



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Lust an der Illusion
– über den Reiz der „Scheinkunstsammlung“
des Grafen Deym, der sich Müller nannte

Verfasserin

Gabriele Hatwagner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studien-
blatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studien-
blatt:

Diplomstudium Geschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Martin Scheutz

Vorwort.....	5
I. Einleitung	9
1. Forschungsstand.....	11
2. Fragestellungen.....	15
3. Hinweise	15
II. Wien, um 1800.....	17
III. Josef Graf Deym alias Josef Müller – Spurensuche	29
1. Abstammung.....	29
2. Militärische Karriere und Duell.....	31
3. Graf Deym alias Müller.....	35
4. Seine Ehe mit Josephine Brunswick.....	42
IV. Vom Wachsfigurenkabinett zur Kunstgalerie	57
1. Das Wachsfigurenkabinett.....	57
2. Die Kunstgalerie	71
V. Objekte zwischen Attraktion und Kunst.....	77
1. Sammlung – „Kabinet“ – Galerie	77
2. Die Ausstellungsobjekte und ihr künstlerischer Anspruch.....	79
Wachsfiguren.....	79
Das Schlafgemach der Grazien.....	83
Die Mediceische Venus	85
Gipsabgüsse	90
Automaten.....	97
3. Fremdrezeption.....	104
Exkurs: Der Tempel der Nacht im Schlosspark von Schönau an der Triesting	107
VI. Das Kunstkabinett als Wirtschaftsunternehmen.....	108
1. Startkapital und Finanzierung.....	108
2. Werbung.....	110
3. Eintrittspreis.....	112
4. Verkaufsausstellung.....	115
5. Mitarbeiter	120
6. Das Müller’sche Gebäude.....	122
Resumee.....	127
Abstract.....	129
Abkürzungen.....	131
Quellen- und Literaturverzeichnis	131
Abbildungsnachweis.....	141
Anhang.....	145
Lebenslauf.....	175

Vorwort

Im Sommer 2007 bot sich mir die Möglichkeit im Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs als Hospitantin zu arbeiten. Im Zuge der Erstellung eines Verzeichnisses sämtlicher, der zwischen 1788–1865 von Victor Weiss-Starkenfels gesammelten Porträts berühmter Persönlichkeiten, stieß ich auf zwei Kupferstiche, die nach Wachsbossierungen eines Künstlers namens Müller gearbeitet waren. Bei den Porträtierten handelte es sich um Karl Mack Freiherr von Leiberich (1752–1828) und Herzog Friedrich August Ferdinand von Württemberg (1763–1834). In dem von Weiss-Starkenfels angelegten Katalog, in welchem er alle Porträts verzeichnet und mit Kurzbiografien versehen hatte, war beide Male zum Namen Müller die Bemerkung: „Deckname von Graf Deym“ hinzugefügt worden. Dieser kurze Eintrag reichte aus, meine Neugierde nach dem Grund, warum ein Adeliger einen bürgerlichen Namen angenommen hatte, zu wecken. Ein Nachschlagen im Wurzbach, dem biografischen Lexikon des Kaisertums, aus dem auch Weiss-Starkenfels seine Kurzbiografien bezogen hatte, gab den Blick auf eine der wohl abenteuerlichsten Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts frei:

„Deym von Střítež, Joseph Graf, auch Müller genannt (Hofstatuarius, geb. in Böhmen 1750, gest. zu Prag 27. Jänner 1804). Für die militärische Laufbahn bestimmt, trat er – 18 Jahre alt – in ein Regiment. Nach einem Duell ergriff er, da er seinen Gegner fallen sah und ihn todt glaubte, die Flucht und kam über die Gränze. Mit dem angenommenen Namen Müller kam er nach Holland und machte Gebrauch von seiner Geschicklichkeit, in Wachs allerlei Bildchen zu fertigen, von welcher Kunst er damals lebte. Seine gelungenen Arbeiten erwarben ihm bald einen großen Ruf und setzten ihn im Stand, nach Italien zu reisen. In Neapel gefiel es der Königin Karoline, ihn als Landsmann und Künstler zu unterstützen. Durch ihre Gnade erhielt er die damals unerhörte Erlaubniß, die kostbarsten antiken Statuen und Büsten nicht nur zu copiren, sondern sie umzulegen, und Gypsformen darnach zu nehmen. Als er mit dieser Neuigkeit im Jahre 1796 nach Wien kam, wollte Niemand daran glauben und selbst Fuger, der Director der Belvedere Gallerie, bestritt diese Thatsache, welche, jedoch glänzend bestätigt wurde, als die Formen von 100 erlesenen Statuen und Büsten, des Schönsten was das Al-

terthum besaß, mit großen Kosten nach Wien befördert, daselbst anlangten. In gleicher Zeit hatte Deym mit seiner Kunst ein sehr bedeutendes Vermögen – 300,000 Silbergulden – erworben. Um seine herrlichen Kunstwerke aufzustellen, erhielt er die Erlaubniß zum Baue der Gallerien und Zimmer auf den Casematten des rothen Thurmtors, welches Gebäude noch heutzutage den Namen des ‚Müller’schen Gebäudes‘ führt und der Familie Deym gehört. Der Zulauf zu diesem Kunstmuseum war sehr groß, ganz Wien strömte dahin. Auch hatte sich Deym die Huld des Kaisers Franz erworben, dem es Freude bereitete, den herrlichen Schatz dieser antiken Bilder in seiner Kaiserstadt aufgestellt zu wissen. Deyms künstlerischer Genius hatte glücklich gewählt unter den großen Schätzen Neapels: Laokoon, Apollo, Venus, Flora, u. andere herrliche Gebilde der Alten standen in wunderbar treuen Copien vor den Augen der Beschauer. D. bediente sich auch der Erste der geschliffenen Glaslustres aus Perlen und richtete mit Hilfe derselben seine neuen Säle feenhaft ein. Außerdem hatte er zahlreiche Original-Antiken in Bronze, Elfenbein und kostbare Gemälde mitgebracht. Es besteht davon ein gedrucktes Verzeichniß.¹ Während seines Aufenthaltes in Wien fand seine Vermählung statt, nachdem er vorher seinen Familiennamen wieder angenommen hatte.²

Die in dieser Kurzbiografie enthaltenen Informationen bildeten den Anstoß für mich, der Persönlichkeit des Grafen Deym nachzuspüren und das 1789 von ihm gegründete Kunstkabinett zum Thema meiner Diplomarbeit zu machen. Die Angaben im Wurzbach bildeten einen wertvollen Grundstock, den es zu ergänzen, aber auch auf Authentizität zu überprüfen galt, weil manche Biographen so etwas wie einen „Horror vacui, eine Scheu vor leeren Stellen“³ haben und dort, wo keine historisch gesicherten Daten vorhanden sind bzw. Nachforschungen wenig Erfolg versprechend sind, lieber auf Anekdoten oder Legenden zurückgreifen.

Joseph Deym war Adeliger, Grundbesitzer, Militärangehöriger, Künstler, Handwerker, Mäzen, Unternehmer und Familienvater und hatte in Ausübung all dieser unterschiedlichen Funktionen seine Spuren hinterlassen, die es aufzufinden galt. Erste wertvolle Hinweise kamen von meinem Diplomarbeitbetreuer Martin Scheutz, der sich begeistert von meiner Themenwahl zeigte, die, wie er meinte, sich als spannende „Schnitzeljagd“ gestalten werde. Er gab mir den Rat, vorab den Portheim-Katalog auf Hinweise zu

¹ Siehe Anhang.

² Wurzbach, Lexikon des Kaiserthums, Bd. 3, 276 f.

³ Braunbehrens, Mozart, 347.

durchforsten. Dem Zettelkatalog des Max von Portheim (geb. am 12. Mai 1857 in Prag; gest. am 28. Jänner 1937 in Wien), der bereits von seinen Zeitgenossen als einer der besten Kenner der josephinischen Zeit angesehen worden war, sowie der Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien von Gustav Guggitz (geb. am 9. April 1874 in Wien; gest. am 3. März 1964 in Wien) verdanke ich vor allem die sich auf Müller beziehenden Quellenangaben der *Wiener Zeitung*. Sowohl Portheim als auch Guggitz waren manische Sammler von Büchern. Portheims Bibliothek umfasste zuletzt 20.300 Bücher, die er alle für die Anlage seines Zettelkatalogs durchgesehen hatte, bevor er diesen auf andere einschlägige Bestände ausweitete. Die von Guggitz angelegte Viena-Bibliothek – heute Wienbibliothek – umfasste 6.000 Bände.

Auf dem Gebiet der handschriftlichen Quellen waren es vor allem ArchivarInnen wie Dr. Rainer Egger (ehemaliger Direktor des Österreichischen Kriegsarchivs), Ferdinand Gutsch (Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien), Stanislava Nováková (Leiterin der Zweigstelle SOA in Jindřichův Hradec/Tschechien) und Dr. Éva Nyulászi-Straub (Hauptabteilungsleiterin im ungarischen Staatsarchiv), die mich bei meiner Quellsuche tatkräftig unterstützten. Zu den – dank ihrer Hilfe – aufgefundenen Archivalien zählen unter anderem der den Abschied Joseph Deyms betreffende Hofkriegsratsakt aus dem Kriegsarchiv, der zwischen Müller und der Akademie der bildenden Künste über den Ankauf der Gipsabgüsse geschlossene Kaufvertrag, Briefe des Ehepaares Deym an ihre Schwiegermutter Gräfin Anna Brunswick aus dem Familienarchiv Brunswick in Budapest und Urkunden und Dekrete aus dem Familienarchiv Deym in Jindřichův Hradec. Ein, die Hofkanzlei betreffender Zettelkatalog, der im Wiener Stadt- und Landesarchiv eingesehen werden kann, verweist auf zahlreiche Eingaben Joseph Deyms, die zwar ihren aktenmäßigen Niederschlag gefunden haben, zu einem überwiegenden Teil aber 1927 dem Justizpalastbrand zum Opfer gefallen sind.

Neben den schriftlichen Quellen zeugen heute noch vereinzelt erhaltene Wachsbüsten und Gipsabgüsse von der künstlerisch bzw. handwerklich anspruchsvollen Tätigkeit des Grafen Deym. Ein sehr lebendiger Eindruck vom Klang der Spieluhren wurde mir anlässlich eines Besuchs des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften von Dr. Helmut Kowar vermittelt, der die Idee hatte, den „authentischen“ Klang von Mozarts KV 608 und KV 594 auf einem mechanischen Orgelwerk virtuell zu rekonstruieren. Einen Einblick in die Gestaltungs- und Wirkungsweise von

Wachspräparaten, sowie wertvolle Hinweise zur Geschichte der medizinischen Wachs- bildnerei erhielt ich anlässlich einer Führung durch die Sammlung des Wiener Josephi- num von Dr. Gabriele Dorffner (Sammlungskuratorin, Josephinum).

Auch das durch Deym errichtete und 1889 abgerissene Müller'sche Gebäude fand auf einigen Gemälden, Stichen und Fotografien seinen Niederschlag. Es ist vor allem die Größe und Ausführung dieses Bauwerks, die nicht nur beeindruckt, sondern Rück- schlüsse auf den wahren Umfang der Unternehmungen des Grafen Deym zulässt. Aus der Zusammenschau dieser auf uns gekommenen schriftlichen und dinglichen Quellen ergibt sich letztendlich ein wesentlich differenzierteres, deswegen jedoch nicht weniger spannendes Bild des Grafen Deym und seiner Kunstsammlung.

Wien, im Juli 2008

I. Einleitung

Joseph Graf Deym legte sich für seine kunstgewerblichen Unternehmungen den „Decknamen“ Müller zu. Da für die Zeit von 1790 bis zu seiner Verheiratung 1789 nur die Geschäfte betreffende Quellen überliefert sind, kann keine Aussage darüber getroffen werden, inwieweit er diese Identität des Joseph Müller auch im privaten Bereich aufrechterhielt. Nach seiner Verheirlichung mit Josephine Brunswick trat er jedenfalls sowohl in der Öffentlichkeit als auch den Behörden und den kaiserlichen Majestäten gegenüber wieder unter dem Namen Deym auf. Die Kunstgalerie führte er jedoch unter dem Namen Müller weiter. Um das von Joseph Graf Deym praktizierte Springen zwischen zwei Identitäten für den Leser weniger verwirrend zu gestalten, wurde in der vorliegenden Arbeit für die Zeit, da Deym unter seinem Decknamen Müller auftrat, entweder „alias Deym“ hinzugefügt oder der Doppelname Müller-Deym verwendet.

Am 2. Mai 1789 fand sich in der *Wiener Zeitung* folgende Anzeige:

A n z e i g e.
Mit hoher Bewilligung werden den 6. May und folgende Tage am Kohlmarkt im goldenen Brunn Nr. 144 im ersten Stock in einer sehr schönen Wohnung von einem aus London anher gekommenen Künstler aus einer dem lebenden Fleische überaus ähnlichen Massa nach dem Leben verfertigte Figuren, theils nackend theils gekleidet, gezeigt werden. Jedermann, der solche zu sehen kommt, wird eingestehen, dergleichen hier noch nicht gesehen zu haben. Genauere Beschreibung davon wird in einer besondern der Zeitung beygelegten Nachricht zu finden seyn; der Künstler schmeichelt sich um so mehr eines zahlreichen Zuspruchs, weil auch die Wohnung so gut gewählt ist, daß man hohe Standespersonen mit allen Anstand empfangen kann. — Billets sind für 20 fr. bey dem Eingang zu haben.

Abb. 1: Zeitungsausschnitt,
Wiener Zeitung vom 2. Mai 1789, 1108.

Mit hoher Bewilligung werden den 6. May und folgende Tage am Kohlmarkt im goldenen Brunn Nr. 144 im ersten Stock in einer sehr schönen Wohnung von einem aus London anher gekommenen Künstler aus einer dem lebenden Fleische überaus ähnlichen Massa nach dem Leben verfertigte Figuren, theils nackend theils gekleidet, gezeigt werden. Jedermann, der solche zu sehen kommt, wird eingestehen, dergleichen hier noch nicht gesehen zu haben. Genauere Beschreibung davon wird in einer besondern der Zeitung beygelegten Nachricht zu finden seyn;

*der Künstler schmeichelt sich um so mehr eines zahlreichen Zuspruchs, weil auch die Wohnung so gut gewählt ist, daß man hohe Standespersonen mit allen Anstand empfangen kann. – Billets sind für 20 kr. bey dem Eingang zu haben.*¹

Dies war der Beginn des Müller'schen Kunstkabinetts, das mit seinen Wachsfiguren zunächst lediglich auf Unterhaltung ausgerichtet war. Mit der Ankündigung, dass sowohl nackte als auch angekleidete Figuren gezeigt würden, schlug Müller alias Graf Joseph Deym von Střítež eine Werbestrategie ein, die man heute mit „sex sells“ bezeichnen würde. Entsprechend dem auch gegenwärtig noch in der Werbebranche herrschenden überwiegenden Einvernehmen, dass sich ein Produkt besser verkauft, wenn es im Kontext mit sexuellen Inhalten dargestellt wird, zeigte er, was man nicht sehen durfte. Die zwar lebensechten, aber unbelebten Figuren zielten zunächst auf reine Sensation ab, sollten die Besucher überraschen und in Staunen versetzen. Erst mit der kontinuierlichen Erweiterung der Sammlung durch Plastiken mit aktuellem Zeitbezug sowie durch Automaten und Gipsabgüsse berühmter antiker Statuen und etruskischer Vasen, wurde die Sammlung allmählich zu einem Ort des Kunstgenusses und der Belehrung. Beides – neben der uneingeschränkten öffentlichen Zugänglichkeit – Kriterien, über die sich Museen seit der Aufklärung bis heute definieren. Indem die Sammlung von Anfang an im „schönen“ bürgerlichen Ambiente einer Wohnung gezeigt und auf die geschmackvolle Ausstattung derselben ebenso großer Wert, wie auf die getreuliche und ästhetische Ausarbeitung der Wachsfiguren und Tableaus gelegt wurde, bot Müller-Deym stets Unterhaltung auf hohem Niveau und grenzte sich damit gegenüber den fahrenden Schaustellern und Jahrmarktsbuden ab. Darüber hinaus konnten sämtliche der ausgestellten Gegenstände auch käuflich erworben werden, womit er das neuartige Konzept einer „ständigen Verkaufsauss1tellung“ zum Einsatz brachte.

Schlussendlich ergibt sich bei näherer Betrachtung der von Müller-Deym ausgestellten Objekte eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen diesen und der Person des Grafen Deym. So unterschiedlich die Stücke auch waren, egal ob es sich um Wachsabbildungen, Gipsabgüsse, Spieluhren oder Möbel handelte, so lag ihnen doch der immer gleiche Impuls zu Grunde: Der Wille zum Schein. Diesem kam auf der Seite der Rezipienten die Lust an der Illusion entgegen, die von dem Philosophen Moses Mendelssohn (1729–1786) „als Anschauen der gerade in der Täuschung sichtbar werdenden Vollkommen-

¹ Wiener Zeitung vom 2. Mai.1789, 1108.

heit der Naturnachahmung“¹ erklärt wurde. Die Wachsabbildungen wurden als lebens-echt² und die Gipsfiguren als „großartige Antiken aus einer Masse, die sich wie Stein anfühlt“³ empfunden, die Spieluhren faszinierten, weil sie den natürlichen Klang von Musikinstrumenten vorgaukelten⁴ und die zum Teil mit Mahagonifurnis kolorierten Möbel aus einheimischen Hartholz wurden als *kunstreich von den feinsten Hölzern gearbeitet*⁵ wahrgenommen.

Müller-Deym war ein Meister der Illusion, der es verstand, sich selbst und seine Objekte in einem solchen Licht zu präsentieren, dass sich letztendlich niemand mehr sicher sein konnte, was Schein und was Sein war, wo die Realität endete und wo die Illusion begann. Er war ein Meister des Verwirrspiels, platzierte Künstliches neben Echtem und Kopien neben Originalen, nichts war, was es zu sein schien und doch schien alles Kunst zu sein – eine Scheinkunstsammlung eben.

