden Rosas in Verbindung gebracht werden (Vgl. Abb.15 & 15a). Über Roos (Rosa) gelangte wahrscheinlich auch diese idyllische Form der Landschaftsgestaltung nach Wien und entwickelte sich zu einer beliebten Modeform.

Zwei der sechs Blätter heben sich jedoch stark vom bisher besprochenen Sujet ab (Vgl. Abb. 16 & 17). In Abb. 16 wenden sich zwei Staffagen in schräger Rückenansicht einem Andachtsbild zu (Abb. 16). Den links in die Tiefe führenden Fluchtlinien folgend ist eine lediglich hölzerne Tafel, angebracht auf einem massiven aber schon morschen Baumstamm, Ziel der dramatischen Anbetung. Der am schlichten Betstuhl kniende Orant scheint sehr ergriffen vom Anblick des nicht zu identifizierenden Mahnmals zu sein. Auch die hinter ihm stehende Frau faltet fromm ihre Hände zum Gebet in Richtung des Bildes.

Die Szene, die Schmutzer hier darstellt, steht im völligen Kontrast zu den bisherigen Staffagenverteilungen innerhalb der Landschaft: Bis zu diesem Zeitpunkt dienten die Figuren vorwiegend der Ausschmückung der Landschaft, hier setzt Schmutzer sie

⁴³⁴ JOHANN PHILIPP VEITH (1768 Dresden – 1837 Dresden) war tätig als Landschaftszeichner, Radierer und Kupferstecher. Er besuchte die Dresdener Akademie unter Adrian Zingg und unternahm zahlreiche Studienreisen in die Sächsische Schweiz. THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 34, S. 182 – 183.

jedoch in einen dramatisch-erzählerischen Kontext. Der Betrachter befindet sich nun nicht mehr in einer ruhigen harmonischen Landschaft, in der er lediglich den Platz des flanierenden Genießers einzunehmen hat, sondern findet sich vielmehr in einer unangenehmen Situation des Störens wieder. Der Betrachter entwickelt sich zum beobachtenden Voyeur. Der schmale Pfad würde zu nahe an den Andächtigen vorbeiführen, als dass man unbemerkt an ihnen vorüberziehen könnte.

Auch die Landschaft fügt sich diesem dramatischen Schauplatz. Der morsche Baumstamm rechts wird leicht nach vorne geneigt dargestellt und vermittelt einen schon sehr instabilen Eindruck. Links des Baumes wird der Ausblick in die Landschaft durch mächtige Felsblöcke versperrt. Die Felsen folgen, der Holztafel gleich, den Fluchtlinien in die Tiefe. Auch der kleine Felswurf links bezieht sich in seiner Schräglage direkt auf die Bildtafel.⁴³⁵ Der Fluchtpunkt befindet sich hier wiederum am linken Blattrand. Interessant ist, dass Schmutzer hier den Großteil des rechten Bildraumes bis zum oberen Blattrand füllt. Ein dunkler Wald umrahmt die hell erleuchtete Bildtafel. Die Schattenzone wird bis über den helleren der beiden Felsblöcke gezogen.

Schmutzer verleiht hier erstmals den Staffagen einen dramatisch auf die Natur reagierenden Kontext. Nicht der Betrachter wird hier aufgefordert mit der Natur zu kommunizieren, sondern übernehmen die Staffagen nun für ihn diese Position. Auch stattet Schmutzer die Figuren nicht mit typischen berufsbezeichnenden Attributen aus, sondern stellt sie lediglich als Pilger oder Spaziergänger dar.

Obwohl der allgemeine Bildaufbau sich nach wie vor an der gängigen Form der „Paysage intime“ orientiert, verändert Schmutzer den inhaltlichen Gehalt der Zeichnung. Die Figuren reagieren nicht auf ein opulentes Denkmal, sondern auf ein beinahe schon verwittertes Tafelbild. Sie entwickeln sich nun zum erzählerischen Mittelpunkt des Blattes. Bewusst setzt er auch das Geschehen nahe an den Betrachter, der dieses nun nicht mehr aus einer gewissen Distanz erlebt und sich so in einer unbehaglichen Situation des Voyeurs wieder findet.

Das Motiv einer Andachtszene in der freien Natur findet sich ebenso in einem Blatt Adrian Zinggs⁴³⁶ (Abb. 16a). Die Anbetung wird ebenfalls in eine felsig-gebirgige Umgebung verlegt. Der klare Unterschied zu Schmutzer aber ist, dass Zingg das

⁴³⁵ Die Schräglinie des Steines und der Holztafel folgen einer im linken Eck beginnenden Diagonallinie bis zum rechten Blattrand. Auch die großen Felsblöcke folgen dieser Diagonale.

⁴³⁶ Siehe S. 20.

vordergründige Geschehen sehr weit vom Betrachter entfernt und das Ziel der Anbetung – in diesem Fall eine überlebensgroße Heiligenfigur – deutlich hervorhebt. Der prinzipielle Bildaufbau ist in beiden Blättern jedoch sehr ähnlich: Pilger, die in Andacht versunken sich einem Heiligtum zuwenden, vegetative Elemente die das Anbetungsobjekt umspielen und der massive, schräg in die Tiefe leitende Felswurf im Mittelgrund.

Da dieses Blatt aus der direkten Sammlung Albert von Sachsen-Teschen stammt, könnte es durchaus möglich gewesen sein, dass Schmutzer diese Bildidee direkt von Zingg übernommen hat.⁴³⁷ Schulze Altcapenberg sieht erstmal in dieser Zeichnung die Verbindung eines realen Naturausschnitts mit religiös-pathetischen Elementen verbunden, woran sich in Folge C. D. Friedrich orientieren wird.⁴³⁸

Im Vergleich zu Schmutzer erscheint die Szene bei Zingg mehr in sich gekehrt. Andächtig und ins Gebet versunken knien die Pilger vor der Heiligenskulptur. Packesel und Hund warten ruhend im Schatten der Felsen.

Schmutzers Figuren agieren im Kontrast übertriebener und theatralischer. Sie reagieren zwar ebenso auf ein religiöses Symbol, nur ist bei Schmutzer nicht erkennbar, was auf der Tafel abgebildet, beziehungsweise geschrieben ist. Zingg lässt deutlich das Ziel der Anbetung als etwas von Menschenhand erschaffenes erkennen. Bei Schmutzer erhält die Tafel einen durchwegs anderen symbolischen Wert: bei Zingg ist die Skulptur überlebensgroß in einer künstlichen Nische im Felsen ausgestellt, bei Schmutzer hingegen wird eine kleine unscheinbare und schon halb verwitterte Holztafel, zum spannungsvolleren Anbetungsobjekt Die Neugier wird wiederum durch das nicht zu Sehende geschürt. Religion steht bei Schmutzer hier in eindeutiger Verbindung mit Natur. Auf die Vergänglichkeit des Lebens deutet zusätzlich der morsche massive Baumstamm hin, hinter dem sich aus dem Dunkel heraus ein dürrer Ast einer greifenden Klaue gleich, in Richtung der Oranten windet.

C. D. Friedrich setzte sich in Dresden vor allem mit der Landschaftsschule Zinggs auseinander und übernahm teilweise auch Bildideen dieser Schule. Auch Schmutzer, der indirekt über Wille in Kontakt mit der Dresdener Akademie stand, könnte durchaus Blätter dieser Schule gekannt haben. Durch die Sammelleidenschaft Alberts von

⁴³⁷ KATALOG ALBERTINA, Die deutschen und Schweizer Zeichnungen, 1997, Bd. IX, S. 286.

⁴³⁸ SCHULZE ALTCAPENBERG, Le Voltaire de l'art, S. 362.

Sachsen-Teschen wurden auch zahlreiche Zeichnungen der Dresdener Schule angekauft, die wahrscheinlich auch für Schmutzer teilweise zugänglich waren.

Diese punktuell auftretenden und zukunftsweisenden Elemente in Schmutzers Landschaftszeichnungen können durchaus als Vorboten der Frühromantik anzusehen sein. Jedoch wird durch den strengen Klassizismus die Romantik in Wien keine große Verbreitung finden, was eventuell auf den unter Föger streng forcierten Klassizismus zurückgeführt werden kann. Erst mit Waldmüller und der Ablehnung des strengen akademischen Systems in Wien wird sich auch eine neue Form der Landschaftsauffassung entwickeln. Schmutzers Blätter könnten eher auf die biedermeierliche Wirklichkeitsmalerei und weniger im Zusammenhang mit Friedrichs romantischer Landschaftsauffassung zu sehen sein, da in seinen späteren Zeichnungen deutlich das Streben nach einer lieblich verklärten Realität zu erkennen ist.

Das zweite Blatt stellt einen Einblick in den Innenhof einer Burgruine dar (Abb. 17). Mit Ausnahme des sich über die verfallene Mauer windenden Baumes, finden sich keinerlei Anzeichen vegetativer Elemente mehr in diesem Blatt wieder, was im Vergleich zu den bis dato vorgestellten Landschaften eher den Eindruck einer statischen und distanzierten Leere erweckt. Der Ausblick in die Ferne wird nun erstmals komplett gesperrt. Der Betrachter findet sich nun nicht mehr in erhöhter Position wieder, sondern blickt untersichtig in den Innenhof einer dem Verfall preisgegebenen Ruine hinein. Die ruhmreiche Ära dieser Burg scheint in grauer Vorzeit vergessen worden zu sein, die Zeit scheint in diesem Blatt stillzustehen. Der Einblick wirkt weder bedrohlich, noch aussagekräftig und bei erster Betrachtung erscheinen die alten Gemäuer zu einer romantisch - idyllischen Kulisse erstarrt zu sein. Wiederum finden sich romantische Bezüge zur Vergänglichkeit des Lebens wieder (verfallene Ruine), doch verzichtet Schmutzer hier auf die Beigabe religiöser Attribute.

Die Staffagen werden in ihrer üblichen, unbeteiligten Form wiedergegeben und unauffällig am linken Blattrand platziert. Die Ruine dient, einem leeren Schneckenhaus gleich, nun nicht mehr dem herrschaftlichen Erbauern, sondern dem einfachen Menschen als Zufluchtsort.

Beachtet man jedoch die Aktionen der Staffagen, ist zu erkennen, dass eine Frau der Burgbewohnerin Brot durch eine Maueröffnung überreicht. Der in Denkerposition wiedergegebene Mann, scheint den schweren Korb und Speer neben sich abgelegt zu

haben, um sich für kurze Zeit von den Strapazen zu erholen. Der Hinweis auf einen kriegerischen Zustand könnte eventuell auf die Gefahren der napoleonischen Truppen hinweisen. Aus Angst vor möglichen Belagerungen und Plünderungen scheinen sich die Menschen in dieser Ruine versteckt zu halten. Völlig von der Umwelt abgeschlossen, waren sie somit auf die Hilfeleistung anderer angewiesen. Das Gefühl von Beklemmung wird hier aber erst bei genauer Betrachtung erkennbar. Die Anspielung auf die christliche Tugend der Nächstenliebe könnte eventuell den Bezug zur Religion darstellen.

Zwei Ruinendarstellungen von 1800 (Abb. 19 & 20)

Im darauffolgenden Jahr beschäftigte sich Schmutzer in zwei Blättern ein weiteres Mal mit Ruinenansichten. Sehr deutlich ist zu erkennen, dass Abbildung 19 in direkter Nachfolge zu Abbildung 17 entstanden ist, da Schmutzer dasselbe Motiv des Innenhofs einer Ruine mit prägnanten Stützbogen im Mittelteil zeigt. Die Szenerie wird hier näher an den Betrachter gerückt und die Staffagen weniger distanziert, und genrehafter wiedergegeben: Eine stillende Mutter unterhält sich mit einem vor ihr stehenden Mann, dahinter tollt ein Kleinkind auf einem Steinwurf herum. Holzverbauten und florale Gebilde verdecken nun das halb verfallene Mauerwerk. Türen und Fenster werden verriegelt und - das idyllische Burgleben unterstreichend - ein Taubenschlag auf dem verfallenen Turm angebracht.

Das zweite Blatt (Abb. 20) stellt die Ansicht einer verfallenen Ruine von außen dar. Auch hier verzichtet Schmutzer auf eine Ausstaffierung. Vergleichbar mit Abb. 16 wird der gesamte rechte Bildraum von einem Felswurf mit darüber sich erhebenden alten knorrigen Baum eingenommen. Dieser nimmt nun erstmals den gesamten rechten Vordergrundbereich bis zum oberen Blattrand ein. Erst links im Mittelgrund öffnet sich der Blick auf die verfallene Ruine, zu der ein massiver Bogen vom linken Blattrand überleitet. Schmutzer setzt hier den Fluchtpunkt wiederum links außerhalb des Blattes an. Die architektonischen Elemente leiten schrägperspektivisch in die Tiefe. Durch den Bogen hindurch erkennt man nur mehr sehr sphärisch angedeutet einen Ausblick in die Landschaft. Der Betrachter schaut in deutlicher Untersicht auf die sich vor ihm präsentierende Ruine.

Im Vergleich der beiden schmutzerschen Blätter untereinander, ist deutlich zu erkennen, dass der Künstler seinen Stil dem jeweiligen Darstellungsthema anpasst (Vgl. Abb. 19 und 20): Die Innenansicht wird sehr linear und flächig wiedergegeben. Es dominiert vor allem die Umrisslinie, die sehr dunkel jeden einzelnen Stein umrahmt. Es wird kein Versuch unternommen, eine atmosphärische Stimmung innerhalb der Licht und Schattenführung zu erzeugen. Durch die eher graphische Umsetzung der einzelnen Elemente, erscheint dieser Raum im Vergleich luftleer.

Sehr unterschiedlich ist die stilistische Auffassung der Außenansicht anzusehen, wo vor allem das Verneinen der Umrisslinien im Vergleich deutlich zu sehen ist. Im vordergründigen Felsbruch ist zu erkennen, dass Schmutzer hier die Oberfläche des Gesteins durch zart getönte Lavierungen der Licht- bzw. Schattenzonen und nicht durch klare Umrisslinien definiert. Ebenso verhält es sich in der sehr allgemein und luftig aufgefassten Darstellung des Laubes. Die Ruine wird ohne große Akzentuierungen sehr hell und mit einheitlicher Licht- und Schattenführung gezeigt. Er nimmt diese farblich zurück, um sie nicht in Konkurrenz mit dem Vordergrund zu setzen.

Deutliche Ähnlichkeiten im Bildaufbau finden sich schon in einem Skizzenblatt Claude Lorrains (Abb. 20 a). Auch hier wird der Blick auf eine Ruine im Mittelgrund dargestellt. Auffallend ist der gleiche kompositorische Aufbau der Blätter: Die gesamte rechte, beziehungsweise bei Lorrain linke, Bildhälfte wird bis oben hin von einem Felsen mit voll belaubten Baum eingenommen. Die normalerweise darauffolgende Mittelgrundzone wird durch einen Felsbruch verdeckt und leitet direkt zur Ruine im Hintergrund über. In beiden Fällen wird die verfallene Burg in deutlicher Untersicht wiedergegeben, was ihr einen vermehrt heroischen Charakter verleiht.

Eine mögliche Erklärung für die deutlichen Ähnlichkeiten im Bildaufbau könnte die weite Verbreitung lorrainscher Zeichnungen in Form von Kopien und Vorlageblätter gewesen sein. Es wäre demnach noch zu überprüfen, ob in der Sammlung der Akademie lorrainsche Vorlagen dieser Form zu finden sind.

Drei Blätter aus der Sammlung der Albertina (Abb. 21 – 23)

Weitere signierte und datierte Landschaftsblätter Schmutzers finden sich ebenso in der Sammlung der Albertina.⁴³⁹ Vor allem das 1791 datierte und hier als „Blick auf die Donau“ bezeichnete Blatt (Abb. 23), erscheint im Zusammenhang mit den Beispielen des Kupferstichkabinetts interessant. Der prinzipielle Aufbau der Landschaft erinnert wiederum an Abb. 7 und 8, sowie Abb. 9 oder 10. Die Vordergrundzone wird sehr schmal angelegt und deutlich durch eine Schattenlinie vom Mittelgrund abgehoben.

Rechts erhebt sich ein Felsüberhang, auf dem zwei Männer stehend wiedergegeben sind. Interessant erscheinen hier wiederum die Aktionen der Staffagen untereinander: Der Rechte lehnt mit verschränkten Armen und sinnierend in die Ferne blickend an eine schon morschen, aber doch noch einige Blätter tragenden Repussoirebaum, dessen Geäst sich bis zur Blattmitte vorbeugt, wogegen der andere mit seiner Rechten in die Ferne verweist, und seinen Gesprächspartner auf ein sich dort präsentierendes Phänomen aufmerksam machen will. Der Horizont ist verhältnismäßig hoch angelegt und bietet einen Ausblick auf eine Flusslandschaft, die sehr luftig angedeutet in der Ferne mit dem Himmel zu verschmelzen scheint.

Die Szenerie im Mittelgrund ist untersichtig wiedergegeben, jedoch erfordert der Ausblick in die dahinter sich öffnende Landschaft einen erhöhten Standpunkt des Betrachters. Die Staffagen sind wiederum sehr nahe an den Betrachtterraum gerückt gezeigt und im Vergleich sehr groß wiedergegeben. Besondere Betonung findet die Interaktion der Figuren, die auf etwas außerhalb des Bildraumes liegendes reagieren (Vgl. Abb. 8). Der Hinweis und der kritische Blick auf etwas, das sich unserem Auge verbirgt, forciert die Spannung innerhalb des Blattes. Die Landschaft an sich verliert eher an Aussagekraft, erhält aber durch die eigenhändige Bezeichnung mit „Blick auf die Donau“ aber wieder eine Legitimation. Wichtiger als die Landschaft erscheinen die beiden Figuren, die statuengleich hervorgehoben werden. Die weisende Geste wird zudem durch das sich im oberen Blattbereich weit in den Bildraum neigende Geäst wiederholt.

Der Ausblick auf die Donaulandschaft scheint im Vergleich zu dem sich außerhalb unseres Blickfeldes liegenden Phänomens keine große Aufmerksamkeit zu erregen. Der strenge, kritische Blick und der zusätzliche Hinweis auf etwas dem Betrachter nicht

⁴³⁹ PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, Tafel 48, 49 und 87.

Sichtbares hebt dieses Blatt wiederum aus dem gängigen Repertoire Schmutzers hervor. Auch hier versucht Schmutzer auf windige Witterungsverhältnisse einzugehen, was sich aber lediglich in den Haaren des Weisenden äußert.

Die beiden weiteren Blätter, 1794 datiert, folgen wiederum dem bei Schmutzer sehr beliebten Darstellungsstil der „Paysage intime“ (Abb. 21 & 22). Obwohl auch diese mit „Gegend um Wien“ bezeichnet wurden, weisen sie in ihrer sehr idyllisch aufgefassten Vorder- und Mittelgrundzone wenig Realitätsgehalt auf. Eine Identifizierung typisch landschaftscharakteristischer Elemente ist eher nur im Hintergrund zu erkennen.