1. Forschungsstand

Über Joseph Graf Deym alias Müller wurden zwar über die Jahre hinweg einige kürzere Artikel und Aufsätze publiziert, doch behandelten diese zumeist lediglich das von ihm gegründete Wachsfigurenkabinett. Kein Werk hat sich bisher mit seiner Persönlichkeit und der Gesamtheit seiner Unternehmungen auseinandergesetzt. Die Primärquellen zu Joseph Graf Deym sind rar und weit verstreut. Das Familienarchiv der Deym von Střítež befindet sich in Jindřichův Hradec, jenes der Familie Brunswick – aus der seine Gattin Josephine stammt – in Budapest. Während sich von Joseph Deym in Jindřichův Hradec lediglich sechs Dokumente erhalten haben, umfasst allein die Korrespondenz seiner Gattin Josephine zwei Kartons. Dieses verhältnismäßige Ungleichgewicht legt den Verlust oder die anderweitige – bis heute nicht geklärte – Aufbewahrung, der den Grafen Joseph Deym betreffenden Schriftstücke nahe. Die Tatsache, dass keine aus seinen wirtschaftlichen Unternehmungen hervorgegangenen Belege, wie etwa Rechnungsbücher, Privilegien oder Verträge überliefert sind, ist einer Betrachtung aus wirtschaftshistorischer Sicht hinderlich.

¹ Fricke, Reallexikon dt. Literaturwissenschaft, Bd. 2 (2000), 127.

² Wiener Zeitung vom 27. Juni 1795, 1837.

³ Zinzendorf, Tagebücher, 90.

⁴ Wiener Zeitung vom 13. August 1791, 2110.

⁵ Baumgärtner (Hg.), Bemerkungen über Wien, 131.

Neben den schriftlichen Quellen existiert eine kleine Anzahl gedruckter, zeitgenössischer Literatur, die Auskunft über den Sammlungsinhalt der Müller'schen Kunstgalerie gibt. Die ausführlichste Information liefert die 1797 von Anton Pichler gedruckte *Beschreibung der kaiserl. königl. Privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien von C.M.A.*¹. Darüber, ob die Buchstaben C.M.A. für „Compte Müller Artiste“ stehen, kann nur spekuliert werden. Fest steht jedenfalls, dass Müller-Deym selbst Verfasser des Werks war, da sich auf jedem einzelnen der 16 Seiten umfassenden, mit den Buchstaben A bis G gekennzeichneten ursprünglichen Druckbögen der Vermerk *Müllers Beschreibung*² findet. Das 1814 von Gerold gedruckte gleichnamige Werk, unterscheidet sich trotz Textgleichheit insofern vom ersten, als darin keine Beschreibung des Schlafgemachs der Grazien mehr enthalten ist. Weitere ausführliche Informationen finden sich im 1801 erschienenen *Neuesten Sittengemälde von Wien*,³ das von einem anonymen Autor stammt sowie in dem vom Geschichtsprofessor Carl Gottlob Küttner (1755–1805) über seine *Reise durch Deutschland*⁴ zwischen 1797 und 1799 verfassten, und 1801 erschienenen Reisebericht.

Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Joseph Graf Deym alias Müller fand ausschließlich im Bereich der Wachsfiguren statt. Annemarie Kahr hat in ihrer Diplomarbeit „FASZINATION ODER ABSCHEU? Studie zum keroplastischen Porträt in Österreich“ sowohl der Künstlerpersönlichkeit Joseph Müller-Deym als auch dem von ihm betriebenen Wachsfigurenkabinett einen wesentlichen Platz eingeräumt. Für sie steht der Begriff Wachsfigurenkabinett ganz in der Tradition der Kunst und Wunderkammern der Renaissance, als ein *teatrum mundi* auf kleinstem Raum.⁵ Annemarie Kahr gesteht Deym im Gegensatz zu Forschler-Tarrasch,⁶ die diesem in ihrer Leonhard Posch-Biographie lediglich die Bemalung und Gestaltung der Figuren zuerkennt, sowohl handwerkliches als auch künstlerisches Talent zu. Für sie sind seine Figuren von erschreckendem Naturalismus, der sich in einer detailgetreuen Widergabe selbst der Epidermis und der Bartstoppel offenbart. Sie folgt damit dem Befund von Schlosser,⁷ in dessen, inzwischen klassischer Abhandlung über den Werkstoff Wachs, sich einige Hinweise auf Deym und sein Schaffen finden.

¹ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegirten Kunstgalerie.

² C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegirten Kunstgalerie, 1, 17, 33, 49, 65, 81, 97.

³ Pichler, Neuestes Sittengemälde von Wien.

⁴ Küttner, Reise durch Deutschland.

⁵ Kahr, Faszination oder Abscheu, 55.

⁶ Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch.

⁷ Schlosser, Tote Blicke.

Zur Thematik der Wachsfigurenkabinette im Allgemeinen gibt es eine beschränkte Anzahl wissenschaftlich fundierter Literatur. Das jüngste Werk stammt von Beatrice Margrith Hermanns¹ und hat das Pariser Musée Grévin zum Gegenstand. Die Autorin versucht darin, an Hand der detailgenauen Rekonstruktion der Figuren, Szenen und Inszenierungsweisen den diesen immanenten Intentionen auf den Grund zu gehen und die Frage zu beantworten, welche Strategien es den Gründern ermöglichten, sich auf dem hart umkämpften Unterhaltungsmarkt über ein Jahrhundert erfolgreich zu behaupten. Die Lebensgeschichte von Madame Tussaud, der Gründerin des bis heute berühmten Londoner Wachsfigurenkabinetts, erzählt Pamela Pilbeam². Sie illustriert darin nicht nur eingehend die verschiedenen Stationen im Leben der als Maria Grosholtz (1761–1850) in Deutschland geborenen Wachsbildnerin, sondern geht auch auf die Geschichte des Werkstoffes Wachs und die Thematik der Unterhaltungsgeschichte ein. Daneben sind noch die Aufsätze von Uta Kornmeier³ über die Strategie von Madame Tussauds Unternehmen und von Jean Adhémar⁴ über die Geschichte der französischen Wachs Museen mit der Schwerpunktsetzung auf Curtius erwähnenswert.

Antikensammlungen, die gänzlich bzw. zum überwiegenden Teil aus Gipsabgüssen bestehen, sind bis heute kaum erforscht. Es gibt zwar eine Reihe von Ausstellungskatalogen zu den diversen Sammlungen, diese orientieren sich jedoch an den Originalen. Nicht die Kopie und deren handwerkliche Ausführung, sowie die Frage nach der, der Reproduktion zu Grunde liegenden Intention stehen im Vordergrund der wissenschaftlichen Forschung, sondern die Rezeption des antiken Originals. In diesem Kontext steht auch das Werk von Bettina Hagen,⁵ die sich im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem Wiener Klassizismus um 1800 der Antikensammlung der Wiener Akademie angenommen hat, die eine große Anzahl von Gipsabgüssen enthält. Darüber, welche der heute noch im Besitz der Akademie befindlichen Abgüsse vom „Hofstatuarius Müller“ stammen, liegen keine gesicherten Informationen vor. Der einzige Aufsatz, der sich mit der Funktion von Gipsabgüssen auseinandersetzt, stammt von Jörg Traeger⁶ und betrifft die „Rolle der Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise“. Er untersucht darin sowohl die

¹ Hermanns, Musée Grévin.

² Pilbeam, Madame Tussaud.

³ Kornmeier, Denkmal in Wachs.

⁴ Adhémar, Les musées en cire en France.

⁵ Hagen, Antike an der Wiener Akademie.

⁶ Traeger, Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise.

intendierte Verdoppelung und die daraus resultierende „Allgegenwart“ von Kunst, als auch den Verlust der nur dem Original auf Grund seiner Einzigartigkeit und seiner kulturellen Einbettung anhaftenden Aura.

Den von Deym ausgestellten Spieluhren hat Helmut Kowar¹ einen gewichtigen Platz in seinem Werk „Die Wiener Flötenuhr“ eingeräumt. Er beschäftigt sich darin mit dem Auftauchen, der Verbreitung und technischen Ausführung von Flötenuhren in Wien im ausgehenden 18. Jahrhundert und schreibt Graf Joseph Deym eine wesentliche Rolle als Impulsgeber dieser Entwicklung zu. Darüber hinaus hat Helmut Kowar den Versuch unternommen, Mozarts f-Moll Fantasie KV 608 und Adagio und Allegro f-Moll KV 594, die beide als Trauermusiken für den gleichen, im Laudon Mausoleum der Müllerschen Kunstgalerie befindlichen Automaten, geschrieben wurden, virtuell in seiner ursprünglichen Klanggestalt wiedererstehen zu lassen.

Der Müllerschen Kunstgalerie als multimediales Erlebnis widmet John A. Rice² ein Kapitel in seiner Arbeit „The temple of Night“. Das Werk selbst befasst sich mit der Anlage und Funktion des vom erfolgreichen Seidenfabrikanten und Bankier Freiherrn Peter von Braun (1758–1819) in den 1790er Jahren in Auftrag gegebenen Schlossparks von Schönau und dem darin befindlichen „Tempel der Nacht“. Rice zieht darin Vergleiche zwischen der vom Architekten Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816), geschaffenen Tempelanlage, die mit ihrer eingebauten Bühnentechnik die Besucher in Staunen versetzte, mit dem nach seinem Dafürhalten von Müller als Tempel gestalteten *Laudon Mausoleum* und dem *Schlafgemach der Grazien*.

Die verschiedenen, von Müller selbst gewählten Bezeichnungen *Sammlung*, *Kabinett* und *Kunstgalerie* machen es erforderlich, sich mit der Geschichte der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern und dem Entstehen der ersten Kunstmuseen auseinander zu setzen. Das kürzlich erschienene Werk von Marlies Raffler „Museum – Spiegel der Nation?“ beschäftigt sich zwar mit „Vor- und Sonderformen von Museen“ und der Entstehungsgeschichte von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie, widmet sich in seiner Untersuchung aber vor allem der Vorreiterrolle des Grazer Joanneums bei der musealen Konzeption. Da es Marlies Raffler um die Herausarbeitung der Entstehung von Nationalmuseen ging, untersuchte sie in ihrer Arbeit vor allem Museen

¹ Kowar, Die Wiener Flötenuhr.

² Rice, The Temple of Night.

wie das Innsbrucker Ferdinandeum, das Böhmisches Nationalmuseum und das Ungarische Nationalmuseum, deren Entstehungsgeschichte eng mit der Konzeption von „Nation und Identitätsfindung“ der Länder verknüpft ist und ließ Wien daher unberücksichtigt. Da über die Wiener Sammlungslandschaft kein Überblickswerk zum Zeitpunkt der Untersuchung existiert, wurde deren Skizzierung auf Quellenbasis vorgenommen.

2. Fragestellungen

Die vorliegende Arbeit ist die erste wissenschaftliche Untersuchung, die sich dem „Müller’schen Kunstkabinett“ in seiner Gesamtheit widmet. Dabei wird sowohl die Persönlichkeit des Gründers, der für seine Unternehmung einen bürgerlichen Deckmantel wählte, als auch dessen Zielsetzung eingehend untersucht. Im Zusammenhang mit dem Pseudonym stellt sich vor allem die Frage nach der Wechselwirkung zwischen der Inszenierung der Person des Josef Müller-Deym und dem Kunstkabinett als Projektionsfläche. Eine thematische Rekonstruktion der ausgestellten Gegenstände soll die Entwicklung der Sammlung und die Änderung ihrer Ausrichtung über den Untersuchungszeitraum hinweg aufzeigen. Welche Ideen standen hinter der künstlerischen Umsetzung? Gerade der Übergang von rein unterhaltenden zu belehrenden Themen sowie die Hineinnahme von Antiken entsprach dem Zeitgeist, war es doch ganz im Sinne der Aufklärung, das Publikum zu belehren. Gerade im 18. Jahrhundert entstanden europaweit Museen als Produkt der Aufklärung, die sich vor allem ob ihres wissenschaftlichen Anspruchs von den älteren privaten und fürstlichen Sammlungen mit rein repräsentativen Funktionen abgrenzten und sicherlich Vorbildwirkung hatten. Eine Gegenüberstellung der Präsentation des Kunstkabinetts nach außen und der Rezeption durch die Öffentlichkeit soll zeigen, ob Müller-Deym mit der Auswahl der von ihm ausgestellten Objekte den Ansprüchen einer Kunstgalerie, als die er selbst sein Unternehmen zuletzt bezeichnete, gerecht wurde, oder ob dieses doch eher ein Panoptikum war, wie die neuere Literatur behauptet.¹

3. Hinweise

Zitate aus Sekundärliteratur sind unter Anführungszeichen gesetzt. Zitate aus Primärquellen, dazu zählen sowohl handschriftliche Archivalien als auch gedruckte Quellen in Form von zeitgenössischer Literatur und Zeitungen, sind kursiv geschrieben. Bei der

¹ Veigl, *Morbides Wien*, 78.

Quellenedition folgen der Wortbestand (also Getrennt- und Zusammenschreibung) und die Schreibung der Worte buchstabengetreu dem Original – mit Ausnahme von i, j, u, v und w, die entsprechend dem Lautwert wiedergegeben werden. Die Groß- und Kleinschreibung erfolgt gemäß den derzeit gültigen Regeln. Die Interpunktionen sind als Verständnishilfe für den Leser nach syntaktischen Einheiten gesetzt. Bindestriche wurden nach heutiger Übung gesetzt also: Stock-im-Eisen-Platz statt Stock=im=Eisen=Platz.

II. Wien, um 1800

Nachdem Wien bei der letzten großen Türkenbelagerung im Jahr 1683 zahlreiche Zerstörungen hatte hinnehmen müssen, wandelte sich sein vormals mittelalterlich geprägtes Erscheinungsbild – im Zuge des Wiederaufbaus – zu einem barocken, mit der einer kaiserlichen Residenzstadt gemäßen Prachtentfaltung. Wien war im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts Residenzstadt dreier Kaiser. Joseph II. (1741–1790), ab 1765 Kaiser des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, war nach seinem plötzlichen Tod zunächst sein Bruder Leopold (1747–1792) gefolgt. Als dieser bereits nach nur zweijähriger Regierungszeit ebenfalls verstarb, kam sein 24jähriger Sohn Franz II. (1768–1835) auf den Thron. Franz II. war in zweiter Ehe mit Marie-Therese, der Tochter von König Ferdinand IV. von Neapel und beider Sizilien aus dem Hause Bourbon (1751–1825) und seiner Ehefrau Erzherzogin Maria Karolina von Österreich (1752–1814), einer Tochter Maria Theresias, verheiratet. Zu dieser Zeit waren in Wien die mit dem Geld des erbeuteten Türkenschatzes vor allem unter Karl VI. (1685–1740) und Maria Theresia (1717–1789) vorangetriebenen umfangreichen Sanierungs- und Bautätigkeiten, die vor allem von den beiden bedeutenden Baumeisterfamilien Fischer von Erlach und Hildebrandt geprägt wurden, abgeschlossen. Neben zahlreichen Kirchenbauten waren vor allem um die 300 Adelpalais entstanden, die, je nachdem ob sie als Stadtpalais oder als Sommersitz konzipiert waren, in ihrem Ausmaß durch die Enge der Stadt beschränkt oder von großzügigen Gartenanlagen umgeben waren.¹

Die eigentliche Stadt (der heutige erste Bezirk) war bis zum 19. Jahrhundert von einer Befestigungsanlage umgeben. Dieser zehn Basteien (Bieerbastei, Burgbastei, Elendbastei, Jakobinerbastei, Löwelbastei, Lorenzerbastei, Mülkerbastei, Schottenbastei, Wasserkunstbastei) umfassende Wall, galt als beliebte Promenade der Wiener. Einerseits war er leicht von der Stadt aus erreichbar, andererseits war man auf ihm vor den Wägen und der – besonders in der warmen Jahreszeit – durch diese ausgelösten Staubentwicklung sicher. In den engen Gassen der Stadt herrschte ein reges Verkehrsaufkommen, zählte man doch bereits 3.000 Herrschaftswägen, 300 Stadtlehnwägen (Mietkutschen, die stundenweise angemietet werden konnten) und 648 nummerierte gemeine

¹ Braunbehrens, Mozart in Wien, 50f.

Fiaker. Die meisten Besucher fanden sich auf der Bastei, bei den im Sommer täglich stattfindenden Blasmusikkonzerten ein. Dann wurden auf den Plätzen Zelte aufgeschlagen und Erfrischungen gereicht.¹ Vom Wall genoss man darüber hinaus eine herrliche Aussicht auf die Vorstädte, die vor allem in der Nacht durch die Beleuchtung besonders schön war. In der Stadt und den Vorstädten sorgten 3.676 Straßenlaternen bis zwei Uhr früh für die Beleuchtung aller Fahr- und Fußwege, wobei die Laternen in der Stadt täglich, in den Vorstädten jedoch nur wenn kein Mondschein war, angezündet wurden. 1776 war Regierungsrat Johann Sonnenfels zum Direktor des Wiener Beleuchtungswezens ernannt worden. Dieser gründete die Truppe der Lampenknechte und Laternenanzünder, die für die Befüllung mit Öl, Instandhaltung, Reinigung und Entzündung der Lampen Sorge zu tragen hatten. Sonnenfels war auch die Einführung einer neuartigen glockenförmigen Laterne, der so genannten Stadtglockenlaterne mit mattweißem Glas und einem zierlichen roten Blechhäubchen, zu verdanken. Deren wichtigste Neuerung bestand in den hinter der Flamme angebrachten Porzellanreflektoren, welche die Leuchtkraft beträchtlich erhöhten.²

Wien zählte 270.000 Einwohner, wovon 52.000 in der Stadt wohnten.³ In die Stadt gelangte man durch acht Tore (Stuben-, Kärntner-, Burg-, Schotten-, Neu-, Rotenturm-, Fischertor oder Schanzl, Fischertür) wovon die beiden letzteren die kleinsten waren. Auf dem Graben, dem zweitgrößten Platz nach dem Hof, wimmelte es tagsüber von Wägen und Menschen. Am Abend war aber auch er der Promenade gewidmet und galt als Tummelplatz der als „Stutzer“ bezeichneten, protzig gekleideten, sich affektiert gebenden jungen Männer. Der Hohe Markt beherbergte das Stadtgefängnis, weshalb auf ihm auch die Schandbühne Aufstellung fand. Die Verurteilten mussten mit umgehängten Schildern, auf denen ihre Straftaten verzeichnet waren, das Gerüst besteigen und eine Stunde paradieren. Weitere große Plätze waren der Neue- oder Mehlmarkt, auf dem sich die fahrenden Schausteller präsentierten, der Josefsplatz, die Freiung und der Judenplatz. Die Plätze und Gassen waren mit zu Quadern behauenen Steinen gepflastert, wobei die an den Straßenseiten für die Fußgänger verlegten Steine breiter waren, als die auf der Fahrbahn verlegten. Das Steinpflaster befand sich in einem guten Erhaltungszustand und wurde regelmäßig ausgebessert, wofür sämtliche Plätze und Gassen mittels Ketten gesperrt werden konnten. Jede Gasse hatte ihren Namen aufgemalt und jedes der

¹ Kurzböck, Neuester Wienerischer Wegweiser, 6.