Die Staffagen werden wieder sehr nahe an den Betrachter gesetzt, was die intime Atmosphäre der Szenerie fördernd hervorhebt. Durch die teilweise sehr exakte Schilderung einzelner Elemente und die sehr peniblen Durchschattierungen einzelner Details im Kontrast zu sehr atmosphärisch wirkenden Passagen, wirkt das Gesamtbild letztendlich sehr unruhig und nervös. Es wird zu erkennen sein, dass Schmutzer diese unruhige aber sphärische Form der Landschaftsdarstellung in seinem letzten Zyklus wieder aufnehmen wird, jedoch in einer geschlosseneren und einheitlicheren Form.

Der Bettlertanz 1799 (Abb. 24 & 25)

Das Sujet des nächsten Blattes stellt wiederum eine Ausnahmeerscheinung unter den Landschaften des Kupferstichkabinetts dar. Im Inventar wird das Blatt als „Bettlertanz“ bezeichnet. Zu dieser Zeichnung hat sich zusätzlich die Vorzeichnung der Staffagen erhalten (Abb. 25).

Dargestellt ist eine sich an einer Waldlichtung amüsierende illustre Gesellschaft. Im Zentrum der Gruppe und hell beleuchtet, ist ein Paar dargestellt, das freundlich auf den ihnen zu Füßen knienden Krüppel niederblickt. Ein Bettlerpärchen tanzt links schwungvoll zu der von den beiden Musikanten dargebotenen Musik. Weder das Klischee des dem Alkohol frönenden Mönches, der stillenden Mutter im Gespräch mit einem stehenden Mann (Vgl. Abb. 19), noch dem weinenden Kind im Holzbottich fehlen in diesem typisch hollandisierenden Genrestück. Ein Esel, auf dem der Bottich mit weinendem Kind gepackt ist, leitet vom Vordergrund links direkt zur Hauptszene im Mittelgrund über. Eine zusätzliche Belebung erfährt der Vordergrund durch verstreute Gepäckstücke.

Auf einem Felswurf hinter der Gesellschaft erhebt sich ein morscher Baumstamm, der nach oben hin die Szenerie, einem Baldachin gleich, zu bekrönen scheint. Lediglich am

linken Blattrand öffnet sich die nach hinten hin geschlossene Kulisse und gibt den Blick auf eine Waldlichtung frei.

Der Betrachter blickt leicht erhöht auf die sich vor ihm darbietende, fröhliche Szenerie. Die scharfen Konturen und die harte Modellierung der Figuren stehen in Kontrast zu der sehr atmosphärischen und lichtdurchfluteten Schilderung der umgebenden Landschaft. Die Lichtreflexe werden durch Weißhöhungen noch deutlicher zum Leuchten gebracht. Schmutzer gestaltet die Hauptszene sehr hell und vermeidet es, dunkle Schattenzonen einzufügen. Das Laub wird hier nur mehr in seiner allgemeinen Form gezeigt und in diffuse Licht- und Schattenzonen aufgeteilt (Vgl. Abb. 20).

Zyklus 1808 (Abb. 26 – 31)

Drei Jahre vor Schmutzers Tod entsteht der letzte, sechs Blätter umfassende Zyklus. Der Bildaufbau ist grundsätzlich vergleichbar mit dem 1799 entstandenen Zyklus, jedoch befindet sich der Betrachterstandpunkt hier nun überwiegend auf Bodenniveau, wo sich meist untersichtig wiedergegeben, eine hügelig auslaufende Landschaft präsentiert. Die einleitenden Vorder- und Mittelgrundzonen werden durch teils massive Felsblöcke belebt, ebenso finden sich durchgehend die typischen knorrig-gewundenen Repussoireebäume wieder. Die Staffagen, die meisten davon als Handwerker gekennzeichnet, werden ihrem Müßiggang nachgehend im Bildmittelgrund präsentiert. Obwohl Schmutzer den Horizont eher hoch ansetzt, vermeidet er es, endlose Blicke in die Ferne zu zeigen. Vermehrt ist zu erkennen, dass er den Ausblick in die Landschaft zum Teil mit großen Felswürfen oder Hügeln im Vorder- und Mittelgrund sperrt. Verfallene Hütten oder altes Gemäuer werden stets nahe an den Betrachterraum und an den rechten Blattrand gesetzt.

Deutlich ist zu erkennen, dass Schmutzer in Abbildung 31 (S. IV) ein letztes Mal auf die Zeichnung nach Rosa (Abb. 5) eingeht und den gesamten Bildaufbau nur wenig verändert. Er rückt den Betrachter näher an den Vordergrund, verkleinert den Flusslauf und fügt zusätzlich eine Brücke und zwei Staffagefiguren ein, die eher in der Landschaft zu schweben, als zu gehen scheinen. Ebenfalls übernimmt er das Motiv des am Hügel liegenden Dorfes, allerdings verzichtet er auf steinerne Befestigungsanlagen und beschränkt sich auf eine bäuerlich-dörfliche Architektur. Die steil abfallende Bergkette und die Wolkenformationen wurden beinahe eins zu eins aus dem Rosa-Blatt übernommen.

Im Vergleich zum Zyklus 1799 verändert sich der Charakter der Landschaft jedoch grundlegend, indem Schmutzer die Vorder- und Mittelgrundebenen breiter ansetzt und detaillierter schildert. Durch die deutliche Abgrenzung zum Hintergrund bilden diese nun, im Vergleich zum Zyklus 1799 eine geschlosseneren Einheit. Die Schattierungen des Bodens und der Steininformationen sind hier sehr unruhig und mit zarten Übergängen beschrieben, was den Eindruck einer sehr weichen Oberflächenbeschaffenheit vermittelt. Das Laub wird, vergleichbar mit Abbildung 24, wiederum nur mehr schemenhaft und atmosphärisch geschildert.

Der Charakter der Landschaften wirkt im Kontrast zum Zyklus 1799, wo Schmutzer eine sehr harte und bühnenhafte Beleuchtung zur Gestaltung der Vordergrundzone wählte, sehr sphärisch. Ein heroischer Moment lässt sich auch in Abbildung 29 erkennen: Die in Untersicht gezeigte Hütte im Mittelgrund erhält durch die Bodenerhebung einen beinahe tempelartigen Charakter, die helle Beleuchtung lässt sie beinahe transparent erscheinen. Das Motiv der mit Stroh bedeckten Hütte geht deutlich auf die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts zurück, wie im Vergleich zu einer Zeichnung Ostades deutlich zu sehen ist (Abb. 29a).

Hinter der Hütte links brechen die dichten Wolkenformationen auf und einzelne Sonnenstrahlen erhellen die dunstige Landschaft im Hintergrund. Deutlich zu erkennen ist, dass sich der Einfall der Sonnenstrahlen auf die Linien der Hütte und nicht auf die natürlichen Lichtverhältnisse bezieht, da die Schattenzonen im Vordergrund auf einen entgegengesetzten Sonnenstand hindeuten.

In seiner letzten Serie ist die idyllische Form der „Paysage intime“ am deutlichsten zu erkennen. Die ausgewogene Komposition, das Zurücknehmen landschaftlicher Details und keine aufwühlenden Gesten der Staffagen stören den friedlichen Eindruck der Landschaften. Alles fügt sich einem perfekten Landschaftseindruck. Vorder- und Mittelgrund fließen sanft ineinander über und heben sich deutlich vom Hintergrund ab. Die beiden Gründe erfahren nun keine deutliche Trennung mehr und erzeugen somit eine intime Atmosphäre im Aktionsraum der Staffagen. Schmutzer verliert sich nicht mehr in einer detaillierten Schilderung von Einzelheiten sondern fasst den gesamten Landschaftseindruck unter einem „diesigen“ Schleier zusammen. Die Landschaften scheinen eingeschlafen zu sein. Ihr einziger Zweck besteht darin, sich zu entspannen und die ländliche Idylle zu genießen.

Resumée

Die Landschaftsauffassung, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu entwickeln begann, unterschied sich grundlegend von der barocken Landschaftstradition: War die barocke Landschaftsdarstellung vor allem im Zusammenhang mit feudalen Besitzansprüchen adeliger Herrscher anzusehen, so begann sich im Zuge der Aufklärung die Landschaft zu einem Sujet zu entwickeln, womit sich vor allem der intellektuelle Bürger zu befassen begann. Die barocke Landschaft beanspruchte in ihrem Vedutencharakter stets einen Realitätsgehalt, der dem Betrachter nur zur Veranschaulichung einer tatsächlichen Gegend dienen sollte. Die Zeit der Aufklärung war geprägt von gesellschaftlichem und geistigem Umschwung. Das Bürgertum erstarkte und man begann, die kirchliche Vorherrschaft innerhalb der Gesellschaft zu hinterfragen und abzulehnen. Dem barocken Volksglauben waren durch den sich stetig erweiternden Horizont einer intellektuellen Elite und dem Erstarren des rationalistischen Denkens nun deutliche Grenzen gesetzt worden. Mit der Ablehnung des naiv – religiösen barocken Volksglaubens musste jedoch ein neuer Raum geschaffen werden, in dem Gottes allgegenwärtige Existenz ein neues Manifest erhielt. Die Natur entwickelte sich zum „Gotteshaus“, das uns in jedem Detail seine Existenz vor Augen führen soll.

Das Streben in die Natur war aber weniger im Zusammenhang mit der Landbevölkerung zu sehen, sondern vor allem mit den Menschen, die in Großstädten lebten. Durch die steigende Verehrung der Natur begann sich zusätzlich ein Reisetourismus zu entwickeln, der Städtern Erholung im Grünen gewähren sollte. Der aufgeklärte Mensch begann also bewusst in die Natur zu gehen um sich dort körperlich und geistig zu erholen. Auch durch die beginnende Industrialisierung und Zerstörung von Landschaftsräumen, wurde man mehr und mehr auf das göttliche Erbe aufmerksam gemacht und erkannte dieses in Folge auch als schützenswert an.

Das Gedankengut, dass sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem unter dem intellektuellen Bürgertum in Bezug auf die Darstellung von Natur- und Landschaftsräumen zu entwickeln begann, widerspiegelte das Gegenteil von Vedutenansichten. Nicht mehr die Darstellung von persönlichem Besitz, sondern das allen gehörende Erbe Gottes sollte der Landschaftskünstler in seinen Gemälden und

Blättern wiedergeben. Phantastische Landschaftsräume wurden erfunden und man erhob die uns umgebende Natur zu einem allgegenwärtigen Arkadien.

Der Realitätsanspruch dieser Landschaftsräume war aber dennoch gegeben, da man dieses allgegenwärtige Arkadien auch direkt vor Ort erkannte und studierte, beziehungsweise da man sich an der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts orientierte, der im 18. Jahrhundert ein genereller Realitätsgehalt zuerkannt wurde.

Man begann also, sich intensiv mit den großen Landschaftern des 17. Jahrhunderts auseinanderzusetzen und sich dem Sujet – angepasst an das aufklärerische Gedankengut - auf eine mehr vergeistigte Art und Weise zu nähern. Die Natur wurde zum neuen Tempel der Religion erhoben. Sie war die allgegenwärtige Lehrmeisterin des Künstlers.

Die Aufgabe des Künstlers in der Natur bestand darin, Raumprobleme vor Ort zu lösen, nicht aber, den natürlichen Landschaftsausschnitt so wiederzugeben, wie man ihn vorfand. Die Natur sollte aus dem Auge des intellektuellen Künstlers dargestellt werden, dem innerhalb der Zusammensetzung des Naturausschnittes keine Grenzen gesetzt waren. Herausragende natürliche Vorkommnisse erfuhren eine zusätzliche Erhöhung, indem sie meist aus dem eigentlichen Landschaftskontext entnommen wurden und einer strengen kompositorischen Ordnung unterworfen wurden. Die jeweilige Interpretation dieser illusionistischen Räume war aber dennoch vom intellektuellen Standpunkt des Betrachters abhängig.

Dieselben Raumillusionen waren vor allem innerhalb der sich stark verändernden Gartenkunst zu erkennen. Die streng symmetrisch angelegten barocken Gärten wichen der Natur nachempfundenen Landschaftsräumen. Man überließ dennoch der Natur nicht ihren freien Lauf, sondern plante auch diese Gartenanlagen – teilweise aufwendiger als barocke Gärten – äußerst detailliert durch. Künstlich angelegte Tempel, Grabmäler oder Ruinen, aber auch Seen und „natürliche“ Gewässer sollten die Natur in ihrer arkadischen Allgegenwart darstellen – die Natur wird wiederum zu einer artifiziell-phantastischen Raumillusion abgewandelt.

Diese Form der Illusion wurde natürlich auch von den Landschaftskünstlern bewusst rezipiert und deutlich überhöht. Sie waren es, die in ihrer Phantasie die perfekten Räume darstellen konnten. Diese neue Form der Landschaftsdarstellung sollte es dem Betrachter ermöglichen, für kurze Zeit der Realität zu entfliehen um in einem

„virtuellen Raum“ Erholung zu finden. Schon Hagedorn schwärmt in seinen „Betachtungen“ über die Maßlosigkeit eines Lustgefühls, die sich in der Betrachtung von künstlich inszenierten Landschaftsräumen in Gemälden darbot.

Vielleicht ist dieser Aspekt der Landschaftsdarstellung vergleichbar mit der heutigen virtuellen Erweiterung von Räumen. Durch die technologischen Errungenschaften ist es möglich, Phantasieräume ohne großem Aufwand zu konstruieren und in jeglicher Dimension zu entdecken. Unsere Raumwahrnehmung hat sich im Zuge des Computerzeitalters deutlich erweitert. Die weltweite Vernetzung ermöglicht es uns, Landschaftsräume virtuell zu besuchen, die sich weit entfernt befinden oder nur der Phantasie des „Erbauers“ entspringen.

Dieses Entfliehen der heutigen Gesellschaft in virtuell-phantastische Räume kann durchaus mit der Betrachtung von Landschaftsräumen des 18. Jahrhunderts verglichen werden. Durch das Übermaß an Informationen ist es auch heutzutage nachvollziehbar, dass der Mensch geistige Erholung findet, indem er sich in Wunschräume begibt um dem Alltag zu entfliehen. In der weltweiten Vernetzung und immer realistischer werdenden Darstellung virtueller Räume, birgt sich aber auch die Gefahr, der künstlichen Realität zu verfallen. Das Zusammenrücken der Welt durch die globale Vernetzung bildet jedoch einen unbewussten Stressfaktor, der sich wiederum im sich Zurückziehen in eine Phantasiewelt äußert: der Mensch vereinsamt durch zu viele dargebotene Räume.

Wie aber hat der Mensch des 18. Jahrhunderts auf phantastische Raumdarstellungen reagiert - war man ebenso im Stande aus der reinen Betrachtung von Landschaftsräumen Entspannung zu gewinnen? Man könnte dies eventuell mit der Darstellung von Kinderbüchern vergleichen. Es ist überlebensnotwendig für Kinder, sich in eine Phantasiewelt begeben zu können, um die täglichen Informationsmassen bewältigen zu können. (Vgl. Lewis Carroll, Alice im Wunderland) Die Betrachtung von Landschaftsblättern könnte vielleicht auch unter diesem Aspekt anzusehen sein: die kindliche Flucht in eine längst vergessene Phantasiewelt deren intellektuelle Bestätigung durchwegs gegeben war.

Die phantastischen Räume, die uns der Landschaftskünstler des 18. Jahrhunderts präsentierte, boten dem Betrachter vor allem die Möglichkeit zur Entspannung und zum Entschweifen der Gedanken in eine andere Realität. Ob man nun in ferne

Länder reiste oder sich lediglich in der Umgebung von Wien aufhielt, war in dieser Hinsicht egal. Die Landschaft sollte den Betrachter zu einer Gedankenreise einladen.

Zusammenfassung:

Der 1733 geborene Zeichner und Kupferstecher Jakob Matthias Schmutzer wurde 1762 vom Staatskanzler Wenzel Anton Fürst Kaunitz – Rietberg zur künstlerischen Ausbildung nach Paris unter Johann Georg Wille gesandt. Wille leitete in Paris eine private Zeichenschule, in der er sich vor allem junger Künstler aus dem deutschsprachigen Raum annahm. Der Wille – Betrieb umfasste neben der „Teuschen Zeichenschule“ einen eigenen Verlag und Kunsthandel. Die vier Ausbildungsjahre prägten Schmutzer nicht nur in ästhetischer und technischer, sondern auch in geistiger und moralischer Hinsicht. Wille erzog seine Schüler im „Licht der Aufklärung“, was bedeutet, dass sein Erziehungssystem sich nicht an dem der staatlichen Akademien orientierte, sondern individuell auf jeden einzelnen Schüler eingegangen wurde: nach Wille, waren die Künste grundsätzlich von jedermann erlernbar, jedoch beeinflusste das Talent die Dauer der Ausbildung. Auch Schmutzer übernahm diesen Grundgedanken in seinem Konzept zur Gründung einer Kupferstecherakademie. Ebenso lernte Schmutzer bei Wille die täglich stattfindenden Exkursionen in die Umgebung von Paris kennen, die er ebenfalls in seinen Lehrplan aufnahm. Die Gruppenexkursionen Willes verfolgten, neben dem Naturstudium, auch den Zweck einer neuen Form der Ausbildung: einerseits dienten sie den Schülern als Anlass der Selbsterfahrung als Künstler im Abseits der Stadt, andererseits waren die Schüler gezwungen, sich mit neuen raumgestalterischen Problemen auseinander zu setzen.

Kurz nach seiner Rückkehr 1766 nach Wien, beantragte Schmutzer bei der Kaiserin Maria Theresia, eine separate Kupferstecherschule gründen zu dürfen. Die Gründung dieser Schule sollte zu Beginn kein Konkurrenzunternehmen zur Alten Akademie darstellen, da die Unterrichtszeiten an die der Akademie gepasst wurden. Auch sah Schmutzer vor, seine Zeichenschule nicht nur für Künstler, sondern auch für künstlerisch tätige Handwerker zu öffnen.

Schon drei Monate nach seiner Rückkehr wurde Schmutzers anfangs als „Werksschule“ bezeichnete Anstalt feierlich eröffnet. Noch im selben Jahr wurde die schmutzersche Zeichenschule der Titel der k. k. Kupferstecherakademie übertragen. Die Eile in der offiziellen Bestätigung der Kupferstecherakademie, stand vor allem im Zusammenhang mit der großen Beliebtheit der neuen Einrichtung von Seiten der Studenten. Schon im Gründungsjahr stieg die Schülerzahl von 26 auf 144 an.

Der Unterricht an der Kupferstecherakademie sah vor, neben dem Zeichnen nach Modellen vor allem das Landschaftszeichnen stark zu fördern.