² Delacher, Als in Wien das Licht anging, 132f.

³ Kurzböck, Neuester Wienerischer Wegweiser, 11.

1.324 Häuser war mit einer Konskriptionsnummer versehen. Die Häuser waren drei, vier bis sechs und vereinzelt sogar neun Stockwerke hoch, mit Ziegel gedeckt und verfügten über Steintreppen. Manche Häuser verfügten über so viele Kellergeschoße wie das Gebäude hoch war.

Der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vom Gewerbebürgertum eifrig vorangetriebene frühindustrielle Wirtschaftsaufbau bewirkte für Wien den Übergang von der barocken Residenzstadt eines Kaiserreiches zu einem modernen Wirtschaftszentrum.¹ Ausschlaggebend für diese Entwicklung war zum einen die Förderung des Manufakturwesens durch Maria Theresia und Joseph II., die als neue großbetriebliche Produktionsform insofern eine Veränderung der wirtschaftlichen Stellung der Stadt nach sich zog, als Niederlagen und Kontore als deren Ableger im Stadtzentrum angesiedelt wurden. Wien zählte in den 1790er Jahren 63 Fabriken und Niederlagen.² Zum anderen kam es im Zuge des Aufbaus einer zentralistischen modernen Verwaltung im Sinne des aufgeklärten Absolutismus zu einer beachtlichen Zunahme der öffentlichen Bauten. Elf Staatsdepartments oder Hofstellen hatten ihren Sitz in Wien: Die Reichshofkanzlei und der Reichshofrat, die oberste Hof- und Staatskanzlei, der Staatsrat für inländische Geschäfte, die böhmisch-österreichische Hofkanzlei, die oberste Finanz und Hofkammer, die oberste Justizstelle, der Hofkriegsrat, die ungarische Hofkanzlei, die siebenbürgische Hofkanzlei, die illyrische Hofkanzlei und die Hofrechnungskammer.³ Investitionen in das Verkehrswesen, wie der bereits unter Karl VI. begonnene Kommerzialstraßenbau, der das Zentrum von Wien mittels Fernwegen mit den Provinzen verband und Verwaltungsreformen, ermöglichten den Aufstieg Wiens zu einem Großhandels- und Finanzplatz.⁴

Aus den Trägern dieser neuen Organisationsformen der Wirtschaft rekrutierte sich die wirtschaftliche Elite der Stadt, die von Zuwanderern geprägt war. Diese, aus k.k. privilegierten Großhändlern, Industriellen und Bankiers gebildete „zweite Gesellschaft“ trat zunehmend mit der, aus dem Hochadel und den Spitzen des Hofes geformten „ersten Gesellschaft“ in Kontakt und Konkurrenz. Die Adelsgruppe selbst war jedoch bereits inhomogen, da mit der Verleihung des Adelstitels für wirtschaftliche und wissenschaft-

¹ Lichtenberger, Die Wiener Altstadt, 144.

² Kurzböck, Neuester Wienerischer Wegweiser, 12.

³ Kurzböck, Neuester Wienerischer Wegweiser, 11.

⁴ Lichtenberger, Die Wiener Altstadt 143.

liche Leistungen oder persönliche Dienste, ständische Grenzen aufgebrochen worden waren. Auch fanden in Folge des Toleranzedikts von Joseph II. reiche jüdische Familien Einlass in adelige und großbürgerliche Kreise.¹ Während es um 1700 noch mindestens fünf verschiedene Formen von Teilöffentlichkeiten, nämlich die höfisch-repräsentative Öffentlichkeit der kleinen Adelsschicht, die religiöse oder Glaubensöffentlichkeit der Konfessionen und der Geistlichkeit, die bürgerliche Öffentlichkeit der Stadt und die standesspezifische Öffentlichkeit des Dorfes gab, entwickelte sich im 18. Jahrhundert die bürgerliche zur dominanten Öffentlichkeit. In der absolutistisch organisierten Gesellschaft verkörperte der Fürst mit seinem Verwaltungsapparat den Staat, dessen Politik geheim war. Nur, was der Fürst seinen Untertanen verkündete, war öffentlich. Das Wort „bürgerlich“ leitet sich vom Bewohner der Stadt her, der das Bürgerrecht besaß und eine soziale Mittelposition zwischen den Standespersonen und den Landleuten einnahm. Das städtische Bürgertum unterteilte sich in Kaufleute, Verleger, Unternehmer, Beamte, Offiziere, Geistliche und Handwerker, weshalb zwischen der Kaufmannschaft, der Beamtenschaft (der Aufsteigerschicht der Gelehrten und Bildungsbürger) und dem klassischen städtischen Kleinbürger zu unterscheiden war. Während der Kaufmann auf seinen eigenen Nutzen bedacht, sein Glück durch wirtschaftende unternehmende Tätigkeit selbst in die Hände nahm, sich fachliche Kenntnisse aneignete und durch eigene Leistung soziales Prestige erwarb, orientierte sich der Bildungsbürger an humanistischen Idealen und trat für das Gemeinwohl ein. Gleichzeitig grenzte er sich jedoch über die Bildung gegen die Geburtsaristokratie, den Geldadel und die unteren Schichten ab.²

Mit der Aufhebung der Hofquartierspflicht im Jahre 1781 und der damit verbundenen Rückgabe des vollen Verfügungsrechts an die Objekteigentümer begann auch das Bürgertum, wie bereits zuvor der Adel und die Geistlichkeit, sein Geld in den Bau großer Mietshäuser zu investieren. Wien litt unter Wohnungsmangel, weshalb sich für Hausbesitzer ungeahnte Möglichkeiten des Profits ergaben und eine hektische Bautätigkeit einsetzte. Nutznießer der solchermaßen entstandenen standardisierten Mietshaustypen war das Beamtentum.³ Der aus dem Bevölkerungsanstieg resultierenden große Wohnungsnachfrage konnte, nachdem die Verbauungsdichte in der Stadt bereits 85% betrug, nur noch durch eine Vermehrung der Geschoßflächen begegnet werden. Im Zeitraum

¹ Lichtenberger, Die Wiener Altstadt, 144.

² Faulstich, Die bürgerliche Mediengesellschaft, 11f.

³ Lichtenberger, Die Wiener Altstadt, 144.

von 1795–1856 stieg die Geschößzahl im Durchschnitt um ein halbes Stockwerk.¹ Infolge der verstärkten Verdrängung der Wohnungen durch Gewölbe und Kontore und der steigenden Bodenpreise und Mieten in der Stadt kam es zur Abwanderung der unteren Schichten des Beamtentums und Hofpersonals in die Vorstädte. Diese beherbergten neben der breiten Masse der Tagelöhner und gewerblichen Hilfskräfte auch obdachlose Gelegenheitsarbeiter, die jedoch allabendlich von der Polizei aus den Vororten entfernt wurden.² Die einstigen Viertel des Hochadels zwischen Hofburg und Graben sowie Herrengasse und Kohlmarkt waren am meisten von der Abwanderung betroffen. Hier drängten sich nunmehr entlang der Straßenfronten die Gewölbe aneinander, während sich in den Höfen Werkstätten und in den ersten beiden Stockwerken Niederlagen – vor allem des Großhandels – breit machten. Das eigentliche Großhandelsviertel befand sich im Bereich des Fleischmarkts, wo die „zweite Gesellschaft“ ebenso wie um den hohen Markt und entlang des Grabens ihre Bautätigkeit entfaltete.³ Der überwiegende Teil der in den Gewölben angebotenen Waren kamen auf Grund von Einfuhrverboten aus inländischer Produktion. Nachdem die inländische Industrie die Nachfrage nach bestimmten Produkten noch nicht oder nicht ausreichend befriedigen konnte und die ausländischen Waren einem starken Preisanstieg unterlagen, wurde das Außenhandelsdefizit von Jahr zu Jahr höher. In dem Ausmaß, als der Wert des Papiergelds im Wert sank, stieg jener des Münzgeldes. Der Wert des kaiserlichen Dukaten wurde 1794 zwar mit vier Gulden festgesetzt, doch bewirkte diese Maßnahme lediglich, dass der Dukaten aus dem Geschäftsalltag verschwand und man ihn nur erhielt, sofern man bereit war, seinen jeweiligen Marktwert zu bezahlen. Ab 1798 waren nur noch Kreuzer als Münzgeld im Umlauf und man konnte täglich nicht mehr als 25 Gulden pro Person in der Münze in Kreuzer wechseln, die jedoch ebenfalls einer massiven Abwertung unterlagen.⁴

Dennoch stand Wien im späten 18. Jahrhundert im Ruf eine reiche Stadt zu sein. Verantwortlich für dieses Bild zeichneten vor allem die hohen „Verzehrsummen“ der großen fürstlichen Häuser (z. B. Liechtenstein, Esterhazy, Schwarzenberg) die Pezzl auf 200.000 bis 700.000 Gulden jährlich schätzt, gefolgt von jenen der gräflichen Häuser, die mit 50.000 bis 70.000 Gulden zwar nur einen Bruchteil dieser gigantischen Summen, aber noch immer das Zehnfache des Jahresgehaltes eines bürgerlichen Hofrats

¹ Lichtenberger, Die Wiener Altstadt, 156.

² Lichtenberger, Die Wiener Altstadt, 144.

³ Lichtenberger, Die Wiener Altstadt, 157.

⁴ Küttner Reise durch Deutschland, 517–520.

verbrauchten. Letzterer lebte zwar ebenfalls angenehm, war aber von der vornehmen Gesellschaft weit entfernt,¹ denn wer in Wien nicht zumindest 20.000 Gulden jährlich verzehrte, der machte keine gute Figur.² Die zur Deckung der Lebensbedürfnisse eines einzelnen Mannes aus dem Mittelstand erforderlichen Geldmittel veranschlagte der Buchhändler und Autor Georg Edler von Mösle 1794 mit 350 Gulden und 38 Kreuzer jährlich. Diese Summe setzte sich wie folgt zusammen:³

Zimmer zu 1 Dukaten monatlich	54 fl	Licht	6 fl
Mittagstisch	67 fl 10 kr	Holz samt Fuhrlohn	11 fl
Nachttisch	32 fl	Friseur	18 fl
Frühstück	24 fl 28 kr	Wäsche	8 fl
Visitenkleid (Elle Tuch zu 5 fl)	50 fl	Barbier	4 fl
Winterkleid (Elle Halbtuch zu 2 fl 45 kr)	17 fl	Kleine Kleidung	24 fl
Sommerkleid (Elle Halbtuch zu 2 fl 45 kr)	25 fl	Bedienung	10 fl

Abb. 2: Jährliche Verzehrsumme eines allein stehenden Mannes aus dem Mittelstand.

Ein Tagelöhner bekam im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts durchschnittlich 15 Kreuzer für seine Arbeitsleistung bezahlt. Ein Lohn der in Anbetracht der Kosten von 2,3 Kreuzer für ein Pfund Brot und 7 Kreuzer für ein Pfund Rindfleisch gerade einmal das Überleben dieser Klasse sicherte.⁴

Während Joseph II. seinen Hofstaat drastisch reduziert hatte, war der Großteil des Hochadels bei seinem hohen Personalstand verblieben. So beschäftigte das Fürstenhaus Liechtenstein im Jahr 1822 in seinem Palais in der Herrengasse nach wie vor 76 Dienstboten. Diese Zahl erscheint jedoch in Anbetracht des Fehlens technischer Hilfsmittel für die sorgfältige Pflege eines Adelpalais durchaus angemessen. Die „zweite Gesellschaft“ imitierte die aufwändige Haushaltsführung des Hochadels, die sich in der Vielfalt der vom Hauspersonal zu bewältigenden Aufgaben spiegelte. So gab es neben Mägden, Bedienten und Knechten, Stiefelputzer, Kinderfrauen, Tafeldecker, Köche, Kutscher, Rosswärter, Reitknechte, Futterknechte, Staller, Sesselträger, Gouvernanten und Erzieher. Im Durchschnitt entfiel auf jeden erwachsenen Angehörigen des Adels

¹ Pezzl, Skizze von Wien, 213.

² Pezzl, Skizze von Wien, 217.

³ Mösle, Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz-Stadt, 445.

⁴ Sandgruber, Konsumgesellschaft, 115.

und des Bürgertums ein Dienstbote.¹ Das ergab ein Heer von Dienstboten, das dicht an dicht in den Hinterhöfen, Souterrains und Dachkammern der herrschaftlichen Großhaushalte hauste.

Nicht nur die Aristokratie residierte in Stadtpalästen und Adelshäusern, auch die Wohnungen nichtadeliger höherer Beamter hatten standesgemäß zu sein. Die durchschnittliche Beamtenwohnung umfasste neun Zimmer, doch je höher der Rang des Beamten war, desto größer war auch seine Wohnung. Die im Gebäude des Hofkriegsrats befindliche Dienstwohnung, des diesem ab 1805 vorstehenden Präsidenten Karl Philipp Fürst zu Schwarzenberg (1771–1820) hatte über 28 Zimmer. Allerdings war auch die Anzahl der Personen, die in einem Haushalt lebten, entsprechend groß und umfasste neben den Kindern und der Eltern- und Großelterngeneration auch die Dienstboten. Davon abgesehen, diente die Wohnung auch der gesellschaftlichen Repräsentation.²

Für bürgerliche Haushalte wurden folgende Räumlichkeiten als selbstverständlich vorausgesetzt: Arbeitszimmer des Hausherrn, Schlafzimmer des Ehepaares, Wohnzimmer und darüber hinaus für besser Situierte ein besonderes Speisezimmer, Kinderstube und Salon. Während das Wohnzimmer als Familien- und Kommunikationszentrum die bürgerliche Häuslichkeit am eindrucksvollsten widerspiegelte, war der Salon das Repräsentationszimmer. Er war mit bequemem, aus einem Sofa und mehreren Stühlen sowie einem Teetisch und mehreren Spieltischen bestehenden Mobiliar ausgestattet. Das Sofa nahm die Mitte des Raumes ein, so dass sich davor ein großer Kreis versammeln konnte. Kultivierter Geschmack und Prachtentfaltung zeigten sich vor allem in der eleganten, aus Spiegeln, Blumenvasen, Blumengestecken, Lampen, einer schönen Uhr, Gips- und Marmorfiguren, Gemälden oder guten Kupferstichen und einem Fortepiano bestehenden Dekoration.³

Das Ausmaß der Prachtentfaltung und die Qualität der Möbel wurden von der Höhe des Einkommens bestimmt. Gediogenes Mobiliar konnte man etwa bei der „Johann Danhauserschen k.k. landesbefugten privilegierten Möbelfabrik“ in der Mayerhofgasse 302 auf der Wieden erwerben. Diese stellte serienweise hervorragend verarbeitete Möbel her. Musste man auf billigere Erzeugnisse zurückgreifen, wandte man sich an die au-

¹ Lichtenberger, Die Wiener Altstadt, 167.

² Heindl, Bürokratie und Beamte in Österreich, 373.

³ Heindl, Bürokratie und Beamte in Österreich, 380.

Berhalb des Gürtels vor allem in Meidling ansässigen Tischler. Edle Luster produzierte die in Kreibitz (Böhmen) ansässige Joseph Zahn & Co Lustererzeugungs- und Glashandelsgesellschaft. Sie hatte ab 1780 auch eine Filiale am Fleischmarkt, der zur damaligen Zeit das Tor zum vorderen Orient war und exportierte erfolgreich nach Konstantinopel, Smyrna, Bagdad und Kairo. Aber auch für heimische Abnehmer entstanden Prunkstücke wie der 72-kerzige Krönungsluster für Kaiser Franz I. und zahlreiche andere „Zahn-luster“ für den Hochadel und das Großbürgertum.¹

Ein unbedingtes Statussymbol jener Zeit – vergleichbar mit dem heutigem Autobesitz – war das Halten einer Equipage. Obwohl die Wiener Fiaker keineswegs baufällig oder schmutzig, sondern ganz im Gegenteil innen mit Plüsch tapeziert, außen schön lackiert und mit kräftigen ungarischen Pferden bespannt waren, zeigte die Benützung eines Fiakers Bedürftigkeit an. Für ein standesgemäßes Auftreten mietete man sich daher für die Abendstunden – tagsüber wurde auch der Adel zu Fuß angetroffen – eine Kutsche an. Die wöchentlichen Kosten für einen Mietvertrag, bei dem man etwa die Kutsche täglich ab drei Uhr Nachmittags den ganzen Abend nutzen konnte, beliefen sich auf drei Gulden für den Wagen und zwei Gulden für den Fuhrmann.. Es gab in Wien auch etwa 80 Sänfenträger die für eine Trage 24 Kreuzer verlangten. Sowohl bei der Benützung eines Fiakers als auch einer Sänfte verhandelte man den Preis vor dem Einsteigen.²

Bei der Kleidung beanspruchte die herrschende Schicht auch im ausgehenden 18. Jahrhundert die kostbarsten Materialien, Schleier, Schmuck und Luxuswaren für sich und suchte ihre Stellung durch Kleiderordnungen zu sichern. So sollten nur die Angehörigen des ersten Ranges tragen dürfen, was ihnen gefiel. Bereits von der Baronin abwärts, sollten das Schminken sowie das Tragen von Blumenwerk und Federn als Kopfschmuck verboten sein. Doch der Versuch der Wiedereinführung der seit 1766 abgeschafften Kleiderordnung scheiterte, sehr zum Missfallen des Adels. Bereits unter Maria Theresia, die selbst die heimische Modeindustrie unterstützte, indem sie unter anderem einer ihrer Töchter öffentlichkeitswirksam ein „Wiener Leibl“ zum Geschenk machte, hatten sich die Wiener zunehmend vom französischem Einfluss zu lösen begonnen. Sie waren ebenso wie die Künstler, die sich von den französischen Vorlagen befreiten und individuelle Entwürfe schufen, bestrebt, zu einer eigenständigen „Wiener Mode“ zu finden.³

¹ Festschrift 200 Jahre Lustermanufaktur Zahn & Co, nicht paginiert.