Aus den ersten Jahren nach Schmutzers Rückkehr ist ein deutliches Interesse des Hofes an Schmutzers Reformbestrebungen zu erkennen. Fürst Kaunitz galt diesbezüglich als wichtigste Vermittlerperson zwischen Schmutzer und dem Kaiserhaus. Man vertraute Schmutzer in Bezug auf die Einrichtung einer neuen Schule in Wien und sah schon kurze Zeit später, dass die Ideen, die Schmutzer aus Paris mitgenommen hatte, auch in Wien erfolgreich angenommen wurden. Dass der Staatskanzler selbst sich besonders für die neue Zeichen- und Kupferstecherakademie einsetzte, geht vor allem aus dem sehr detailliert formulierten organisatorischen Aufbau der Schule hervor, wo zu sehen ist, dass die Statuten schon auf eine Einigung der Akademien hinweisen, denn eine Schule, der nur ein Direktor vorstand, bedurfte keiner 28 Räte.

1772 erfolgte nach mehrjähriger Planung die Vereinigung aller bestehender Akademien, die unter dem Titel: „k. k. Vereinigte Akademien“ zusammengefaßt wurden. Die neue Akademie bestand nun aus sechs separaten Schulen: der Historienmalerei, Bildhauerei, Architektur, Landschaftszeichnung und –malerei, Kupferstecherei und Erzverschneiderei. Jeder Schule stand ein Direktor vor, die Gesamtleitung wurde dem Direktor der Malerakademie übertragen.

Mit der Vereinigung der Akademien musste Schmutzer aber seine Sonderstellung als eigentlicher Organisator und Oberaufseher der erst 1766 neu eingerichteten und sich im Gegensatz zur damaligen Akademie größter Beliebtheit erfreuenden Kupferstecherakademie abgeben.

Der Unterricht an den Vereinigten Akademien veränderte sich nicht grundlegend. Neben den Exkursionen der Landschaftsschule führte man zusätzlich eine jährlich stattfindende Exkursion für die Schüler der Architektur ein. Ferner wurde Unterricht in der Öl- und Aquarellmalerei erteilt, man bot darüber hinaus eine Zusatzausbildung im Ornamentzeichnen an und Schmutzer unterrichtete zusätzlich noch Schüler im Kopieren alter Meister.

Schmutzer ließ schon zu Beginn der Vereinigung seinen Unmut über das verstaatlichte System der neuen Akademie kundtun und sich schließlich aus dem allgemeinen Zeichenunterricht entheben. Schmutzer leitete ab 1783 nur mehr die Klasse der Kupferstecher.

Mit der organisatorischen und räumlichen Vereinigung der Akademien und der ihr zuerkannten Privilegien unter Joseph II. unterlag nunmehr das gesamte Kunstleben innerhalb der Monarchie der alleinigen Oberaufsicht der Akademie der bildenden Künste in Wien. Joseph II. erkannte der Akademie zusätzlich die Oberaufsicht bezüglich aller künstlerisch tätigen Professionisten zu, was bedeutete, dass kein Handwerker die Akademie umgehen konnte.

Bei Schmutzer ist zu erkennen, dass mit der Enthebung aus seinen organisatorischen Verpflichtungen vermehrt Landschaftsblätter entstanden, was bedeuten könnte, dass diese mehr dem privaten als finanziellen Interesse zuzuführen wären.

In Schmutzers späten Landschaftsblättern lässt sich deutlich noch der Einfluss seines Lehrers Wille erkennen. Die Landschaftsdarstellungen an der Wiener Akademie nahmen stilistisch keinen Einfluss auf Schmutzers Blätter. Eher finden sich Zusammenhänge mit der Landschaftsklasse der Dresdener Akademie unter Adrian Zingg, der ebenfalls unter Wille ausgebildet wurde.

Das Kupferstichkabinett in Wien bewahrt 27 zum Großteil signierte und datierte Landschaftsblätter Schmutzers auf. Der Landschaftsstil Schmutzers kann im Großen und Ganzen dem Typus der „Paysage Intime“ im holländischen Stil zugeordnet werden, der Hagedorns Weisungen einer „gesperrten Landschaft“ folgt.

Das Ziel dieser Arbeit war, die künstlerische Tätigkeit Schmutzers anhand eines kleinen Ausnahmesujets innerhalb seines sehr umfangreichen akademischen Schaffens aufzuarbeiten. Durch den späten Entstehungszeitraum der Landschaften stellte sich die Frage, ob eine entwicklungsgeschichtliche Berachtung der Blätter sinnführend wäre. Während der Recherche in Schmutzers Biographie, ließen sich jedoch einschneidende berufliche Umstrukturierungen mit dem späten Entstehen der Landschaftsblätter in Verbindung bringen.

Zusammenfassend sollte gezeigt werden, dass Schmutzers Blätter als Bindeglied zwischen der barocken und frühromantischen Landschaftstradition anzusetzen sind. Das fortschrittliche Gedankengut der Frühromantik wurde in Schmutzers Landschaften in den noch nachlebenden Hollandismus eingebettet. Erst die nachfolgende Generation der Landschaftler unter Waldmüller wird sich von dieser akademischen Tradition lösen.

Abkürzungen:

AA	Archiv der Akademie der Bildenden Künste
VA	Verwaltungsakten
RP	Ratsprotokoll
HA	Hofkammerarchiv
NÖ	Niederösterreich
Com.	Commerzialien
STA	Staatsarchiv
STHK	Staatshofkommission
Kt.	Karton
AStLW	Archiv der Stadt und des Landes Wien
WStLBibl.	Wiener Stadt und Landesbibliothek

Bibliographie:

Lexika und Quellenschriften:

ANDRESEN, Handbuch der Kupferstichsammler.

ANDREAS ANDRESEN, Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler – Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgaben ihrer geschätztesten Blätter und Werke, Leipzig, 1873².

RITTER VON BARTSCH, Die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek.

FRIEDRICH RITTER VON BARTSCH, Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien. In einer Auswahl ihrer merkwürdigsten Blätter, Wien 1854. S. 159 – 161 (Kupferstiche der Bibl.).

CZEIKE, Historisches Lexikon Wien.

FELIX CZEIKE, Historisches Lexikon der Stadt Wien, Wien 1993.

FRESNOY, Die Kunst.

CARL ALPHONS DU FRESNOY, Pictoriae artis Pandaesia. Die Kunst – Gründe der Zeichnung und Malerey des berühmten und beruffenen Mahlers C. A. du Fresnoy; aus der Ur- Schrift gedeutschet durch Joseph Widtmaisser von Weitenau, Wien 1731.

FRIMMEL, Lexikon der Wr. Gemäldesammlung, 1 & 2, 1913/14.

FÜSSL, Annalen der bildenden Künstler.

HANS RUDOLF FUESSL, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten. Bd. 1, Wien 1801, Bd. 2 1802.

JOHANN CASPAR FÜSSLI, Raisonierendes Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zum Gebrauch der Sammler und Liebhaber, Zürich bei Orell, Geßner, Füßlin und Comp. 1771.

JOHANN CASPAR FÜSSLI, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, Bd. 3, Zürich 1770.

HAGEDORN, Betrachtungen.

CHRISTIAN LUDWIG HAGEDORN, Betrachtungen über die Malerey, Leipzig 1762.

ROBERT A. KANN, Geschichte des Habsburgerreiches 1526 – 1918, Wien 1993³.

KILLY & VIERHAUS, Deutsche Biographische Enzyklopädie.

WALTER KILLY und RUDOLPH VIERHAUS, Deutsche Biographische Enzyklopädie, München 1999.

WILHELM KOSCH, Deutsches Literaturlexikon, Biographisch – Bibliographisches Handbuch, Bern³ 1978.

MEUSEL, Teutsches Künstlerlexikon.

JOHANN GEORG MEUSEL, Teutsches Künstlerlexikon, oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler; nebst einem Verzeichnis sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst-, Münz-, und Naturalienkabinette in Teutschland und in der Schweiz, Bd. 1 & 2, 2. Auflage, Lemgo 1808/9.

NAGLER, Neues allgemeines Künstlerlexikon.

GEORG KASPAR NAGLER, neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, ect., Linz 1904².

ORELL, GEBNER, FÜSSLI & Co.⁴⁴⁰ (HG.), Allgemeines Künstlerlexicon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider u. u., nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler; auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler, Zürich, 1779,

Johann Rudolf Füssli: 1. Teil 1779.

Johann Heinrich Füssli: 2. Teil 1806 – 1824.

HELLMUTH RÖSSLER, Sachwörterbuch der deutschen Geschichte, München 1958.

K. G. SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig, 2001.

⁴⁴⁰ Die Teilhaber der Firma waren unter anderem Salomon Gessner (1730 – 1788) und Johann Rudolf Füssli. Hier entstanden wichtige literarische Veröffentlichungen des ausgehenden 18. Jhds. (Bodmer, Gleim, Lavater, Shakespeare - Übersetzungen nach Wieland, Eschenburg, Wieland, Zimmermann, ...). WILHELM KOSCH, Deutsches Literaturlexikon, Biographisch – Bibliographisches Handbuch, Hg. Heinz Rupp, Ludwig Lang, Bern, 1978³, Bd. 6, S. 299.

SCHEYB, Orestrio.

FRANZ CHRISTOPH VON SCHEYB, Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung - mit einem Anhang von der Art und Weise, Abdrücke in Schwefel, Gyps und Glas zu verfertigen auch in Edelstein zu graben. Bd. 1 und 2, Wien 1774.

SCHÖNY, Wiener Künstlerahnen.

HEINZ SCHÖNY, Wiener Künstlerahnen - Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler, Bd. 1, Wien 1970.

SIMÁNYI, Kaunitz.

TIBOR SIMÁNYI, Kaunitz - Staatskanzler Maria Theresias, Wien 1984.

STADLER, Lexikon der Kunst.

WOLF STADLER, Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Erlangen, 1994.

SULZER, Theorie der schönen Künste.

JOHANN GEORG SULZER, Theorie der schönen Künste, 1774.

THIEME BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.

ULRICH THIEME, FELIX BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Hans Vollmer, Leipzig 1936.

JANE TURNER, The Dictionary of Art, London 1996.

WEINKOPF, Beschreibung der k. k. Akademie.

ANTON WEINKOPF, Beschreibung der Akademie der bildenden Künste, Teil I und II, Wien 1783 und 1790. Wien 1875.

WOLFRAM, Österreichische Geschichte.

HERWIG WOLFRAM, Österreichische Geschichte 1699 – 1815, Wien 2001.

WURZBACH, Biographisches Lexicon.

CONSTANT VON WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, Wien, 1875.

VOCELKA, Österreichische Geschichte 1699 – 1815.

KARL VOCELKA, Glanz und Untergang der höfischen Welt – Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat, in: HERWIG WOLFRAM, Österreichische Geschichte 1699 – 1815 Wien 2001.

VALJAVEC, Historia Mundi.

FRITZ VALJAVEC, Historia Mundi – Ein Handbuch der Weltgeschichte, Bd. 9: Aufklärung und Revolution, München 1960.

WIENERISCHES DIARIUM Nr. 42, 1766.
WIENERISCHES DIARIUM Nr. 86, 1766.
WIENERISCHES DIARIUM Nr. 92, 1766.
WIENERISCHES DIARIUM Nr. 7, 1768.
WIENERISCHES DIARIUM Nr. 9, 1768.
WIENERISCHES DIARIUM Nr. 56, 1777.
WIENERISCHES DIARIUM Nr. 93, 1779.

Allgemeine Literatur:

BAXANDALL, Die Wirklichkeit der Bilder.

MICHAEL BAXANDALL, Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, übers. v. Hans Günter Holl, Frankfurt 1984.

BERANGER, Die Geschichte des Habsburgerreichs.

JEAN BÉRANGER, Die Geschichte des Habsburgerreiches 1273 bis 1918, Wien² 1995.

BUSCH, Landschaftsmalerei.

WERNER BUSCH, Landschaftsmalerei, in: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3, Berlin 1997.

CENDES, OPLL, Wien – Geschichte.

PETER CSENDES, FERDINAND OPLL, Wien – Geschichte einer Stadt, Bd. 3, Wien 2006.

DECULTOT, Johann Georg Wille – Briefwechsel.

ELISABETH DECULTOT, Espagne Michel, Werner Michael, Johann Georg Wille (1715 – 1808), Briefwechsel, in: Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Hg. Berns Jörg Jochen, Garber Klaus, Bd. 44 Frühe Neuzeit, Tübingen 1999.

DÜRIEGL, Das Zeitalter des österreichischen Klassizismus.

GÜNTER DÜRIEGL, Das Zeitalter des österreichischen Klassizismus und Wien, S. 27 - 28, in: Klassizismus in Wien – Architektur und Plastik, Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1987.

FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert.

JAMES FRIESEN, Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren 18. Jahrhundert in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien Bd. 32, Nr. 3/4, Wien 1980.

FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen.

ANKE FRÖHLICH, Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Weimar 2002.

GÖTLICHER, Die Stellung des Staatskanzlers Kaunitz zur französischen Revolution.

SILVIA GÖTLICHER, Die Stellung des Staatskanzlers Kaunitz – Rietberg zur Französischen Revolution, ersichtlich aus seinen Briefen, Erlässen, Memoiren und Reflexionen, Diss., Wien 1963.

GRABNER, Die Wiener Akademie und die Landschaftsmalerei.

SABINE GRABNER, Die Wiener Akademie und die Landschaftsmalerei, in: Italienische Reisen, Ausstellungskatalog der Österreichischen Galerie Belvedere, S. 80 – 96.

GRÖNING, Figurenbild und Landschaft.

MAREN GRÖNING, Figurenbild und Landschaft, in: Natur und Heldenleben, Ausstellung der graphischen Sammlung Albertina, Wien Oktober 1997 – Jänner 1998.

HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands.

ELISABETH HERRMANN FICHTENAU, Studien zum Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des Achtzehnten Jahrhunderts, Diss. Wien 1982.

HIRSCHBERGER, Kleine Philosophiegeschichte.

JOHANNES HIRSCHBERGER, Kleine Philosophiegeschichte, Freiburg im Breisgau 1961.

JÄGER, Die Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz.

GERTRAUD JÄGER, Die Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz in der Historiographie, Phil. Diss., Wien 1982.

KANT, Was ist Aufklärung.

IMMANUEL KANT, Was ist Aufklärung? in: Vorkämpfer deutscher Freiheit – Dokumente liberaler Vergangenheit, Bd. 1, München 1910.

KELLNER, Neues aus dem schriftlichen Nachlass des Jean Georges Wille.

WOLF ERICH KELLNER, Neues über den schriftlichen Nachlass des Jean-Georges Wille, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins, Bd. 49/50, 1965, S. 144 – 189.

KNOFLER, Eine Landpartie.

MONIKA KNOFLER, Eine Landpartie, in: Ausstellungskatalog der Kartause Mauerbach, G'schichten aus dem Wienerwald, 2002, S. 136 - 143.

KÖNIGSBERGER, Akademie Wien – Bibliographie.

GERDA KÖNIGSBERGER, Die Akademie der bildenden Künste in Wien – eine Bibliographie, Wien (o. D.).

KOSCHATZKY, Die Kunst der Zeichnung.

WALTER KOSCHATZKY, Die Kunst der Zeichnung, Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1999 (9. Auflage).

KRÜGER, Wille.

HERBERT KRÜGER, Zum 250. Geburtstag des französischen Kupferstechers Jean Georges Wille, des Müllersohns aus Oberhessen, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins, Bd. 49/50, 1965, S. 190 – 206.

DUPLESSIS, Memoires et Journal de J. G. Wille, übersetzt von KRÜGER und MERK.

GEORGES DUPLESSIS, Mémoires et Journal de J. G. Wille, Paris 1857, ins Deutsche übersetzt von: HERBERT KRÜGER und PETER MERCK, Die Memoiren des Kupferstechers

Jean Georges Wille (1715 – 1808), Teil I in: HEINRICH KLENK, HERBERT KRÜGER, Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins, Bd. 51, Giessen 1966.
Teil II in: HEINRICH KLENK, HERBERT KRÜGER, Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins, Bd. 52, Giessen 1967.

KUIJPERS, Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste,
KUIJPERS J. T. C., Hofpreise der k. k. Akademie der Bildenden Künste, in Wien, 1772 – 1794, S. 178 – 392, in: Academies of art between renaissance and romanticism, Reihe: Leids kunsthistorisch jaarboek, Bd. 5-6, 1986, Leiden 1989.

LIPPMANN, Der Kupferstich.
FRIEDRICH LIPPMANN, Der Kupferstich, Berlin 1893.

LÜTZOW, Geschichte der k. k. Alademie.
CARL VON LÜTZOW, Geschichte der k. k. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie – Gebäudes. Wien 1877.

MAASS, Der Josephinismus.
FERDINAND MAASS, Der Josephinismus - Quellen zu seiner Geschichte in Österreich, Amtliche Dokumente aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Bd. 1, in: Fontes rerum Austriacarum - Diplomataria et acta, Bd. 71, Wien 1951.

NOVOTNY, Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit.
ALEXANDER NOVOTNY, Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit – ein österreichisches Kulturbild aus der Zeit der Aufklärung und Josephinismus, in: RICHARD HOLLINEK UND LEOPOLD J. WETZL, Österreichische Heimat, Bd. 5, Wien 1947.

ÖHLINGER, Wien im Aufbruch zur Moderne.
WALTER ÖHLINGER, Wien im Aufbruch zur Moderne, Wien 1999.

PEVSNER, Academies of Art.
NIKOLAUS PEVSNER, Academies of Art, Past and Present, London, 1940.

PLANK, Akademischer und schulischer Elementarzeichenunterricht.
ANGELIKA PLANK, Akademischer und schulischer Elementarunterricht im 18. Jahrhundert, Wien 1998.

PLOETZ, Auszug aus der Geschichte.
KARL PLOETZ, Auszug aus der Geschichte, Würzburg 1960, 26. Auflage.

PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft.
PETER PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft - spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien, Salzburg 1978.

PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation
PETER PRANGE, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation - Zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812, in: TACKE ANDREAS, BAUMGARTL

EDGAR, Herbst des Barock – Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740 – 1904), Begleitbuch zu den Ausstellungen im Museum der Stadt Füssen, München 1998, S. 339 - 353.

RIESER, Der Geist des Josephinismus.

HERBERT RIESER, Der Geist des Josephinismus und sein Fortleben – Der Kampf der Kirche um ihre Freiheit, Wien 1963.

SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie.

ALFRED SAMMER, Die Theresianischen Statuten der Akademie der Bildenden Künste in Wien – zum 200. Todestage Kaiserin Maria Theresia's, Wien 1980.

SCHULZE ALTAPPENBERG Le Voltaire de l'art.

HEIN THOMAS SCHULZE ALTAPPENBERG, Le Voltaire de l'art – Johann Georg Wille & seine Schule in Paris, Reihe: Kunstgeschichte: Form und Interesse, 1980, Bd. 16, Münster, 1987.

SIMÁNYI, Kaunitz.

TIBOR SIMÁNYI, Kaunitz – Staatskanzler Maria Theresias, Wien 1984.

SZABO, Kaunitz and enlightened absolutism.

FRANZ A. J. SZABO, Kaunitz and enlightened absolutism 1753 – 1780, Cambridge 1994.