² Kurzböck, Neuester Wienerischer Wegweiser, 12.

³ Wiener Mode, Springschitz, 26.

Johannes Pezzl schreibt 1787 in der Skizze von Wien: *Man trägt sich in Wien mit Geschmack, man ändert von Zeit zu Zeit etwas die Farbe Schnitt und andere Nebensachen, aber man macht nicht gar alle modischen Albernheiten und Nichtswürdigkeiten mit [...]*.¹ Nach der französischen Revolution kam es vor allem zu einer Vereinfachung der Mode nach englischem Vorbild. Reifrock und gepudertes Haar wurden unmodern und die an der Antike orientierte „Robe anglaise“ wurde in Frankreich und Wien eingeführt. Diese verfügte über eine schmale Silhouette mit hoher Taille und lose fallendem langen Rock. Wer um 1800 zur Mittagspromenade auf die Bastei ging, konnte dort die Reize der Wienerinnen genießen. Winzige Puffärmelchen gaben den Blick auf die vollen weißen Arme der feinen Damen frei, und das Dekolleté war weit ausgeschnitten. Die Glieder sollten sich wie bei den griechischen Statuen unter dem dünnen faltigen Stoff abzeichnen, weshalb es im Hinblick auf die Unterwäsche als besonders elegant galt, wenn man deren Vorhandensein gar nicht merkte.² Bei den Herren vollzog sich insofern ein Wandel in der Mode, als die Kleidung, die ein Jahrhundert zuvor die unteren Schichten getragen hatte, nunmehr auch für die höheren Schichten salonfähig wurde.

Vor der Erfindung von Modejournalen zeigten wächserne Modepuppen, was im Augenblick gerade modern war. Das Modewarengeschäft „Zur schönen Wienerin“ war das erste Gewölbe, das eine weibliche, geschminkte Wachsfigur in eleganter Kleidung ins Auslagenfenster stellte. Diese Modepuppe, deren Kleidung wie bei einer Dame von Rang, täglich wechselte, wurde bald nicht nur zum Modebarometer der Wienerinnen, sondern auch zu einer bei fremden Besuchern beliebten Sehenswürdigkeit.³ Andere Gewölbe versuchten, mit gemalten Geschäftsschildern auf sich aufmerksam zu machen. So ließ sich der Inhaber des berühmten Modewarengeschäfts „Die Jungfrau von Orleans“ vom Maler Leopold Kuppelwieser (1769–1862) einen Cupido mit Pfeil und Bogen, der auf vorübergehende Schöne zielte, auf das Geschäftsschild malen. Die Geschäftsleute waren bereit, für diese Schilder, die neben der Werbung auch Repräsentationsfunktion hatten, viel Geld auszugeben. Sie wollten mit den gewählten Motiven beweisen, dass sie, obwohl der nüchternen Geschäftswelt zugehörig, Sinn für Bildung hatten.⁴ Während in Deutschland *Gewölbediener* für den Verkauf und die Buchführung verantwortlich waren, fand sich in Wien hauptsächlich attraktives weibliches Personal.⁵

¹ Pezzl, Skizze von Wien, 118.

² Wiener Mode, Springschitz, 26.

³ Wiener Mode, Springschitz, 41.

⁴ Wiener Mode, Springschitz, 143.

⁵ Richter, Reise von Wien nach Paris, 82.

Am Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Innenausstattung der Gewölbe und Niederlagen zunehmend prächtiger. Farbe, Schnitzwerk, Papiertapeten und Möbeldesign waren von pompejanischen, Renaissance- und Rokokoelementen beeinflusst. Modewarenhandlungen, aber auch Kaffeehäuser begannen, auf diese Weise modebildend zu wirken.¹

Desgleichen interessierte man sich für alles Fremdländische. Wien war das nächstliegende Zentrum für den Südosten Europas. Es beherbergte Schneider, die auf das Nähen von orientalischen Nationaltrachten spezialisiert waren, und der Kaffee wurde zum Modegetränk. Der Wiener Stadtrat bemerkte 1792 zu der raschen Vermehrung der Kaffeehäuser von elf auf 24, dass dies keine „Überbesetzung“ darstelle, da sowohl die Bevölkerung zugenommen habe, als auch der Kaffeekonsum zur Gewohnheit geworden sei.² Kaffeehäuser galten als „Zufluchtsort der Langeweile“. Frauen blieben jedoch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts vom Kaffeehausbesuch ausgeschlossen.³ Die Auswahl der Kaffeegetränke erfuhr im Laufe der Jahre eine zunehmende Differenzierung. 1786 wurde Oberskaffee (4 kr), Milchkaffe (3 kr), Schwarzer Kaffee (3 kr) und Doppelkaffe mit Obers (12 kr) angeboten. Die Kaffeehauspreise schnellten jedoch in die Höhe und der schwarze Kaffee kostete 1804 mit 7 Kreuzer bereits mehr als das Doppelte. Noch teurer als Kaffe waren Tee und Schokolade.⁴

Nebenbei entwickelte sich Wien im 18. Jahrhundert zu einem Zentrum der verschiedensten Schaustellungen. Wandertruppen aus England, Italien und Deutschland kamen zu den Zeiten der beiden Jahrmärkte, die von 2. November und ab dem ersten Montag im August jeweils für die Dauer von vier Wochen abgehalten wurden,⁵ um das Publikum mit ihren Künsten zu unterhalten. Sie blieben, sofern sie beim Magistrat keine Verlängerung ihrer Aufenthaltsdauer erwirkten, drei bis vier Wochen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann man mit der Errichtung stehender Theater, wodurch die Schauspiele unabhängig von den Marktzeiten stattfanden, und der Theaterbesuch zur Abendunterhaltung der oberen Schichten avancierte. Durch die Aufhebung des 1728 begründeten Theatermonopols unter Joseph II. kam es neben einem erhöhten Zustrom von Wandertruppen auch zur Errichtung zahlreicher neuer Theater. Aufgeführt wurden

¹ Springschitz, Wiener Mode 146.

² Sandgruber, Konsumgesellschaft, 195.

³ Sandgruber, Konsumgesellschaft, 115.

⁴ Sandgruber, Konsumgesellschaft, 194.

⁵ Kurzböck, Neuester wienerischer Wegweiser, 14.

Singspiele, italienische Opern, Harlekinaden, Pantomimen, Balletts, Schatten- und Marionettenspiele. Das in Wien auf der Landstraße seit 1755 bestehende „Hetz Amphitheater“, war mit einem Fassungsvermögen von 3.000 Personen das größte der bestehenden Theater und erfreute sich eines regen Zuspruchs. Die Auslastung war je nach Hetze jedoch höchst unterschiedlich und betrug zwischen 254 und 2.774 Zuschauern. Die Hetzen endeten 1796 mit dem Brand des Gebäudes. Seit den sechziger Jahren erfreuten sich die Feuerwerke im Prater auf der Jesuitenwiese eines steigenden Zuspruchs und erreichten unter der Feuerwerkerfamilie Stüwer mit 20.000–30.000 Zuschauern einen Höhepunkt.¹

Neben der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere, die ab 1781 der Öffentlichkeit zugänglich war, beherbergte Wien um 1800 eine nicht geringe Anzahl von privaten Sammlungen. Die umfangreichste war mit 5.000 Exponaten sicherlich jene des Fürsten Liechtenstein, die als Fideicommiss (unveräußerliches, unteilbares und einer bestimmten Erbfolge unterworfenen Vermögen) 14 Räume des Majoratshauses belegte und die europaweit die hervorragendste Rubenssammlung barg.² Eine weitere ansehnliche Sammlung von Gemälden befand sich im Schönbornschen Gartenhaus, das im Besitz des Fürsten Kaunitz war. Diese füllte neun Räume und umfasste sowohl einige ausgezeichnete Originale als auch etliche Kopien. Eine ständige Erweiterung erfuhr die Sammlung des Grafen von Fries, die vor allem viele zeitgenössische Werke von Hackert und Schönberger beherbergte. Darüber hinaus verfügte Graf von Fries über eine Sammlung altgriechischer Vasen, die damals noch fälschlich unter der Bezeichnung „etrurisch“ zusammengefasst wurden.³ Diese Vasensammlung wurde jedoch von jener des Grafen Lamberg bei weitem übertroffen, die größtmäßig jener des Lord Hamilton vergleichbar gewesen sein soll.⁴ Die umfangreichste Kupferstichsammlung hatte Herzog Albrecht zu Sachsen-Teschen aufgebaut. Weitere ansehnliche Gemälde und Kupferstichsammlungen befanden sich im Besitz der Familie Esterházy von Galantha, des k.k. privilegierten Kunst und Musikalienhändlers Artaria, des Malers und Kunstschatzmeisters Adam Braun, des k.k. Kämmerers Czernin-Cludenzith und des Hausbesitzers und Kunstsammlers Eisvogel, um nur einige zu nennen. Diese Sammlungen waren zwar alle privat, man konnte sie jedoch als „Kunstinteressierter“ besichtigen, indem man sich

¹ Tanzer, *Spectacle müssen sein*, 134f.

² Küttner, *Reise durch Deutschland*, 196.

³ Küttner, *Reise durch Deutschland*, 204f.

⁴ Küttner, *Reise durch Deutschland*, 213f.

an den Hausherrn wandte und mit diesem einen Termin vereinbarte. Manche öffneten ihre Häuser aber auch generell an bestimmten Tagen dem interessierten Publikum.¹ Die über 1.300 Gemälde umfassende k.k. Gemäldegalerie im Belvedere stand jeden Montag, Mittwoch und Freitag für jedermann offen. Der Eintritt musste jedoch ohne Stock und Degen, und mit gesäuberten Schuhen erfolgen, was von einer Schildwache kontrolliert wurde. Eine Regelung, die zum Schutz der Gemälde erfolgt war, um diese vor Beschädigungen zu bewahren. Dementsprechend blieb die Galerie bei Schlechtwetter geschlossen.² Die *Müller'sche Kunstgalerie* des Joseph Graf Deym nahm in dieser „Sammlungslandschaft“ eine Sonderposition ein. Sie konnte zu bestimmten, kundgemachten Öffnungszeiten von jedermann gegen Entgelt besichtigt werden.



Abb. 3: Bilderuhr mit der Ferdinandsbrücke, dem Stephansdom und dem Müller'schen Gebäude mit seinem gegen den Donaukanal gelegenen Arkadengang, Wien 1828, Öl auf Metallblech, 98 x 72 x 16 cm, Uhrenmuseum Wien, UI Nr. 3082.

¹ Küttner, Reise durch Deutschland, 288f.

² Kurzböck, Neuester wienerischer Wegweiser, 163.

III. Josef Graf Deym alias Josef Müller – Spurensuche

1. Abstammung



Abb. 4: Graf Joseph Deym

Die Lebensgeschichte des am 4. April 1752 auf dem Familiengut in Wognitz (Wojnitz, Vojnice) geborenen Joseph Johannes Nepomuk Franciscus de Paula Graf Deym Freiherrn von Střítež liegt bis zu seinem siebenunddreißigsten Lebensjahr, dem Zeitpunkt als er in Wien unter dem angenommenen Namen Müller mit der Ausstellung seiner Wachsfiguren begann, weitgehend im Dunkeln. Über seine Kindheit, Jugend und Erziehung bis zum Eintritt in die Militärpflanzschule ist nichts bekannt. Ebenso verhält es

sich mit der Zeit, die zwischen seinem Abschied aus dem Militär 1776 und dem Beginn seiner wirtschaftlichen Aktivitäten in Wien lag. Erst danach mehren sich mit zunehmender Anerkennung durch das Kaiserhaus die archivarischen Quellen. Sie alle haben mit seinen unternehmerischen Tätigkeiten zu tun und lauten auf den Namen Müller. Die meisten schriftlichen Zeugnisse stammen aus der Zeit nach seiner Heirat mit Josephine Bruns-wick, als er wieder unter seinem Familiennamen Deym – *so wenig sonst auch Briefschreiben sein Lieblingsgeschäft war*¹ – in einen regen Briefkontakt mit seinen Verwandten eintrat. Seinen letzten Brief hat Deym an Kaiser Franz II. höchstpersönlich gerichtet: *Gnädigster Monarch! Nahe den Tode wende ich meine letzte Kraft an, Euer Majestät für die mir erwiesenen Wohltaten zu danken, und als Sterbender anzuflehen, daß allerhöchst dieselben, mein guttes Weib mit meinen unmündigen Kindern nicht verlassen wollen. Eurer Majestät danckbahrst getreuster Unterthan Jos. Gr. Deym Prag, 22. Jener 1804.*²

In diesem, wenige Tage vor seinem Tod verfassten Bittschreiben lernen wir Joseph Graf Deym zunächst als treu sorgenden Familienvater kennen, der sich noch als Sterbender um das Fortkommen seiner Familie sorgt. Er war mit seiner schwangeren Gattin Josephine und der Tochter Viktoria nach Prag gereist, um den Winter im Freundes- und

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 21f. Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 19. August 1800.

² Wien, HHStA, Hausarchiv Sammelbände 40.

Bekanntenkreis zu verbringen. Josephine liebte die Oper und musikalische Veranstaltungen und wurde, als virtuose Pianistin und Schülerin Beethovens, auch selbst immer wieder gern gebeten, zu spielen. Als Joseph seine beiden Söhne Friedrich und Karl, die sich noch bei ihrer Großmutter Gräfin Anna Brunswick im Schloss Martonvásár in Ungarn aufhielten, ebenfalls nach Prag nachholte, erkrankte er auf der Rückreise an Lungenentzündung. Er verstarb am 27. Jänner 1804 in Prag, noch vor der Geburt seines vierten Kindes, das den Namen Josephine erhalten sollte.¹

In seinem mit gleichem Datum wie das Bittschreiben verfassten Testament setzte er seine Gattin Josephine und seine Kinder als Universalerben seines Vermögens ein. Dieses bestand neben einer *Mobiliarverlassenschaft* (Mobilie: alle beweglichen Güter mit Ausnahme von Silber und Gold)² in Prag hauptsächlich aus dem in Wien befindlichen Wohn- und Galeriegebäude, das im Besitz der Familie bleiben und aus dessen Einkünfte der Unterhalt und die standesgemäße Erziehung der Kinder bestritten werden sollten.³ Dieses Bild des treu sorgenden Familienvaters, das sich uns hier präsentiert, traf jedoch erst seit 1799 zu, nachdem er im Alter von siebenundvierzig Jahren Josephine von Brunswick geehelicht hatte. Es war dies eine Konventionsehe, die Josephine auf Drängen ihrer Mutter, die Graf Deym für unermesslich reich hielt, eingegangen war.⁴

Joseph Graf Deym stammte aus einem alten böhmischen Rittergeschlecht, das sich im 17. Jahrhundert in Böhmen etabliert hatte. Unter Graf Wenzel Ignaz, der in Böhmen dreizehn Güter besaß, wurde die Familie 1708 zunächst in den Freiherrenstand und später mit Diplom vom 10. Juli 1730 in den Grafenstand erhoben. Aus dessen Ehe mit Maria Rosa Freiin v. Vernier stammten sechzehn Kinder, von denen die drei Söhne Adauet Wilhelm (gest. 1761), Anton Joseph (gest. 1727) und Bernhard Wenzel Carl (geb. am 20. Jänner 1704 in Cervene Zahori, gest. am 23. November 1758 in Prag) den Stamm fortsetzten. Joseph Graf Deym war ein Sohn des Letzteren, aus dessen zweiter Ehe mit Maria Anna Freiin Malovec von Malovic (geb. 24. März 1715, gest. 2. Dezember 1769).⁵ Diese Linie besaß in Südböhmen das etwa 100 km südlich von Prag gelegene Gut Wognitz.⁶ Auf Grund der testamentarischen Verfügungen Joseph Graf Deyms

¹ Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, 64.

² Zedler, Universal-Lexicon, Bd. 21, Spalte 678.

³ SOA, Jindřichův Hradec, Fasz.V, No: 1, Testament von Joseph Graf Deym.

⁴ Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, 59.

⁵ Deimel, Beiträge zur Geschichte der Familie Deym, nicht paginiert.

⁶ Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände, 119.

können zumindest zwei Geschwister mit Sicherheit angenommen werden. So vererbte er seiner Schwester Viktoria Gräfin Golz, geborene Gräfin Deym, die marmorne Spieluhr zu *einem kleinen Andenken*. Seinem Bruder Philipp Grafen von Deym hinterließ er seinen auch *spanisches Rohr* genannten Spazierstock aus Peddigrohr und eine kleine goldene Sackuhr.¹

Die Mitglieder der Familie Deym von Střítež gehörten dem Herrenstand in den böhmischen Ländern an. Sie besaßen das böhmische Inkolat und waren damit zum Erwerb landtäflicher Güter, zur Teilnahme an Landtagen und zur Ausübung bestimmter Ämter befähigt, die den Landständen vorbehalten waren.² Die Dominikaleinkünfte aus ihren Gütern Woditz, Rothan-Zahorski, Nadiegkow, Wiesch, Kwietenau und Wognitz betragen um die Mitte des 18. Jahrhunderts etwa 8.000 Gulden jährlich³. Ein Ertrag, der im Vergleich zu anderen böhmischen Grafengeschlechtern wie den Buquoys mit etwa 57.000 Gulden⁴ oder den Nostitz mit etwa 42.000 Gulden⁵ jährlich sehr gering war. Karl VI. hatte die Bezüge der Kreishauptleute 1732 bei Mitgliedern des Herrenstandes auf 1.200 Gulden angehoben. Ein Betrag, der ihnen auch bei fehlenden Eigeneinkünften ein standesgemäßes Leben ermöglichen und sie für Bestechungsversuche unempfänglich machen sollte.⁶ Legt man das jährliche Dominikaleinkommen der Deym von Střítež auf deren volljährige männliche Familienmitglieder, die selbst für ihr standesgemäßes Auskommen Sorge tragen mussten, um, so beträgt deren jährliches Einkommen unter 1.200 Gulden. Dieser Ertrag war zur standesgemäßen Lebensführung ungenügend, weshalb sie für ihren Lebensunterhalt auf Dienste beim Landesherrn angewiesen waren.⁷

2. Militärische Karriere und Duell

Joseph Graf Deym war erst sechs Jahre alt, als sein Vater starb. Für die militärische Laufbahn bestimmt, besuchte er die k.k. Militärpflanzschule.⁸ Es war dies eine von Maria Theresia 1752 neben der Militärakademie in Wiener Neustadt errichtete Schule, die für die Erziehung von hundert Kindern, die entweder von armen Adligen oder von

¹ SOA, Jindřichův Hradec, Fasz. V, No:1, Testament von Joseph Graf Deym.

² Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände, 345.

³ Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände, 118f.

⁴ Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände, 110.

⁵ Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände, 140f.

⁶ Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände, 338.

⁷ Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände, 335.

⁸ Wien, HHStA, Staatsratsprotokolle 1768/III, Nr. 3070.

Offizieren abstammten, sorgen sollte. Die Zöglinge im Alter von 8 bis 13 Jahren wurden beherbergt, gepflegt, eingekleidet und in den „zur Kriegskunst dienlichen Anfangsgründen“ unterrichtet. Zu den Unterrichtsfächern zählten Lesen, Schreiben, Rechnen, Latein, Französisch, die Grundlagen der Mathematik, Tanzen und Religion. Generell waren die seit Beginn des 17. Jahrhunderts gegründeten Kadettenanstalten weiterführende Schulen, die der Ausbildung von Offiziersanwärtern dienten und ihnen eine ihrem künftigen Beruf entsprechende Erziehung gaben. Den ehrenhaften Absolventen der Pflanzschule stand der Besuch der Militärakademie in Wiener Neustadt für ihre weitere militärische Karriere offen. Ob Joseph Deym in dem Jahr, das zwischen seinem Austritt aus der Pflanzschule und dem Eintritt beim Heer liegt, die Militärakademie besucht hat und die Offiziersausbildung dann vorzeitig abgebrochen hat, ist unklar. Er scheint jedenfalls nicht unter den Absolventen auf.¹

Am 1. Februar 1770 trat Joseph Deym als Unterleutnant in das *k.k. Albertische Carabinier Regiment (1. Cürassier Regiment 3)* ein, das in Westungarn – mit dem Stabsquartier in Ödenburg/Sopron – stationiert war.² Seine militärische Karriere war jedoch nur von kurzer Dauer. Nachdem er am 1. November 1774 krankheitshalber nach Prag beurlaubt worden war und ihm eine Verlängerung desselben *wegen anderweitig besorgliche ausschweifungen sonderheitlich wegen schulden machen*³ abgeschlagen wurde, kehrte er einfach nicht mehr zu seinem Regiment zurück. Stattdessen reichte er am 10. April 1775 von Wien aus seine Quittierung ein und begründete diese mit gesundheitlichen Problemen. So sei er mit *Brustdefekt, auch oftmal Blutbrechen behaftet*, weshalb er *dem cavaleriedienst vorzustehen ohne nachteil nicht vermögend* sei.⁴ Gleichzeitig ersuchte er jedoch um Erlaubnis, seinen militärischen Titel beibehalten und die Armeeuniform tragen zu dürfen.

In einem seinem Quittierungsansuchen beigelegten Revers verzichtete Joseph Graf Deym sowohl auf eine weitere Unterbringung in den allerhöchsten k.k. Militärdiensten als auch darauf, um *eine pension oder sonstiges militairbeneficium jemahls mehr* anzusehen.⁵ Der Hofkriegsrat, dem der Fall seitens des Herzog Albertischen Carabinier Regiments zur Anzeige gebracht wurde, entschied in seiner Sitzung vom 13. März 1776

¹ Gatti, Geschichte der k. und k. Technischen Militär-Akademie, 29f.

² Wien, StA/KA Pers MLST Karton 6503.

³ Wien, StA/KA HKR 1776 76-9 Pro Memoria des Stabsquartier Ödenburg vom 29. Feb. 1776.

⁴ Wien, StA/KA HKR 1776 76-9 Pro Memoria des Josef Grafen Deym vom 10. April 1775.

⁵ Wien, StA/KA HKR 1776 76-9 Revers vom 10. April 1775.

Joseph Graf Deym die Quittierung zu gestatten, untersagte ihm jedoch die Beibehaltung seines militärischen Titels und das Tragen der Uniform mit dem Hinweis, dass *er sich durch seine Aufführung hierzu nicht würdich gemacht, und das Regiment selbst dawieder ist.*¹

Graf Joseph Deym tritt uns hier als kränklicher, undisziplinierter junger Mann entgegen, dem es, da er sich nach seinem verstrichenen Urlaub nicht wieder bei seinem Regiment einfand, an Gehorsam fehlte. Darüber hinaus dürfte sein Barvermögen zu diesem Zeitpunkt eher gering gewesen sein, da er beim Regiment Schulden hinterlassen hatte, deren Begleichung letztendlich über sein Ersuchen von diesem übernommen wurde.² Aus welchen Verstößen die ihm unterstellten *Ausschweifungen* letztendlich bestanden, darüber erfahren wir nichts Näheres. Die in der Literatur immer wieder behauptete Flucht nach einem Duell³, lässt sich aus dem Hofkriegsratsakt nicht ableiten, wenngleich die erfolgte Vidierung durch den Präsidenten des Hofkriegsrats Turkheim auf eine gewisse Brisanz schließen lässt.

Als Argument, das gegen ein Duell spricht, ist das für die k.k. Armee geltende Duellmandat anzuführen. Dieses sah vor, dass, auch wenn keiner der Duellanten verletzt oder getötet wurde, sämtliche am Duell beteiligten Personen durch das Schwert hingerichtet waren. Für den Fall, dass einer der Duellanten flüchtig war, so war die Exekution seiner Person *in Effigie* vorzunehmen und waren seine Güter solange in Beschlag zu nehmen, bis er sich stellte. Selbst für Raufereien waren rigorose Strafen wie das Entziehen der Chargen und 6–10 jähriger Festungsarrest vorgesehen.⁴

Diese gesetzliche Härte resultierte aus dem seit dem 17. Jahrhundert vom Staat beanspruchten Gewaltmonopol. Die Tötung eines Staatsbürgers im Duell wurde nicht nur als Angriff auf die staatliche Souveränität gewertet, sondern stellte auch einen Eingriff in die staatliche Besitzsphäre dar, da das Leben und die Kräfte der einzelnen Untertanen als zum Vermögen des Staates gehörig betrachtet wurden. Die Abschaffung des Duells lag daher im Interesse des Staates, weshalb Staatsoberhäupter blutige Duellmandate erließen. Gleichzeitig bestanden diese jedoch weiterhin in ihren Armeen, deren Offi-

¹ Wien, StA/KA HKR 1776 76-9, Beschluss vom 13. März 1776.

² Wien, StA/KA HKR 1776 76-9, Pros. vom 11. März 1776.

³ Frimmel, Wachsfingernkabinett, 128 und Veigl, Morbides Wien, 83.

⁴ Wild, Gesetze für die k.k. Armee, 93.

zierskorps sich hauptsächlich aus dem Adel rekrutierten und damit einem besonders strengen gesellschaftlichen Ehrenkodex unterlagen, auf die Annahme von Herausforderungen als Ehrenpflicht. Den Duellanten wurde dieser Widerspruch zur Falle, denn wer sich duellierte, verfiel dem Gesetz. Wer es nicht tat, wurde aus dem Dienst entlassen und gesellschaftlich geächtet.¹

Im Zusammenhang mit dem angeblichen Duell scheint aber auch die Tatsache erwähnenswert, dass im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts bereits einmal ein Familienmitglied der Deym von Střítež in einen Zweikampf verwickelt war. Es war dies der am 8. April 1695 geborene Johann Wilhelm Joseph Deym, ein Onkel von Joseph, der, wie er selbst für die militärische Laufbahn bestimmt war und sehr früh den Umgang mit dem Reglement des Offiziersstandes und dem adeligen Sittenkodex erlernt hatte. Wegen Differenzen mit dem Kriegskommissar quittierte er im Dezember 1717 seine Kompanie im Regiment Löffelholz. Seine Offizierskarriere endete vier Jahre später, als er den französisch-lothringischen Regimentsleutnant Georg Maximilian von Czeyka im Duell tötete und außer Landes fliehen musste. Er wurde von der Familie geächtet. Sein Verbleib und weiterer Werdegang sind ungeklärt.²

Möglicherweise kam es auf Grund der Namensgleichheit und der Parallelen in den Lebensläufen zu einer Gleichsetzung von Onkel und Neffen und trug die Frage, warum Joseph Deym sich so lange hinter dem Pseudonym Müller verborgen hatte, zur Mythenbildung bei. Die erste Erwähnung des Duells findet sich in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* aus dem Jahre 1817, wo in der Rubrik *Vermischtes* folgendes vermerkt ist: *Der Stifter dieser k.k. Kunstgalerie den ein unglückliches Duell nöthigte, sich lange unter dem Namen Müller in der Welt herum zu treiben [...]*.³ Auch in dem aus dem Jahr 1887 stammenden „Biographischen Lexikon des Kaiserhauses“ von Wurzbach wird auf das Duell hingewiesen.⁴ Als Quellen werden hier der auf Joseph Deyms Sohn Friedrich erschienene Nachruf in der „Theaterzeitung“ aus dem Jahr 1853⁵ und das Lexikon der „Deutschen Grafenhäuser der Gegenwart“ von Kneschke aus dem Jahr 1854⁶ angeführt. In keiner der beiden zitierten Quellen findet sich jedoch der geringste Hinweis auf ein

¹ Schmiedel, *Berüchtigte Duelle*, 123.

² Deimel, *Beiträge zur Geschichte der Familie Deym*, ohne Paginierung.

³ *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, September 1817, Bd. 4, *Vermischte Schriften*, 834.

⁴ Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserhauses*, Bd. 3, 277.

⁵ *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, 1853, Nr. 20, 87.

⁶ Kneschke, *Deutsche Grafenhäuser*, Bd. 1, 186.

Duell. Auch im *Neuesten Sittengemälde von Wien*, das 1801 – also zwei Jahre nach dem Hervortreten Müllers aus seinem Inkognito – erschienen ist, findet sich lediglich die Bemerkung, dass Joseph Deym *durch unbekannte Verhältnisse oder Unglücksfälle dahin gebracht worden sey sich als Künstler seyn Leben zu erhalten*.¹

3. Graf Deym alias Müller

Einen Teil der auf seinen Austritt aus der Armee folgenden Jahre dürfte Joseph Graf Deym außerhalb der Monarchie zugebracht haben. So ist im Wurzbach nachzulesen, dass Deym mit dem angenommenen Namen Müller nach Holland kam und von seiner Kunst, „in Wachs allerlei Bildchen zu fertigen“, lebte.² Deym selbst weist in einer 1793 unter seinem angenommenen Namen Müller verfassten Zeitungsnachricht auf einen Aufenthalt in Frankreich hin. Er wirbt darin für die von ihm verfertigte lebensgroße Wachsfigur des kurz zuvor hingerichteten französischen Königs und merkt an, dass er diesen *in der Gestalt aufgestellt, wie Herr Müller [Deym] vor 7 Jahren diesen beklagenswerthen König selbst in Versail vielmahl gesehen hat*.³

Im Anschluss an seine Reisetätigkeit dürfte sich Deym in Galizien niedergelassen haben, da er um 1788 als Präsident des Galizischen Landrechts auftrat.⁴ Die Österreichische Monarchie war in sieben landesfürstliche Landrechte unterteilt, die in erster Instanz für adelige, unadelige Besitzer ständischer Güter, Geistliche aller Konfessionen, landesfürstliche Ortschaften und Institutionen, Klöster, Kapitel und Korporationen, Inhaber eines Ritterordens, Ehe-Fälle und alle den kaiserlichen Fiskus betreffenden Sachen entschieden. Die Landrechte für Galizien befanden sich in Tarnow, Stanislaw und Lemberg, wobei für ständische Angelegenheiten und den Fiskus ausschließlich Letzteres zuständig war.⁵

Im September 1788 führte Joseph Graf Deym – als Präsident des Galizischen Landrechts – mit der Schwarzenbergbank Verhandlungen über eine Geldanleihe. Die in der Folge von der Schwarzenbergbank gewährte Schuldverschreibung lautete auf 32.000 Gulden Wiener Währung. Im Gegenzug verpflichtete sich Joseph Graf Deym, sein

¹ Pichler, *Neuestes Sittengemälde von Wien*, 60.

² Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserhauses*, Bd. 3, 276.

³ Wiener Zeitung vom 6. Februar 1793, 335.

⁴ SOA Český Krumlov, Protokoll der Oberdirektion der Schwarzenbergbank 1788, 44.

⁵ Schubert, *Handbuch der allgemeinen Staatskunde*, 439.

gesamtes gegenwärtiges und zukünftiges Vermögen ausnahmslos den Gläubigern zu verpfänden und diese Schuldverschreibung bei der königlich galizischen Landtafel in Lemberg auf seine Kosten eintragen zu lassen. Als gegenwärtiges Vermögen führte er vier Güter¹ an, die in der Landtafel mit einem Schätzwert von 68.684 Gulden 30 Kreuzer eingetragen waren. Graf Deym gab an, mit der Geldanleihe von 30.000 Gulden Wiener Währung ein weiteres Gut erwerben zu wollen, welches er dann seinen Gläubigern ebenfalls als Hypothek überlassen würde.² Wann und von wem Joseph Graf Deym diese vier Güter erworben hatte, ist ebenso unklar wie ihr weiterer Verbleib. Fest steht lediglich, dass das Ehepaar Deym im Jahr 1802 über keinen Landbesitz verfügte, da Josephine diesen Umstand gegenüber ihrer Mutter sehr bedauerte.³

Die Tatsache, dass Joseph Graf Deym bei den Verhandlungen mit der Schwarzenbergbank in Wien unter seinem eigenen Namen auftrat, legt die Vermutung nahe, dass er sich das Pseudonym Müller nicht wegen des angeblichen Duells in den 1770er Jahren, sondern erst nach der Aufnahme seiner Tätigkeit als Künstler und Aussteller zugelegt hatte. Joseph Deym schlüpfte auch nicht sofort mit der Aufnahme seiner künstlerischen Tätigkeit in eine neue, komplett durchdachte Identität, sondern konstruierte diese allmählich, indem er zunächst verschiedene Versionen auf ihre Publikumswirksamkeit hin überprüfte, bevor er sich für eine Endfassung entschied. So trat er, nachdem er in seiner ersten Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 2. Mai 1789 unter der Identität eines *aus London anhero*⁴ gekommenen Künstlers für seine Wachsfiguren warb, am 27. Februar des Folgejahres erstmals als *Herr Müller, ein Künstler aus Mannheim*⁵ in Erscheinung. Diese bürgerliche Identität des Herrn Joseph Müller sollte er in den folgenden Jahren auch gegenüber den jeweiligen Regenten aufrechterhalten.

Auch heute ist der Name Müller mit 10.048 Einträgen im Österreichischen Telefonbuch einer der häufigsten deutschen Familiennamen, womit die Auffindung einer bestimmten Person dieses Namens ungleich schwerer fällt als bei Deym mit derzeit vier Einträgen. Goethe, der sich auf seiner italienischen Reise hinter dem Inkognito eines Malers Möller bzw. „Filippo Miller“ verborgen und nach dem antiken Rat: „gut lebt, wer im Ver-

¹ Schrift unleserlich [Groß- und Kleinzalesie, Zasinom und Leki].

² SOA Český Krumlov, Protokoll der Oberdirektion der Schwarzenbergbank 1788, 44.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel XVIII, fol. 17f. Brief Josephines an ihre Mutter vom 18. November. (ohne Jahreszahl, wahrscheinlich 1802, da der im Juli 1802 geborene Sohn Karl noch nicht laufen und sprechen kann).

⁴ Wiener Zeitung vom 2. Mai 1789, 1108.

⁵ Wiener Zeitung vom 27. Februar 1790, 511.

borgenen lebt“ nur die einfachste Kleidung getragen hatte, äußerte über die Annehmlichkeiten eines solchen Inkognitos: *Mich durfte niemand nennen. Noch zu kennen scheinen. Dadurch ward mein Anteil an anderen erleichtert. Jeder hatte freies Spiel, ja, er war genötigt, von sich selbst und was ihn interessiert zu sprechen.*¹ Das freie Spiel und die Entledigung von den sich aus der Zugehörigkeit zum Adelsstand ergebenden Zwängen dürften auch für Deym die Hauptmotivation für die Annahme einer bürgerlichen Identität gewesen sein.

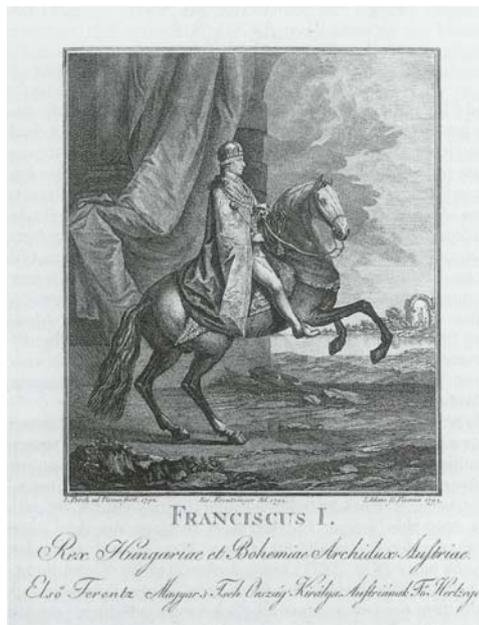


Abb. 5: Franz I., Erzherzog von Österreich, König von Ungarn und Böhmen, Kupferstich nach Posch, 1792, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Um 1791 begann Müller-Deym seine Zusammenarbeit mit dem gleichaltrigen Bildhauer und Wachsbossierer Leonhard Posch (1750–1831). Dieser schrieb in seinen Erinnerungen: *Ein graf Daben, der unter seinem einige Zeit lang geführten angenommenen Nahmen v. Müller und durch sein Kunstcabinet bekannter ist, benutzte meine Wachsgüße um ihnen durch koloriren und Einsetzen von natürlichem Haare ein, das Leben nachahmendes Aussehen zu geben.*² Zu Poschs Arbeiten zählte unter anderem das um 1792 lebensgroß modellierte Reiterbildnis des späteren Kaisers Franz I., das uns heute nur noch als Kupferstich überliefert ist.³

Die Wachsfiguren erfreuten sich bald auch bei Hof einer so großen Beliebtheit, dass 1792 Marie Therese (1778–1851) – die zweite Gattin von Kaiser Franz II. und Mit-schöpferin des englischen Gartens von Laxenburg – den Wunsch äußerte, die kaiserliche Familie in Wachs nachbilden zu lassen und die Figurengruppe als Geschenk an ihre Mutter Karoline an den Hof von Neapel zu schicken. Die k.k. Majestäten beauftragten Müller-Deym in der Folge nicht nur mit der Anfertigung der Büsten, sondern betrauten

¹ zit. nach Nohl, Goethe als Maler Möller in Roma, 11.

² Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 265.

³ Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch., 18.

ihn auch mit deren Überbringung nach Neapel. Posch vermerkte darüber in seiner Biografie: *So macht ich mit ihm [Müller] in den 1790er Jahren die beyden kayserlichen Personen mit ihren Kindern, die so sehr gefielen, dass die Majestäten sie zum Geschenk nach Neapel, dem Geburtslande der Kayserin bestimmten, uns aber die Überbringung übertrugen. Zugleich ward uns der Auftrag die ganze dortige königliche Familie zu modelliren.*¹

In einem am 4. November 1793 am Hof von Neapel an die Kaiserin Marie Therese verfassten und mit Joseph Müller unterfertigten Schreiben berichtet dieser, dass *alles nach allerhöchst Dero gnädigste Weisung und Anordnung glücklich veranstalt, die Gruppe in den großen Zimmer, wo Sr. Majestät der König schläft [Paradebett und Alkoven], unbeschädigt aufgestellt.*² Der Brief umfasst vier Seiten und schildert ausführlich die positive Resonanz, die das Tableau bei der königlichen Familie in Neapel hervorgerufen hat: [...] *so dauerte es beinahe eine Stunde lang, dass beide königlichen Majestäten um die Gruppe herum sich lebhaft freuten und sagten, unsere geliebte Therese hat uns wohl gut gekannt, daß sie uns ein solches Geschänck überschickt hat, dann angenehmeres hätte sie um nichts in der Welt schicken können.*³ Abschließend weist Müller-Deym selbstbewusst darauf hin, dass Königin Karoline ihm gegenüber ihre Zufriedenheit über die wohlbehaltene Überbringung dieses unschätzbaren Geschenks geäußert hat und er, sobald es seine durch die Reise angeschlagene Gesundheit zulässt, mit der Anfertigung des Tableaus der königlichen Familie beginnen werde, damit er dem *erhabenen kayserl. königl. Paar gleiche Freide nach Wienn zurück bringen kann*⁴.

Königin Karoline selbst bedankte sich in einem Brief vom 16. November 1793 bei ihrer Tochter überschwänglich für das Geschenk und die freudige Überraschung, die ihr damit bereitet worden war. Sie hatte auf Grund der Nachrichten, die dem eigenartigen Geschenk aus Wien vorangeeilt waren, angenommen, dass es sich um Büsten handeln würde. Als sie dann zur Mittagsstunde die lebensgroße Figurengruppe der kaiserlichen Familie im Zimmer mit dem Paradebett vorgefunden hatte, war sie zu Tränen gerührt. Sie war Wien gegenüber voll des Lobes über die gut getroffenen, bis ins kleinste Detail

¹ Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 265.

² Wien, HHStA/Hausarchiv Sammelbände K. 55, fol. 174r, Brief von Josef Graf Deym an Kaiserin Marie Therese vom 4. November 1793.

³ Wien, HHStA/Hausarchiv Sammelbände K. 55, fol. 174v, Brief von Josef Graf Deym an Kaiserin Marie Therese vom 4. November 1793.

⁴ Wien, HHStA/Hausarchiv Sammelbände K. 55, fol. 175r, Brief von Josef Graf Deym an Kaiserin Marie Therese vom 4. November 1793.

in Wachs nachmodellierten, mit Haaren und Kleidern versehenen Figuren, die Kaiser Franz, seine Gemahlin Marie Theresese sowie die Kinder Marie Luise und den neugeborene Ferdinand in lebensechter Gestalt zeigten. [...] *persone n'a plus pensé a déjeuner la Mimi a voulu vous embrasser je lui ai permis baise l'épaule, Amelie l'a suivie tout le monde voulait vous baiser la main* [...] ¹, beschreibt sie ihrer Tochter gegenüber die Freude und Rührung über das Geschenk. Die kleine Marie Luise sei besonders hübsch gemacht, so dass man sich gar nicht zurückhalten kann, sie selbst in Wachs zu liebkoosen.² Auch Müller-Deym findet in diesem Schreiben Karolines zwar nicht namentlich, aber als Überbringer der Figuren insofern positive Erwähnung, als er sie mit seinen „Lobpreisungen“ über ihre Tochter äußerst glücklich gemacht habe.³

Ob Deym sein Inkognito auch in Italien während des gesamten fünfmonatigen Aufenthaltes aufrecht erhielt, ist auf Grund von zwei Begebenheiten fraglich: Zum einen bekam er von Königin Karoline einen wertvollen Brillantring⁴ zum Geschenk, zum anderen machte er die Bekanntschaft von Mylord und Lady Hamilton. Das Verhältnis zu den Hamiltons war durchaus freundschaftlicher Natur, da ihm die beiden einige Jahre später anlässlich einer Wienreise einen Besuch abstatteten.⁵ Anlässlich eines kurzen Romaufenthaltes begegnete ihm und dem Bildhauer Leonhard Posch Antonio Canova, der die österreichischen Bildhauerstipendiaten betreute.⁶ Müller-Deym nahm bei dieser Gelegenheit einen Abdruck der von Canova angefertigten Figurengruppe Amor und Psyche, um später, nach Wien zurückgekehrt, einen Abguss herzustellen. Für diesen verwendete er eine neue, von ihm erfundene, äußerst haltbare, fleischfarbene, dem Stein ähnliche Kompositionsmasse.⁷ Während Wachsfiguren weder direktem Sonnenlicht noch größeren Temperaturschwankungen ausgesetzt und, um Verschmutzungen durch Staub vorzubeugen, in einer schützenden Glasvitrine aufbewahrt werden sollten,⁸ war diese von

¹ [...] keiner dachte mehr an das Mittagessen und Mimi wollte Sie umarmen, ich habe ihr gestattet Ihre Schulter zu küssen, Amelie tat es ihr gleich, alle wollten Ihnen die Hand küssen [...].

² Wien, HHStA/Hausarchiv Sammelbände K. 55, fol. 174–175, Lettres de S.M. la Reine de Neaples à S.M. l' Imperatrice de 14. novembre 1793.

³ Wien, HHStA/Hausarchiv Sammelbände K. 55, fol. 225, Lettres de S.M. la Reine de Neaples à S.M. l' Imperatrice de 14. novembre 1793.

⁴ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 19f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 23. März 1801.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 25f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 19. August 1800.

⁶ Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 20.

⁷ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegirten Kunstgalerie, 70.

⁸ Kahr, Faszination oder Abscheu, 22.

Müller-Deym erfundene, jedoch in ihrer Zusammensetzung nicht näher erläuterte Kompositionsmasse offenbar wesentlich strapazierfähiger.

Posch hatte darüber hinaus von den k.k. Majestäten den Auftrag erhalten, *die vorzüglichsten Werke der alten Kunst zu formen*. Er begab sich daher, nachdem er mit Deym die Wachsbüsten modelliert hatte, weiter nach Rom, Florenz und Neapel, um Gussformen der charakteristischsten antiken Statuen anzufertigen.¹ Ein am 29. März 1794 in Neapel auf seinen Decknamen Müller ausgestellter Passagierschein, der Deym auf seiner Heimreise Richtung Deutschland die freie Durchfahrt bei allen Zollstationen zusicherte, gibt sowohl über die Rückfracht, die Transportmittel, als auch seine Mitreisenden Auskunft. So wurden ihm für die Rückreise eine Reisekutsche sowie eine Kalesche mit je zwei Pferden zu seinem Gebrauch zur Verfügung gestellt. Die 36 Kisten umfassende Rückfracht war auf vier Fuhrwerke verteilt. Müller-Deym befand sich in Begleitung von Leonhard Posch, den zwei Dienern Karl Stampel und Johann Schober sowie den drei römischen Formengießern Giuseppe Torenti, Valentino Torenti und Francesco Medici.² Posch kehrte nach einem kurzen Wiener Intermezzo wieder nach Italien zurück, wo er noch bis 1795 seiner Abformtätigkeit nachging.³

Von den in Neapel von Müller-Deym verfertigten Figuren der neapolitanischen Königsfamilie, haben sich die Büsten von Ferdinand I. (IV.) (1751–1825) und Maria Karolina (1752–1814) bis heute erhalten.



Abb. 6:
Maria Karolina von Neapel, Königin beider Sizilien.
Die Büste ist aus Wachs gegossen, lebensecht nachbostriert, farbig bemalt, mit Glasaugen und Stoffen versehen. Die Büste ist von einem beunruhigenden Naturalismus, indem sie jede Falte und Warze dokumentiert, folgt sie eher dem Anspruch anatomischer Genauigkeit, denn einem skulpturalen Stil.
Palazzo Reale, Neapel.

¹ Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 20.

² SOA, Jindřichův Hradec, Fasz. 1, Nr. 16, Passierschein.

³ Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 265.



Abb. 7:

Ferdinand I. (IV.) von Neapel, König beider Sizilien. Die Büste Ferdinands I. (IV.) ist aus Wachs gegossen, lebensecht nachbossiert, farbig bemalt und mit Glasaugen versehen. Die Büste war ursprünglich, wie bei Maria Karolina mit textiler Bekleidung versehen. Diese wurde aber bei der Restauration teilweise durch Gips ersetzt. Der Werkstoff Wachs begünstigt die naturgetreue Nachahmung der individuellen Züge. Das schütterere, im Nacken mit einer Schleife gebundene Echthaar, die fliehende Stirn, die tief liegenden hellen Augen und das angedeutete Doppelkinn verleihen Ferdinand eine unheimliche Präsenz. Depot der Nationalbibliothek, Wien.

Neben den, für den Wiener Hof bestimmten Figuren der neapolitanischen Königsfamilie, dürften sich auch bereits Negativformen von Statuen sowie Originalvasen und Ornamente unter der Rückfracht befunden haben, da Müller-Deym diese *kürzlich aus Italien mitgebrachten Seltenheiten*¹ bereits im Juli 1794 zur Schau stellte. Nachdem er in Ausführung des k.k. Auftrages seine künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis gestellt hatte, bat er im Oktober den Kaiser um die Verleihung eines Privilegiums auf 20 Jahre. Dieser wies das Anliegen jedoch mit der Begründung ab, dass dieses Privileg – da er es in seiner Kunst bereits so weit gebracht habe und den anderen inländischen Künstlern seines Fachs so viel voraushatte – für ihn entbehrlich sei.² Davon unbeeindruckt suchte Müller-Deym im darauf folgenden Jahr um Verleihung des Titels eines k.k. Hofmodelleur und Statuar an, der ihm letztendlich mit Dekret von 16. Juli 1795 auf Grund *der eigenen erprobten ganz vorzüglichen Geschicklichkeit [...] zur mehreren Aufmunterung seines Kunstfleißes*³ verliehen wurde. Das Dekret gestattete ihm darüber hinaus, seine Sammlung k.k. privilegierte Kunstgalerie nennen zu dürfen.

Bedenkt man, dass der Kaiser Müller-Deyms Ansinnen noch ein Jahr zuvor ablehnend gegenübergestanden war, so muss dieser über einige sehr eifrige Fürsprecher bei Hofe verfügt haben, die ihm behilflich waren, diesen kaiserlichen Gesinnungswandel herbei zu führen. Einer von ihnen war sicherlich Graf Franz Joseph von Saurau. Er war ab 1792 Hofrat der Hofkanzlei und Mitarbeiter des Polizeiministers Pergens und bekleidete ab 1795 das Amt des Präsidenten der Niederösterreichischen Regierung.⁴ Er setzte sich

¹ Wiener Zeitung vom 22. Juli 1794, 1948f.

² Wien, HHStA/Staatsratsprotokolle 1795/I, Nr. 192.

³ SOA, Jindřichův Hradec, Ktn. 2, Inv.Nr. 9, Sign. II C 1, Dekret.

⁴ Jäger-Sunstenau, Ehrenbürger der Stadt Wien, 21.

unter anderem im November 1797 beim Kaiser dafür ein, Müller-Deym *einige der geretteten Niederländischen Teppiche*¹ zum Geschenk zu überlassen.

Ein Zeitgenosse beschrieb Müller *als Mann von mittleren Jahren, der mit ausgebreiteten Kenntnissen und geläutertem Geschmack, die feinste Lebensart verband, den große Künstler aus Mangel an Weltton selten besitzen*. Müller-Deym war eine wohlbekannte Wiener Persönlichkeit, dessen bürgerliche Identität vor allem wegen seines Anstands und noblen Auftretens von vielen Wienern angezweifelt wurde.² Trotz seiner hohen Preise ließen sich viele berühmte und reiche Personen von Müller-Deym in Gips oder Wachs abbilden.³ Müller-Deym war es auch, der die Totenmaske Mozarts abnahm: „Nach seinem Tode kam Müller, der Eigenthümer des Kunstcabinets und drückte sein bleiches verstorbenes Gesicht in Gyps ab.“⁴ Auf Grund des guten geschäftlichen Erfolgs entschloss sich Müller-Deym 1796 zur Errichtung eines eigenen Galeriegebäudes. Er erwarb das am „Rothen Turmtor“ gelegene Gewölbe, in welchem vormals das Salz- und Kupfermagazin untergebracht war, und baute in der Folge ein imposantes, repräsentatives Galeriegebäude darauf. Die Eröffnung der Galerie wurde Anfang Oktober 1798 gefeiert.⁵

4. Seine Ehe mit Josephine Brunswick



Abb. 8: Josephine Brunswick
als Gräfin Deym,
Bleistiftminiatur vor 1804.

Zwei Jahre später, im Mai des Jahres 1799 lernte Müller-Deym Josephine Brunswick in seiner Galerie kennen. Sie war mit der Mutter und ihrer Schwester Therese aus dem ländlichen Martonvásár, wo ihre Familie ein Schloss und große Ländereien besaß, nach Wien gekommen, um in die Wiener adelige Gesellschaft eingeführt zu werden. Gleichzeitig wurde der Aufenthalt zur Fortbildung genutzt, indem Fabriken und Ateliers besich-

¹ Wien, HHStA KA KK Protokolle und Indizes 134, Nr. 2217.

² Pichler, *Neuestes Sittengemälde von Wien*, 60.

³ Pichler, *Neuestes Sittengemälde von Wien*, 39.

⁴ Niessen (Hg.), *Constanze Mozart*, 574.

⁵ Wiener Zeitung vom 13. Oktober 1798, 3101f.

tigt, Ausflüge unternommen und Theatervorstellungen besucht wurden. Auf Grund der außerordentlichen musikalischen Begabung von Therese war es der Mutter darüber hinaus gelungen, Beethoven für den Klavierunterricht ihrer beiden Töchter zu gewinnen. Therese schreibt in ihren Memoiren über diese Zeit: *Wir waren jung, frisch, schön, kindlich, naiv. Wer uns sah, liebte uns. Anbeter hatten wir auch; darunter der 50-jährige Graf Joseph Deym.*¹

Die drei Damen hatten bald nach ihrer Ankunft die *Müllersche Kunstgalerie am rothen Thurmthore* besucht. Müller-Deym ließ es sich nicht nehmen, den drei Besucherinnen persönlich die Kunstschatze zu zeigen. Josephines besonderer Charme entfachte bei Müller-Deym „Liebe auf den ersten Blick“. Als gewandter Führer, so erzählt Therese Brunswick in ihren Memoiren, bemühte er sich, ihnen in den folgenden Tagen auch andere Sehenswürdigkeiten Wiens zu zeigen. *Er verschaffte uns Entréebilletten in alle kaiserlichen Sammlungen, alle Riegel flogen vor ihm auf. Er wurde unser täglicher Begleiter.*² Den Damen dürfte zu diesem Zeitpunkt wohl bereits die wahre Identität Müllers bekannt gewesen sein. Als deren achtzehntägiger Aufenthalt zu Ende ging, hielt der siebenundvierzigjährige Müller – nunmehr als Graf Deym – um Josephines Hand an.³ Müller alias Deym hatte zwischenzeitlich seinen Adel vindiciert und es darüber hinaus geschafft, sich vom Kaiser zum Kammerherrn ernennen zu lassen. Er drängte auf eine rasche Heirat und Josephines Mutter, die selbst Witwe war und danach strebte, ihre Töchter reich und standesgemäß zu verheiraten, um das Familienerbe für ihren Sohn als Namensträger zu erhalten, willigte ein, da sie Deym für sehr reich hielt.⁴

Gedrängt von ihrer Mutter, ihr Jawort zu geben, stimmte Josephine dieser Konventionsehe mit dem um siebenundzwanzig Jahre älteren Deym zu. Die Heirat fand bereits sechs Wochen später am 29. Juni 1799 auf dem ungarischen Schloss Martonvásár statt. Die Trauung wurde vom Bischof von Weißenburg vorgenommen. Nach der Heirat begab sich das jung vermählte Paar auf eine längere Reise. Unter anderem verbrachte es einige Wochen bei Victoria Gräfin Goltz, der Schwester Joseph Deyms.⁵ Diese hatte 1791 das

¹ zit. nach Beichler, Therese von Brunswick, 26.

² zit. nach Frimmel, Wachsfigurenkabinett, 134.

³ Simon, Mechanische Musikinstrumente, 82.

⁴ Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, 58.