WAGNER, Geschichte der Akademie.

WALTER WAGNER, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Jakob Matthias Schmutzer, Bachlauf vor bewachsener Felswand

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreide auf vergilbtem Papier
Größe: 430 x 360 mm
Signiert, rechts unten: „gezeichnet von J. Schmutzer“
Inventarnummer: 12 144

Abbildung 2: Jakob Matthias Schmutzer, Bewachsene Felswand mit Höhle

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreide auf braunem Naturpapier
Größe: 393 x 246 mm
Nachträglich bezeichnet, rechts unten: „Schmuzer“
Inventarnummer: 12143

Abbildung 2a: Franz Edmund Weirötter, Felsblöcke⁴⁴¹

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Rötel auf Papier
Größe: 327 x 418 mm
Inventarnummer: 4408

Abbildung 3: Jakob Matthias Schmutzer, Burgruine mit Burggraben und Brücke

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreidezeichnung
Größe: 373 x 243 mm
Inventarnummer: 5-106/10836

Abbildung 4: Jakob Matthias Schmutzer, Felsdurchschnitt, 1781

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreide auf ehemals rötlich (?) grundiertem, durch Lichteinwirkung entfärbtem Papier
Größe: 575 x 438 mm
Signiert und datiert, rechts unten: „Schmuzer 781“
Inventarnummer: 5-106/12 123

Abbildung 4a: Johann Georg Wille, Felsige Landschaft mit Wegdurchschnitt⁴⁴²

Sammlung: Leipzig, Museum der Bildenden Künste

⁴⁴¹ KAT. ALBERTINA, Die Zeichnungen der Deutschen Schule, 1933, Bd IV S. 188, Bd V Tafel 385, Abb. 2327.

⁴⁴² SCHULZE ALTAPPENBERG, Le Voltaire de l'art, S. 265, Abb. 51.

Technik: Röteln, laviert
Größe: 218 x 323 mm
Signiert, rechts unten: „Wille“, um 1770/75
Inventarnummer: J. 204

Abbildung 4b: Balthasar Anton Dunker, Das Renck Loch im Kanton Luzern, 1778 – 79⁴⁴³

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Bleischtift Pinsel in Grau, laviert, stellenweise Feder in Schwarz, stockfleckig; leicht verschmutzt
Größe: 528 x 400,
Signiert, links unten: „B. Dunker“
Inventarnummer: 14639

Abbildung 5: Jakob Matthias Schmutzer, Italienische Landschaft mit Bergen rechts und Fluss, nach J. Rosa

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Graphit- und Pinselzeichnung mit Sepia und Deckweiß laviert auf gelblich grundiertem Papier
Größe: 404 x 546 mm
Signiert und datiert, unten mittig: „nach J. Rosa 787“, rechts unten: „Schmuzer“
Inventarnummer: 5-106/12 127

Abbildung 6: Jakob Matthias Schmutzer, Weg durch ein felsiges Tal mit hoher Fichte

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreide-, Kohle- und Pinselzeichnung in Sepia laviert, mit Deckweiß gehöht
Größe: 573 x 430 mm
Signiert und datiert, rechts unten: „Schmuzer 78(9)9“ (letzten beiden Nummern sind nicht mehr genau bestimmbar)
Inventarnummer: 5-106/12 155

Abbildung 6a: Girolamo Muziano, Landschaft mit Kreuz, um 1560, Rom.⁴⁴⁴

Sammlung: Florenz, Uffizien, Gabinetto disegni e stampe
Technik: Feder, braune Tinte, schwarze Kreide auf hellgrauem Papier
Größe: 420 x 278 mm
Inventarnummer: 521 P

Abbildung 6b: Johann Christian Brand, Gebirgsklamm bei Schottwien (Haydbacher Graben)⁴⁴⁵

⁴⁴³ KAT. ALBERTINA, Die deutschen und Schweizer Zeichnungen, 1997, Bd. IX, S. 43, Tafel XLVI, Abb. 89.

⁴⁴⁴ LEONHARD STADLER, Il Giovane die Paesi – Girolamo Muziano als Landschaftszeichner, phil. Dipl. (ms.), Wien 2004, S. 183, Abb. 29, Kat. S. 98.

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Tempera auf Papier
Größe: 390 x 287 mm
Signiert und datiert, links unten: „J. C. Brand P. 1782“
Inventarnummer: 4448

Abbildung 7: Jakob Matthias Schmutzer, Italienische Landschaft mit Steinbrücke im Vordergrund

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Breite Feder- und Pinselzeichnung in Tusche und Sepia laviert
Größe: 603 x 446 mm
Signiert und datiert, an der Unterseite des großen Steins rechts vorne: „Schmuzer 488“
Inventarnummer: 5-106/12 119

Abbildung 7a: Laurenz Janscha, Baumstudie

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia laviert
Größe: 428 x 357 mm
Nachträglich signiert, links unten: „Janscha“
Inventarnummer: 4940

Abbildung 8: Schmutzer, Gebirgige Landschaft mit Fluss und Furt

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Breite Feder- und Pinselzeichnung in Tusche und Sepia laviert
Größe: 622 x 474 mm
Signiert und datiert, links unten: „Schmuzer 789“
Inventarnummer: 5-106/12 111

Abbildung 8a: Pandolfo Reschi, Paesaggio con due cacciatori⁴⁴⁶

Sammlung: Florenz, Uffizien, Gabinetto disegni e stampe
Technik: graue Federpinselzeichnung auf schwarzer Kreide
Größe: 315 x 235 mm
Bezeichnet, unten links „SR“
Inventarnummer: 846 P.

Abbildung 9: Jakob Matthias Schmutzer, Großer alter Baum mit Bildstock und drei rastenden Werksleuten darunter

⁴⁴⁵ KAT. ALBERTINA, Die Zeichnungen der Deutschen Schule, 1933, Bd. IV S. 189, Bd. V Tafel 393, Abb. 2362.

⁴⁴⁶ CATALOGO DEL GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI, Mostra di disegni italiani di paesaggio del seicento e del settecento, Firenze 1973, Bd. 38, S. 57 – 58, Tafel 48, Abb. 71.

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreidezeichnung
Größe: 577 x 416 mm
Signiert und datiert, unten rechts: „Schmuzer 790“
Inventarnummer: 5-106/4727

Abbildung 9a: Johann Christian Brand, Flusslandschaft mit Wegsäule, mächtigem Baum und Schafherde⁴⁴⁷

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Steinkreide auf Papier
Größe: 418 x 523
Unsigniert und undatiert
Inventarnummer: 14569

Abbildung 9b: Friedrich Brand, Baumstudie

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreide auf vergilbtem Papier
Größe: 432 x 358 mm
Inventarnummer: 4358

Abbildung 9c: Jakob Matthias Schmutzer, Baumgruppe⁴⁴⁸

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Steinkreide mit Braungraulavierungen auf Papier
Größe: 487 x 348 mm
Signiert und datiert, links unten: „Schmuzer 786“
Inventarnummer: 6429

Abbildung 10: Großer Baum mit zwei rastenden Männern darunter

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Schwarze Kreidezeichnung auf vergilbtem Papier
Größe: 575 x 420 mm
Signiert und datiert, rechts unten: „Schmuzer 790“
Inventarnummer: 5-106/12 114

Abbildung 11: Jakob Matthias Schmutzer, Altes Gemäuer mit Quelle und Paar im Vordergrund

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Schwarze Kreidezeichnung mit Wasserfarben aquarelliert
Größe: 316 x 455 mm

⁴⁴⁷ KAT. ALBERTINA, Die Zeichnungen der Deutschen Schule, 1933, Bd. IV S. 189, Bd. V Tafel 392, Abb. 2363.

⁴⁴⁸ KAT. ALBERTINA, Die Zeichnungen der Deutschen Schule, 1933, Bd. IV, S. 185, Bd. V. Tafel 378, Abb. 2290.

Signiert, rechts unten: „Schmuzer“
Inventarnummer: 6-106/17 211

Abbildung 11a: Johann Georg Wille, „Ruine de l'Abbaye de S. Maur“⁴⁴⁹

Sammlung: Bremen, Kunsthalle
Technik: Schwarze Feder, laviert
Größe: 183 x 273
Signiert, datiert und bezeichnet, rechts oben: „(Titel ...) dess. Par J. G. Wille 1763“
Inventarnummer: 37/691a

Abbildung 12: Jakob Matthias Schmutzer, Landschaft mit Bildsäule und Bauernkindern

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Schwarze Kreidezeichnung mit Wasserfarben aquarelliert
Größe: 316 x 467 mm
Signiert, links unten: „Schmuzer“
Inventarnummer: 6-106/17 210

Abbildung 12a: Wilhelm Ernst Dietrich, Dorfidylle⁴⁵⁰

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Steinkreide, Pinsel laviert
Größe: 145 x 197 mm
Datiert, links unten „1757“
Inventarnummer: 4133

Abbildung 12b: Johann Christian Brand, Baumgruppe am Flußufer mit Reiter, Bäuerin und Kind⁴⁵¹

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Steinkreide und Bleigriffel mit Graulavierungen
Größe: 297 x 212 mm
Bezeichnet, links unten „Strand junior“
Inventarnummer: 4470

Abbildung 13: Jakob Matthias Schmutzer, Felsige Landschaft mit altem Baum und Staffage im Vordergrund

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Feder- und Pinselzeichnung in Tusche und Sepia, laviert
Größe: 265 x 369 mm
Signiert und datiert, unten rechts: „Schmuzer 799“

⁴⁴⁹ SCHULZE ALTCCAPPENBERG, *Le Voltaire de l'art*, S. 301, Abb. 37.