⁵ Budapest, P 68 (Brunswick család levéltára) 5. cs. 1.- tétel 1799 fol. 7f., Brief Josephines an ihre Mutter, Nemischl, 29. August 1799.

etwa 70 km südlich von Prag befindliche Gut Nemysl (Nemischl)¹ erworben, welches über ein Schlösschen aus dem 17. Jahrhundert und einen sehr geschmackvollen englischen Garten verfügte. Dieser erinnerte Josephine jedoch unentwegt an jenen von Martonvásár und fachte ihr Heimweh sowie die Sehnsucht nach den Geschwistern und der Mutter an. Die Zeit auf Nemysl verbrachten die Jungvermählten vor allem mit ausgedehnten Spaziergängen in den Wiesen und Wäldern der Umgebung des Schlosses.² Anfang September setzte das Paar seine Reise über Prag nach Leipzig fort, wo Deym geschäftlich zu tun hatte.³ In Prag besaß Joseph Deym ein Haus in der Korngasse. Er hatte dieses Gebäude, das sich ehemals im landtäflichen Besitz seiner Vorfahren Franz, Wenzel und Ignaz Deym befunden hatte, käuflich erworben.⁴

Gegenüber ihren Schwestern charakterisierte Josephine ihren Mann zwar als gut, aber seine Erziehung, seine Ansichten und sein Alter seien eben sehr verschieden von den ihren. Hinzu kam, dass Joseph Deym den gesellschaftlichen Umgang seiner jungen schönen Frau eifersüchtig beaufsichtigte.⁵ Allein Beethoven, welcher Josephine unentgeltlich Klavierunterricht erteilte, duldete er als deren eifrigen Besucher.⁶ Josephines Schwester Therese bemerkte hierzu: *Man musste eben Beethoven sein um geduldet zu werden.*⁷ Auch Joseph selbst ließ sich zunächst gelegentlich von Beethoven unterrichten und dürfte über die Jahre solchen Gefallen an diesen Lektionen gefunden haben, dass er schließlich jeden zweiten Tag Unterricht nahm.⁸

Als eifrige Förderin von Josephines musikalischem Talent tat sich vor allem ihre Mutter hervor, indem sie beim Klavierbauer Stein ein Klavier für ihre Tochter in Auftrag gab. Wieder zurück in Wien, stattete Josephine diesem gemeinsam mit ihrem Mann einen Besuch ab, um das bestellte Klavier zu begutachten. Da dieses noch nicht fertig gestellt war, konnte Josephine nur ein ähnliches erproben, dessen Klang sie jedoch nicht wirklich begeisterte. Darüber hinaus verlangte Stein entgegen dem ursprünglich mit der Mutter vereinbarten Preis von 80 Pfund nunmehr 90 Pfund. Nachdem Deym vergebens

¹ Fabian, Handbuch dt. hist. Buchbestände in Europa, 150.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799 fol. 7f., Brief Josephines an ihre Mutter, Nemischl, 29. August 1799.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799 fol. 7f., Brief Josephines an ihre Mutter, Nemischl, 29. August 1799.

⁴ Schaller, Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, 308.

⁵ La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 8.

⁶ Tellenbach, Beethovens „unsterbliche Geliebte“, 59.

⁷ zit. nach La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 10.

⁸ Frimmel, Beethoven-Handbuch, 137.

versucht hatte, den Preis herunter zu handeln und Stein, davon unbeeindruckt, darauf hinwies, dass er für das Piano Forte jederzeit andere Käufer finden würde, beschloss das Ehepaar Deym, vom Kauf zurück zu treten. Es wandte sich an den Klavierbauer Kober, von dessen Instrumenten Josephine sich alsbald begeistert zeigte. Diese waren ihrem Urteil nach jenen von Walter durchaus vergleichbar.¹ Josephine war voller Lob über den hervorragenden Bass und brillanten Ton des Klaviers, das zudem durch seinen günstigen Preis von 60 Pfund bestach, weshalb man sich kurzer Hand zum Kauf entschloss.² Dieser kurze Bericht über die Abwicklung des Klavierankaufs verrät bereits einiges über die tatsächliche finanzielle Situation des Grafen Deym. Die Mutter Josephines, die eigentliche Käuferin des Klaviers, hatte dafür offenbar einen gewissen Betrag vorgesehen gehabt. Weil der Klavierbauer mehr verlangte und nicht gewillt war den Preis herabzusetzen, begab man sich zu einem anderen Anbieter. Wäre Deym tatsächlich unermesslich reich gewesen, dann hätte der Preis sicherlich nicht diese Rolle eingenommen.

Zur großen Freude von Josephine kam ihr Bruder Franz im Winter 1799 nach Wien auf Besuch. Auch er war musikalisch sehr begabt, spielte Violoncello und schloss alsbald mit Beethoven Freundschaft.³ Deym versicherte seiner Schwiegermutter persönlich, dafür Sorge zu tragen, dass Franz in keine schlechte Gesellschaft komme. Gemeinsam besuchten sie am 13. Jänner die vom Hofe um 40.000 Gulden veranstaltete „freie Redoute“, für die 3.000 Billets ausgegeben worden waren. Josephine trug ein mit Silberbändern und Spitzen geschmücktes Kleid aus weißem Atlas. Da sie bereits mit ihrem ersten Kind schwanger war, wurde sie von ihrem Gatten fürsorglich zwischen der Frau Generalin von Wenckheim, seiner Cousine Gräfin Bräuner, sowie den Gräfinnen Karoly und Zapary auf einem erhöhten Sitz platziert, wo sie alles überblicken und sich – nach Deyms Dafürhalten – gut unterhalten konnte. Die gesellschaftlich anerkannte Baronin Wenckheim übernahm die Vorstellung Josephines. Da Josephine im Gegensatz zu ihrem Bruder, der erst frühmorgens heimkam, bereits um zwei Uhr nach Hause zu fahren wünschte, ist es fraglich, ob sie sich tatsächlich so gut amüsiert hatte, wie dies ihr Ehemann in einem Brief an seine Schwiegermutter behauptete.⁴

¹ Anton Walter hatte 1790 den Titel eines „k.k. Kammerorgelbauers und Instrumentenmachers“ erhalten, seine Instrumente wurden von Komponisten wie Haydn, Mozart und Beethoven gespielt.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799, 1-13 Folio, Brief Josephines an ihre Mutter, Wien, 6. November 1799.

³ La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 8.

⁴ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 14f., Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 14. Jänner 1800.

Joseph Deym war sehr um das Wohl seiner schwangeren jungen Frau besorgt. Er verfolgte wachsam die kleinsten gesundheitlichen Veränderungen an ihr und ermunterte sie trotz zunehmendem Körperumfang zur Bewegung an der frischen Luft. Seiner Schwiegermutter berichtete er freudig über die ersten Kindesbewegungen im Mutterbauch und holte hinsichtlich der Ratsamkeit eines Aderlasses, der von den betreuenden Ärzten auf Grund der „Vollblütigkeit“ Josephines in Betracht gezogen worden war, den schwiegermütterlichen Rat ein. Sein Verhältnis zu seiner Schwiegermutter war zwar nicht herzlich, aber anfangs doch von liebenswürdigem Respekt und Fürsorge um deren körperliches Wohlergehen bestimmt.¹

Nach der Heirat vergrößerte sich auch die Dienerschaft im Hause Deym. So bekam Josephine ein eigenes Dienstmädchen. Zur Betreuung der Galerie einschließlich der Kassa wurde zur Entlastung von Joseph Deym eine eigene „Dame“ eingestellt. Diese wurde jedoch mehr als Freundin des Hauses, denn als eine Bedienstete betrachtet. Sie aß mit der Familie gemeinsam zu Tisch und ihr Lohn betrug 100 Gulden.² Weiters wurde ein Monat vor der Geburt des ersten Kindes ein Kindermädchen engagiert.³ Im Laufe der nächsten Jahre wurde die Köchin ausgewechselt⁴ und darüber hinaus ist in verschiedenen Dokumenten mehrfach von Dienern die Rede.⁵

Josephine übernahm es für die Mutter und ihre beiden Schwestern, Besorgungen in Wien durchzuführen. Wien verfügte als Residenzstadt über ein reiches Warenangebot und war im 18. Jahrhundert auf Grund des, durch den starken Bevölkerungsanstieg vervielfachten Konsums, zu einem Zentrum der kleinbürgerlichen Produktion und des Handels aufgestiegen.⁶ Josephine war vor allem für die regelmäßige Versorgung mit Delikatessen, wie Schokolade, Kaffee und Spargel,⁷ aber auch Kleidern und speziellen

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 14f., Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 14. Jänner 1800.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799, fol. 12f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 6. Februar 1800 (fälschlich mit 1799 datiert)

³ Budapest P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 10f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 10. April 1800.

⁴ Budapest P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel XVIII, fol. 7f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 12. November (ohne Jahreszahl, wahrscheinlich 1801).

⁵ SOA, Jindřichův Hradec, Fasz.V, No.1, Testament von Joseph Graf Deym und SOA, Jindřichův Hradec, Fasz. 1, Nr. 16, Passierschein.

⁶ Steidel, Auf nach Wien, 78.

⁷ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 3f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 21. März 1800.

Pflanzenarten und Samen¹ zuständig. Im Gegenzug besorgte ihre Mutter ungarischen Wein für sie, da dieser leichter und für Joseph Deym besser bekömmlich war.²

Wie hilfsbereit und fürsorglich der Wiener Verwandtenkreis der Deyms war, zeigte sich im Frühjahr 1800, als Joseph Deym schwer erkrankte. Er fieberte sehr hoch, hatte starke Brustschmerzen und atmete schwer. Reinlein, der Hausarzt der Deyms, der zwei Mal täglich kam, um nach ihm zu sehen, konstatierte Gallfieber. Er wollte ihn weder zur Ader lassen noch wagte er ihm ein Brechmittel zu verabreichen, stattdessen verordnete er Umschläge. Die mit ihrem ersten Kind schwangere Josephine fand in dieser, für sie schweren Zeit, bei den vier verheirateten, in Wien lebenden Schwestern ihres verstorbenen Vaters, den Frauen von Revay und Finta sowie den Gräfinnen Guicciardi und Deszasse, Unterstützung. Die Tanten Finta und Deszasse sowie Josephs Cousinsen kamen täglich, um nach diesem zu sehen und Josephine zu entlasten.³ Dank der liebevollen Fürsorge erholte sich Deym rasch und war Mitte März vollständig genesen.⁴

Zum Namensfest ihres Gatten am 19. März arrangierte Josephine eine kleine Überraschung. Sie ließ in ihrem Haus ein Ballett aufführen, bei dem die Töchter der Familien Karoly, Guicciardi und Breuner – allesamt verwandte oder befreundete Familien – tanzten. Nachdem Josephine die Musikbegleitung nicht ausdrücklich erwähnte, ist anzunehmen, dass sie selbst das Klavier spielte.

Es war dies gleichzeitig der erste Abend, an dem die Galerie hell erleuchtet war – ein Spektakel, das bei der Wiener Bevölkerung großen Anklang fand.⁵ Wie stolz man auf diese Inszenierung auch innerhalb der Familie war, wird aus der zeitlichen Planung der Abholung von Josephines Schwester Therese aus Pressburg/Bratislava ersichtlich. Die Rückfahrt war so geplant, dass Therese bei der Beleuchtung ins Haus geführt werden konnte. Die hochschwangere, zwei Wochen vor dem Geburtstermin stehende Josephine freute sich so sehr auf das Wiedersehen mit ihrer Schwester, dass sie es sich nicht neh-

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 17f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 12. März 1801.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799, fol. 8f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 2. November 1799.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel XVIII, fol. 13f., Brief Josephines an ihre Mutter, (ohne Jahreszahl, wahrscheinlich Februar 1800).

⁴ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 18f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 22. März 1800.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 19f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 22. März 1800.

men ließ, ihren Mann nach Pressburg zu begleiten.¹ Für Josephine war der schwesterliche Beistand in den letzten Wochen ihrer Schwangerschaft wohl eine große Erleichterung.

Ende April bereitete man sich auch auf den längeren Besuch der Mutter vor, deren Eintreffen noch vor der Niederkunft Josephines erfolgen sollte. Während Josephines Geschwister im eigenen Haus untergebracht worden waren, wurde für die Mutter nach einer nahe liegenden Unterkunft gesucht.² Das Müller'sche Gebäude verfügte zwar über mehrere zusätzliche Wohnungen, diese wurden aber bereits seit November 1799 aus finanziellen Gründen anderweitig vermietet.³ Da die Gräfin Brunswick mit dem eigenen Gespann anzureisen gedachte, benötigte sie auch Platz zur Einstellung der Pferde, weshalb Graf Deym letztendlich ein im Besitz seiner Cousine Gräfin Breuner befindliches Quartier auf der Mülkerbastei samt Stallung und Wagenschuppen für die Dauer des Aufenthaltes der Schwiegermutter anmietete.⁴

Auf Grund der Hochzeit und des damit verbundenen Hervortretens aus seinem Inkognito hatte Joseph Deym mit gesellschaftlichen und in der Folge auch mit finanziellen Problemen zu kämpfen. Einerseits betrieb er nunmehr als Aristokrat ein bürgerliches Gewerbe, andererseits hatten bisher vor allem die reichen Bürger zu seinen Freunden gezählt. Mit seiner Verwandlung hatte er beide Schichten brüskiert. Außerdem war er mit dem Bau der Kunstgalerie am Rotenturmtor offenbar ein zu hohes finanzielles Risiko eingegangen und steckte nunmehr in wirtschaftlichen Schwierigkeiten.⁵ Josephine, die sich des Durcheinanders, das sie in das Leben und die Pläne ihres Mannes gebracht hatte, allmählich bewusst wurde, sprach ihrer Mutter gegenüber noch im Februar die Hoffnung aus, ihrem Mann bei der Ordnung seiner Geschäfte und der Wiederherstellung seiner gesellschaftlichen Stellung behilflich sein zu können.⁶

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 1f., Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 23. April 1800.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 12f. Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 29. April 1800.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799, fol. 5f., Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 26. November 1799.

⁴ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 12f. Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 29. April 1800.

⁵ Wien, HHStA/Staatsratsprotokolle 1797/I Nr. 876, Nr. 1067; 1797/II Nr. 1375, Nr. 1982, Nr. 2421; 1799/II Nr. 2624; 1800/II Nr. 1718.

⁶ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799, fol. 12f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 6. Februar 1800 (fälschlich mit 1799 datiert).

Die Mutter Josephines, die sich anlässlich ihres Besuches von den tatsächlichen Gegebenheiten überzeugen konnte, fühlte sich von Joseph getäuscht und wollte die Ehe rückgängig machen. Verstimmt wandte sich Graf Deym im August 1800 an seinen Schwager Franz: *Du wirst durch deine Schwestern erfahren haben, in welcher Agitation ich nun beynahe drey Monathe lebe und welche Kränkungen ich durch den unbiegsamen Starrsinn und die Unbilligkeit deiner Mutter leyden musste [...]*.¹ Nun war es aber Josephine, die am 5. Mai von ihrem ersten Kind, Victoria Johanna Nep. Anna Theresia Josepha, entbunden worden war, die sich mit der Begründung weigerte, dass sie ihren Gatten „immer mehr liebe und schätze.“² Taufpatin dürfte Josephs Schwester Viktoria Gräfin Goltz gewesen sein, die sich in der Folge sehr um das Mädchen kümmerte, ihm Geschenke machte und es vor allem während der Sommermonate bei sich in Nemischl aufnahm, wo es zum Mittelpunkt und Liebling des Hauses wurde.³

War Joseph Deym vom ersten Augenblick an von Josephine entzückt, so hegte nunmehr auch Josephine ein zunehmend wärmeres Empfinden für ihren Gatten. Dies war auch Josephs Schwester Viktoria anlässlich eines Besuches im Februar 1801 aufgefallen. Sie stellte in einem Schreiben an ihre Schwägerin fest, dass sich bei beiden Eheleuten *die zärtlichste Eintracht und Zufriedenheit zeigte*⁴. Ihrer Intervention war es auch zu verdanken, dass sich Joseph Deym wieder mit seiner Schwiegermutter aussöhnte. Zur Wahrung des Familienfriedens verzichtete er letztendlich sogar auf den von seinen Rechtsanwältinnen befürworteten Prozess, wegen Vorenthaltens der von der Gräfin Brunswick versprochenen Mitgift.⁵ Stattdessen ordnete er unter Mithilfe von Baron Philipp Seeberg und Graf Guicciardi, beide nahe Verwandte seiner Frau, seine finanziellen Verhältnisse. Er musste sich von seinen zwei schönen Reitpferden, einem wertvollen Gespann samt Wagen und verschiedenen anderen Wertgegenständen trennen.⁶

Nachdem die stolzen Eltern im Sommer 1800 einige Zeit auf Koropma, dem Stammsitz der Brunswicks, zugebracht hatten, befanden sie sich Mitte August, als die Königin von Neapel ihren Bruder, Kaiser Franz, besuchte, zurück in Wien. Da dieser auf Anordnung

¹ zit. nach La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 9.

² La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 9.

³ P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1803 fol. 22f., Brief Joseph Deyms an seine Schwiegermutter vom 19. Oktober 1803.

⁴ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801 fol. 12f., Brief Viktoria von Goltz an die Schwägerin (wahrscheinlich Therese Brunswick) 11. März 1801.

⁵ La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 10.

⁶ La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 13.

der Kaiserin einige Damen vorgestellt werden sollten, ersuchte Josephine ihre Mutter um Übermittlung ihrer zwei Stammbäume. Im Gefolge der Königin von Neapel befanden sich auch das Ehepaar Hamilton sowie Admiral Nelson. Am 19. August 1800 berichtete Josephine an ihre Mutter über den Besuch von Admiral Nelson und Mylord und Lady Hamilton bei sich im Haus.¹ Graf Joseph Deym hatte das Ehepaar wahrscheinlich, wie bereits erwähnt, während seines Aufenthaltes in Neapel kennen gelernt, wo Hamilton seit 1764 als britischer Botschafter amtierte und in sehr gutem Einvernehmen zur Königin von Neapel, Erzherzogin Maria Karolina, stand. Seine Residenz bildete einen festen Anlaufpunkt für die Reisenden auf ihrer Grand Tour und auch Goethe besuchte „Hamilton und seine Schöne“ – Emma Hart, die spätere Lady Hamilton und Geliebte Lord Nelsons.² Josephine betonte gegenüber ihrer Mutter, wie berührend es für sie war, mit ansehen zu können, wie erfreut alle waren, ihren Gatten Joseph wieder zu sehen, wie herzlich sie ihn umarmten und wie sehr sie ihre Liebe zu ihm beteuerten. Deym lud die Hamiltons gemeinsam mit Nelson für den übernächsten Tag zum Essen ein, um im Anschluss daran ein Porträt von Nelson für die Galerie anzufertigen.³ Nelson war bislang der einzige Kommandant, dem es gelungen war, Bonaparte in einer Seeschlacht zu besiegen. Er hatte am 12. August 1798 Frankreichs Mittelmeerflotte bei Akubir vernichtend geschlagen und Europa wieder an einen erfolgreichen Widerstand gegen die immer mächtiger werdende französische Republik glauben lassen. In Wien war ihm zu Ehren im Prater ein „Stuwersches Feuerwerk“ abgehalten worden, aber auch mit seinem Namen geschmückte Musikstücke und Kleidungsstücke fanden reißenden Absatz.⁴

Nachdem die Galerie wohl auch wegen der in Süddeutschland gegen die Österreicher vorrückenden Franzosen zunehmend schlechter ging, sah sich Deym gezwungen, auch die zweite Etage des eigenen Wohntrakts zu vermieten und sich selbst einzuschränken. Als Mieterinnen gewann man die Prinzessin von Württemberg, eine altehrwürdige Witwe, die sich zunächst bis zum 23. April 1801 um 50 Pfund monatlich einlogierte⁵ und Herzogin Julia von Giovane. Letztere brachte willkommene Abwechslung in das Hause Deym. Die gebildete, getrennt von ihrem Mann lebende Herzogin zog mit ihrer

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 25f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 19. August 1800.