⁴⁵⁰ KAT. ALBERTINA, *Die Zeichnungen der Deutschen Schule*, 1933, Bd. IV, S. 132, Bd. V, Tafel 259, Abb. 1511.

⁴⁵¹ KAT. ALBERTINA, *Die Zeichnungen der Deutschen Schule*, 1933, Bd. IV, S. 188, Bd. V, Tafel 386, Abb. 2335.

Inventarnummer: 5-106/4721

Abbildung 14: Jakob Matthias Schmutzer, Flache Hügellandschaft mit Hütte im Vordergrund

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Feder- und Pinselzeichnung in Tusche und Sepia, laviert
Größe: 265 x 369
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 799“
Inventarnummer: 5-106/4722

*Abbildung 14a: Johann Philipp Veith, In der Gegnd des Wehlstaedter Schlosses*⁴⁵²

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, laviert, über Bleistiftspuren, verschmutzt und leicht stockfleckig
Größe: 228 x 332 mm
Signiert, unten mittig: „Veith del.“, datiert vor 1790
Inventarnummer: 132272

Abbildung 15: Jakob Matthias Schmutzer, Hohlweg mit Felsnase

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Feder- und Pinselzeichnung in Tusche und Sepia, laviert
Größe: 265 x 370 mm
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 799“
Inventarnummer: 5-106/4723

*Abbildung 15a: Joseph Roos (Rosa), Landschaft mit Wasserfall und ruhender Herde*⁴⁵³

Sammlung: Budapest, Szepmüveszeti Muzeum
Technik: Öl auf Leinwand
Größe: 675 x 830 mm
Signiert und datiert, „Rosa f. 1761“

Abbildung 16: Jakob Matthias Schmutzer, Beter und Beterin vor einem Kreuzwegbild

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Feder- und Pinselzeichnung in Tusche und Sepia, laviert
Größe: 264 x 370 mm
Signiert und datiert, unten rechts: „Schmuzer 799“
Inventarnummer: 5-106/4724

*Abbildung 16 a: Adrian Zingg, Gebirgsstraße über einen Felsenpaß mit Ausblick auf eine südliche Landschaft. im Vordergrund Andachtsszenen*⁴⁵⁴

⁴⁵² KAT. ALBERTINA, Die deutschen und Schweizer Zeichnungen, 1997, Bd. IX, S. 272, Abb. 923.

⁴⁵³ HERMANN JEDDING, Johann Heinrich Roos – Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie, S. 295.

⁴⁵⁴ KAT. ALBERTINA, Die deutschen und Schweizer Zeichnungen, 1997, Bd. IX, S. 286, Abb. 969.

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Feder und Pinsel in Braun, laviert (leicht verschmutzt)
Größe: 304 x 456 mm
Signiert und datiert, rechts oben: „A. Zingg del. 1776“
Inventarnummer: 6777

Abbildung 17: Jakob Matthias Schmutzer, Hof einer Burgruine mit großem Mauerbogen und Staffage

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 264 x 369 mm
Signiert und datiert, links unten: „Schmuzer 799“
Inventarnummer: 5-106/4725

Abbildung 18: Jakob Matthias Schmutzer, Landschaft mit Bachübergang

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 263 x 369 mm
Signiert und datiert, links unten: „Schmuzer 799“
Inventarnummer: 5-106/4720

Abbildung 19: Jakob Matthias Schmutzer, Hof einer Burgruine mit großem Mauerbogen und Staffage

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Feder- und Pinselzeichnung in Tusche, laviert mit Deckweiß gehöht auf grundiertem Papier
Größe: 575 x 420 mm
Signiert und datiert, links unten: „Schmuzer 1800“
Inventarnummer: 5-106/12 145

Abbildung 20: Jakob Matthias Schmutzer, Burgmauern mit großem Fels und Baum im Vordergrund

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Tusche, laviert, auf farbgrundiertem Papier
Größe: 572 x 418 mm
Signiert und datiert, rechts unten: „Schmuzer 1800“
Inventarnummer: 5-106/4726

Abbildung 20a: Claude Lorrain, Das Grab der Cecilia Metella⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Abbildung und Angaben entnommen aus:
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?

Sammlung: London, British Museum
Technik: Schwarze Kreide, Feder, braune und graue Tusche, laviert
Größe: 285 x 221 mm
Signiert und bezeichnet, mittig unten: „Claudio fecit/Capo di Buove“ und „8“, um 1638
Inventarnummer: Oo,7.228

*Abbildung 21: Jakob Matthias Schmutzer, Landschaft bei Wien mit einer Kapelle*⁴⁵⁶

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Lavierte Tuschepinselzeichnung
Größe: 425 x 575 mm
Signiert und datiert, links unten: „Schmuzer 794“
Inventarnummer: 30581

*Abbildung 22: Jakob Matthias Schmutzer, III. Gegend um Wien*⁴⁵⁷

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Feder in Grau mit braun- und Graulavierungen
Größe: 283 x 385 mm
Signiert und datiert, rechts unten: „Schmuzer 798“, bezeichnet unter der Bildeinfassung:
„III. Gegend um Wien“
Inventarnummer: 25971

*Abbildung 23: Jakob Matthias Schmutzer, Blick auf die Donau*⁴⁵⁸

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Aquarellierte Kreidezeichnung
Größe: 577 x 420 mm
Signiert und datiert, rechts unten: „Schmuzer 791“, alte Benennung: „Vue du Danube
prise de l'Unter Wienerwald“
Inventarnummer: 14923

Abbildung 24: Jakob Matthias Schmutzer, Bettlertanz im Freien

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung mit Tusche laviert und Deckweiß gehöht auf dunkelgrauem
Papier
Größe: 575 x 419 mm
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 799“
Inventarnummer: 5-106/12 122

Abbildung 25: Jakob Matthias Schmutzer, Vorzeichnung der Staffage zum Bettlertanz

[objectid=722642&partid=1&searchText=lorrain&orig=research%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-7), aktualisiert am 1. 5. 2008.

⁴⁵⁶ PÖTSCHNER, Die Wiener Landschaft, Tafel 48, S. 302.

⁴⁵⁷ KAT. ALBERTINA, Die Zeichnungen der Deutschen Schule, 1933, Bd. IV, S. 186, Bd. V. Tafel 379, Abb. 2292.

⁴⁵⁸ PÖTSCHNER, Die Wiener Landschaft, Tafel 87, S. 302.

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: schwarze Kreide, Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 363 x 498 mm
Rückseite: Skizze einer flachen Aulandschaft
Feder- und Pinselzeichnung in Tusche und Sepia, laviert
Inventarnummer: 5-106/6251

Abbildung 26: Jakob Mattias Schmutzer, Fahrweg ins Bergland mit zwei rastenden Werksleuten

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 418 x 574 mm
Signiert und datiert, unten rechts: „Schmuzer 1808“
Inventarnummer: 4716

Abbildung 27: Jakob Matthias Schmutzer, Landschaft mit Linde und Dorf im Hintergrund

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 419 x 573 mm
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 1808“
Inventarnummer: 4719

Abbildung 28: Jakob Matthias Schmutzer, Felslandschaft mit Hütten und schlafenden Kärner

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 419 x 574 mm
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 1808“
Inventarnummer: 4714

Abbildung 29: Jakob Matthias Schmutzer, Felsige Landschaft mit Hütte und durch Wolken dringende Sonnenstrahlen

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 418 x 575 mm
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 1808“
Inventarnummer: 5-106/4715

*Abbildung 29a: Isaak van Ostade, Gibelseite eines Bauernhauses mit einem überdachten Backofen, rechts ein Baum, um 1646 - 49*⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ BERNHARD SCHNACKENBURG, Adrien van Ostade, Isack van Ostade – Zeichnungen und Aquarelle, Gesamtdarstellung mit Werkkatalogen, Bd. 1, S. 190, Bd. 2, S. 243, Abb. 575.

Sammlung: unbekannt (privat)
Technik: Feder in Braun über Kohle oder schwarzer Kreide, grau laviert
Größe: 160 x 230 mm
Unbezeichnet

Abbildung 30: Jakob Matthias Schmutzer, Hügeliger Weg mit weitem Ausblick rechts

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 419 x 573 mm
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 1808“
Inventarnummer: 5-106/4717

Abb. 30a: Friedrich Christain Klaß, Dorflandschaft mit Bauern auf einem ansteigenden Weg⁴⁶⁰

Sammlung: Wien, Albertina
Technik: Feder in Schwarzgrau, Pinsel in Grau, laviert über Bleistiftspuren, (leicht stockfleckig und verschmutzt)
Größe: 181 x 275 mm
Signiert und datiert, rechts oben: „Klass: f. 1779“
Inventarnummer: 4671

Abbildung 31: Jakob Matthias Schmutzer, Landschaft mit Bachlauf und hoch ansteigenden Bergen im Hintergrund

Sammlung: Wien, Kupferstichkabinett
Technik: Pinselzeichnung in Sepia, laviert
Größe: 419 x 573 mm
Signiert und datiert, unten links: „Schmuzer 1808“
Inventarnummer: 5-106/4718

⁴⁶⁰ KAT. ALBERTINA, Die deutschen und Schweizer Zeichnungen, 1997, Bd. IX, S. 94, Abb. 265.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geboren am 3. März 1980 in Villach
Österreichische Staatsbürgerin

Bildungsweg

Seit 1998	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
1994 – 1998	Bundesoberstufenrealgymnasium mit dem Schwerpunkt Bildnerische Erziehung in Spittal/Drau
1990 – 1994	Hauptschule Spittal/Drau
1986 – 1990	Volksschule Molzbichl