² Deutsch, Admiral Nelson und Joseph Haydn, 28f.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 25f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 19. August 1800.

⁴ Plischnak, Napoleon vor Wien, 111.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 23f. Brief Josephines an ihre Mutter vom 15. November 1800.

Bibliothek und der Mineraliensammlung bei den Deyms ein und stand mit diesen bald in lebhaftem, gesellschaftlichen Verkehr.¹ Die Herzogin hatte in jungen Jahren mit ihrem Mann in Neapel gelebt, wo sie mit Goethe zusammen getroffen war. Auf diesen hatte sie mit ihrer angeregten Unterhaltung über deutsche Literatur einen solchen Eindruck gemacht, dass er sie in seiner „Italienischen Reise“ als *eine wohlgestaltete junge Dame von sehr zarter und sittlicher Unterhaltung*² beschrieb. Die Herzogin, die in den höchsten Adelskreisen verkehrte, lud das Ehepaar Deym häufig am Abend ein oder wurde umgekehrt von diesen zu sich gebeten.³

Am 9. Dezember 1800 veranstaltete Josephine zu Ehren der Herzogin einen Hausmusikabend, bei dem sie selbst und Beethoven das Klavier, Schuppanzigh (1776–1830) die Violine und Antonín Kraft (1749–1820) das Cello spielten. Beethoven ließ unter anderem seine neuen, noch nicht gestochenen Quartette hören. Joseph Deym ließ seine Frau gewähren, einen Kreis von Musikern um sich zu scharen. Es handelte sich dabei im Wesentlichen um Ludwig van Beethoven, dessen engsten Freund, Violoncellisten und Komponisten Nikolaus Zmeskál (1759-1833), den Hornisten Giovanni Punto alias Johann Stich (1746–1803) und den Violinisten und Dirigenten der Augartenkonzerte Ignaz Schuppanzigh. Beethoven war zum Freund des Hauses avanciert, dem der Graf im Jänner 1801 silberne Kerzenleuchter und ein Schreibzeug als Freundesgabe schickte.⁴

Doch auch die aus der Vermietung erwirtschafteten Mehreinnahmen brachten keine Entspannung der finanziellen Situation und man überlegte, auch die Galerie, die zunehmend schlechter ging, zu vermieten. Darüber hinaus bat Josephine ihre Mutter um finanzielle Unterstützung und Hilfe beim Verkauf einiger wertvoller Antiquitäten, wie etwa eines Wandteppichs, der die Schlachten unter Ludwig XIV. darstellte und vom Direktor der Kunstsammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen – dem Begründer der Albertina – als besonders wertvoll eingeschätzt worden war.⁵ Erst die neuerliche

¹ La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 14.

² Goethe, Italienische Reise, 345.

³ La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 14.

⁴ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 8f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 30. Dezember 1800.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 8f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 30. Dezember 1800.

Vermietung eines mit Georgi (23. April) freiwerdenden Apartments auf zehn Jahre um 1.400 Gulden jährlich brachte eine wesentliche Entlastung.¹

Gräfin Brunswick schickte Josephine in der Folge nicht nur Geld, sondern kaufte ihrem Schwiegersohn einen wertvollen Brillantring ab, den dieser von der Königin von Neapel als Geschenk erhalten hatte und ließ ihn als Schmuck für ihre Tochter umarbeiten. Wie unangenehm Josephine die schlechte wirtschaftliche Lage ihres Mannes tatsächlich war, ist daraus ersichtlich, dass sie im Freundeskreis zwar die Umarbeitung des allseits bekannten Rings zugab, aber den Ankauf und die Schenkung durch ihre Mutter unerwähnt ließ, wofür sie sich bei dieser entschuldigte.² Auch wirkten sich Deyms ständige Geldsorgen auf seine Gemütsverfassung aus und Josephine stellte betrübt fest, dass ihr Gatte, wenn er weniger Sorgen hat, liebenswerter ist.³

Nachdem Deym seinen Entschluss, die Säle umzubauen, publik gemacht hatte, erfreute sich die Galerie vorübergehend eines vermehrten Zuspruchs. Die vornehmsten Adelskreise, *le beau monde* regte sogar an, in den großen Sälen *coteries de jeu* – so genannte Spielcliquen – zu errichten, damit die schönen Säle erhalten blieben.⁴ Nachdem das Interesse hierfür jedoch nicht ausreichend war, blieb Deym bei seinem Vorhaben und beabsichtigte, im April mit den Umbauarbeiten zu beginnen.⁵ Um das Vorhaben finanzieren zu können, verkaufte Joseph Deym neben dem bereits oben erwähnten Brillantring auch anderen Schmuck aus seinem Privatbesitz. Da die Handwerker voraussichtlich Ende Oktober zu bezahlen sein würden, ersuchte Josephine die Mutter, ihr das Geld für die umgearbeiteten Schmuckstücke bis spätestens zu diesem Termin zukommen zu lassen.⁶

Anfang Februar litt Joseph Deym an einer schweren Verkühlung mit hohem Fieber und Hustenanfällen mit blutigem Auswurf. Josephine pflegte ihren Gatten, dessen Zustand überaus bedenklich war, umsichtig. Letztendlich war es dem Hausarzt Dr. Reinlein und der von diesem verschriebenen Medizin zu verdanken, dass sich der Zustand Joseph

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801 fol. 9f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 5. Februar 1801.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801 fol. 1f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 23. März 1801.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1803 fol. 24f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 21. April 1803.

⁴ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801 fol. 5f., Brief Josephines an ihre Mutter 4. April 1801.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801 fol. 3f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 19. Februar 1801.

⁶ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801 fol. 17f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 12. März 1801.

Deyms allmählich besserte.¹ Deym brachte auch im Winter viele Stunden in den witterungsbedingt eiskalten Sälen zu, um Neugestaltungen durchzuführen. Dies war für die Gesundheit seiner ohnehin bereits angegriffenen Lunge wenig förderlich. Darüber hinaus hatte er sich bei einem Sturz in der Galerie eine schlimme Verletzung an beiden Schienbeinen zugezogen, wodurch er für einige Zeit ans Bett gefesselt war, was ihm jedoch die zur Erholung seines Brustleidens notwendige Ruhe verschaffte.²

Das Ehepaar Deym nahm dennoch so gut es ging am gesellschaftlichen Leben teil. Im Februar 1801 besuchten sie die von der Sängerin Christine Frank (geborene Gerhardi) im Redoutensaal abgehaltene Wohltätigkeitsakademie, bei der so bedeutende und berühmte Persönlichkeiten wie die Königin von Neapel samt Prinzessinnen, Baron Albert von Sachsen-Teschen und die Erzherzöge Ferdinand und Maximilian erschienen waren. Christine Frank sang unter Klavierbegleitung des von ihr verehrten Beethovens, während Punto das Waldhorn blies.³ Es handelte sich hierbei offenbar um die Aufführung der von Beethoven komponierten und im April 1800 erstmals dargebotenen Hornsonate.⁴ Josephine, die mittlerweile einen ansehnlichen Freundeskreis um sich geschart hatte, versorgte ihre Mutter und Schwestern auch immer mit dem neuesten Gesellschaftsklatsch.⁵

Am 5. Mai 1801 wurde dem Ehepaar Deym das zweite Kind, der Sohn Friedrich Joseph Franz Wenzel, geboren. Stolz berichtete der Vater an seine Schwiegermutter, dass seine *Frau heute früh nach 5 Uhr mit einem gesunden Knaben glücklich entbunden worden sey*. Die Geburt selbst hatte nur eine halbe Stunde gedauert und auch wenn Deym nunmehr einen männlichen Nachkommen hatte, so freute er sich vor allem darüber, dass Mutter und Kind wohlauf waren. Diesmal übernahm Graf Friedrich Nostiz die Patenschaft.⁶ Die Nostiz gehörten neben den Colloredos und Degenfelds zum engeren Freundeskreis des Ehepaar Deym.⁷ Josephine schrieb begeistert an ihre Schwestern: *Meine*

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 7f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 6. Februar 1801.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 15f., Brief Viktoria Gräfin von Golz an ihre Schwägerin vom 11. März 1801.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 7f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 6. Februar 1801.

⁴ Frimmel, Beethoven-Handbuch, 259.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 3f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 19. Februar 1801.

⁶ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 15f., Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 3. Mai 1801.

⁷ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1802, fol. 1f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 25. März 1801.

*Kinder zu sehen, ist eine Wonne. Fridolin ist mit seinem wunderbaren Teint sehr schön, meine liebe Viki ein Engel!*¹ Ende Mai kam Viktoria Gräfin Golz zur Unterstützung ihrer Schwägerin nach Wien. Sie beschäftigte sich vor allem mit ihrem Taufkind, der kleinen Viktoria, die ihr den ganzen Tag nicht von der Seite wich. Auch die Gräfin Nostiz kam öfters, um nach Josephine und vor allem dem kleinen Friedrich zu sehen.²

Josephine übte auch nach der Geburt ihrer Kinder weiter fleißig Klavier.³ Im Jahr 1802 widmet sie sich vor allem dem Studium der von Beethoven neu komponierten Sonaten, die ebenso wie seine übrigen Kammermusikwerke an den Musiknachmittagen im Hause Deym oder in der Wohnung von Zmeskál uraufgeführt wurden. Dass Beethoven auch andere Musiker bei den Deyms einführte, geht aus einem, von ihm im Mai 1803 an den in Wien konzertierenden Geiger Bridgetower verfassten, Billet hervor: „Kommen Sie, mein lieber B. heut um 12 Uhr zu Graf Deym, d. i. dahin, wo wir vorgestern zusammen waren, sie wünschen vielleicht etwas so von ihnen spielen zu hören [...]“. Ob es sich bei den im Herbst im Hause Deym von Beethoven aufgeführten Stücken aus seiner neuen Oper bereits um die ersten Anfänge von Fidelio handelt, ist unklar.⁴

Während der Umbau des Gebäudes nur schleppend voranging, verbrachte die mit ihrem dritten Kind hochschwängere Josephine den Sommer des Jahres 1802 in Nußdorf. Joseph Deym wurde von seinen Geschäften dermaßen beansprucht, dass ihm weder zur Beaufsichtigung noch zur Beschleunigung der Arbeiten an der Galerie Zeit blieb. Josephine hoffte dennoch auf eine baldige Wiedereröffnung der Galerie, da sie das Geld gut gebrauchen konnten.⁵ Am 27. Juli 1802 brachte sie, nachdem sie ihre ersten beiden Kinder in Wien geboren hatte, ihr drittes Kind in Nußdorf zur Welt. Es war wieder ein Sohn, der auf den Namen Karl getauft wurde.⁶

Am 16. Oktober 1802 konnte Josephine ihrer Mutter endlich berichten, dass die Arbeiten an der Galerie gut vorangingen und dass diese voraussichtlich am 24. eröffnet werden würde. Das Gebäude selbst sei jedoch noch nicht fertig, da noch tausend Kleinig-

¹ zit. nach La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 39.

² Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 20f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 27. Mai 1801.

³ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 1f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 31. Dezember 1801.

⁴ Frimmel, Beethoven Handbuch, 136.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1802, fol. 25f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 26. Mai 1802.

⁶ Steblin, Josephine Gräfin Brunswick-Deym 6/2002.

keiten zu machen wären. Nach Abschluss der Arbeiten sei jedoch eine Reise geplant.¹ Aus den Briefen des Ehepaars Deym an seine Schwiegermutter lässt sich eine rege Reisetätigkeit vor allem Josephs zwischen Wien, Prag und Leipzig erschließen. In Prag besaßen die Deyms ein Haus und in Leipzig hatte Deym Geschäftspartner. Um welche Art von Geschäften es sich dabei dezidiert handelte, geht aus der Korrespondenz jedoch nicht hervor.² Nachdem Joseph Deym sich in Prag als Wohltäter und Kunstförderer hervorgetan hatte, wurde er 1798 von der *Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde in Prag* einstimmig als Mitglied aufgenommen.³

Nachdem Josephine im Frühjahr 1803 allein mit ihrer Tochter ihre Mutter auf Martonvásár besucht hatte⁴, hielt sie sich im Mai zur Kur in Baden auf, wo sie der um ihre Gesundheit besorgte Bruder Franz eifrig besuchte und ihr die regelmäßige Inanspruchnahme der Bäder empfahl.⁵ Die beiden Söhne Friedrich und Karl waren unterdessen zur Sommerfrische bei der Großmutter in Martonvásár und die Tochter bei ihrer Tante Viktoria. Im Oktober 1803 berichtet Joseph aus Prag, wo die Familie den Winter zubringen wollte, an seine Schwiegermutter, dass Josephine wohlauf und gesund sei, sie *fühlt gar nicht die sonst von dem gesegneten Zustand unzertrennlichen Maleisen*.⁶ Josephine war mit ihrem vierten Kind schwanger, dessen Geburt ihr Mann jedoch nicht mehr erleben sollte.

Nach dem Tod ihres Mannes am 27. Jänner 1804 fand Josephine vor allem in ihrem Bruder Franz, eine Stütze. Er zählte seit ihrer Heirat zu ihrem häufigsten Gast und verlässlichsten Vertrauten. Kaiser Franz, an den Joseph Deym als Sterbender appelliert hatte, tröstete sie mit den Worten: *Ihre Kinder sind meine Kinder*⁷, ließ es aber dabei bewenden. Sechs Jahre später, heiratete Josephine Deym den Erzieher ihrer Kinder Baron Christoph von Stackelberg. Diese Ehe war jedoch trotz der drei Kinder, die Jose-

¹ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801, fol. 1f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 16. Oktober (ohne Jahreszahl, wahrscheinlich 1802).

² SOA, Jindřichův Hradec, Inventarnummer 10, Signatur II C 3, Brief von A. C. Köhler, Leipzig 15. November 1803, an Joseph Graf Deym.

³ SOA, Jindřichův Hradec, Inventarnummer 10, Signatur II C 3, Brief der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde in Prag vom 3. November 1798, unterzeichnet von Franz Graf von Sternberg und Friedrich Graf Nostitz Rieneck.

⁴ P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1803, fol. 20f., Brief Joseph Deyms an seine Schwiegermutter vom 7. April 1803.

⁵ Beethoven-Haus Bonn, NE 12, Franz Brunswick, Brief an Josephine Deym in Baden vom 16. Mai 1803.

⁶ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1803 fol. 22f., Brief Josephs an seine Schwiegermutter vom 19. Oktober 1803.

⁷ zit. nach Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, 43.

phine ihrem zweiten Gatten geboren hatte, unglücklich, weshalb sich das Paar nach wenigen Jahren trennte.¹ Josephine verstarb 1829 in Wien, sie galt bei vielen Forschern als die „Unsterbliche Geliebte“, an die Beethoven seinen berühmten Brief vom 6./7. Juli 1812 gerichtet hatte:² *Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir meine unsterbliche Geliebte, hie und da freudig, dann wieder traurig vom Schicksal abwartend, ob es uns erhört. [...] O liebe mich fort und verkenne nie das treueste Herz Deines geliebten Ludwig. Ewig Dein ewig mein ewig uns.*³

¹ Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, 91.

² Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, 43 und Beethoven, Dreizehn Briefe an Josephine Deym.

³ zit. nach Behnke, Beethoven, 150.

IV. Vom Wachsfigurenkabinett zur Kunstgalerie

1. Das Wachsfigurenkabinett

Joseph Müller-Deym warb zwischen Mai 1789, seinem ersten Auftreten mit einer Sammlung von Wachsfiguren, und Juni 1803, ein halbes Jahr vor seinem Tod, in der *Wiener Zeitung* mit über 100 Nachrichten und Anzeigen für seine ständig wachsende Kunstsammlung. Da diese Nachrichten zwar mit Ortsangaben versehen, aber teilweise – und zwar vor allem im Anfangsjahr – ohne Namensnennung waren, ist eine Zuordnung zur Persönlichkeit Joseph Müllers erst in einer retrospektiven Gesamtbetrachtung möglich. Bei den Nachrichten und den Anzeigen handelte es sich um Werbeeinschaltungen, die entweder von Müller-Deym selbst oder einem von ihm damit betrauten Mitarbeiter verfasst wurden. Sie liefern sehr genaue Angaben zu den jeweiligen künstlerischen Ausgestaltungen, Neuzugängen, Standortwechseln, Eintrittsgeldern und Öffnungszeiten und gewähren einen direkten Einblick in die Entwicklungsgeschichte der Sammlung.

Auch wenn die Anfänge der „Müllerschen Kunstgalerie“ in einem Wachsfigurenkabinett begründet lagen, das eher Sensationscharakter hatte, so folgte Deym dennoch bei der Erweiterung der Sammlung dem Aufbauprinzip der Kunstkammern. Indem er alsbald neben den Wachsfiguren auch Gipsabgüsse berühmter antiker Statuen, Uhren und Musikautomaten präsentierte, übernahm er mit der Zusammenstellung von „Naturformantike Skulptur-Kunstwerk-Maschine“ jene „ideale Ordnung [...] der zwischen 1540 und 1740 vorherrschenden, enzyklopädisch angelegten Kunstammer“.¹ Im Gegensatz zur hochadeligen Kunstammer diente seine Sammlung aber nicht primär der Selbstpräsentation, sondern der Unterhaltung eines interessierten bürgerlichen, aber auch adeligen Publikums.

Am 2. Mai 1789 warb Müller-Deym erstmals mit einer Anzeige in der *Wiener Zeitung* für seine Schaustellung mehrerer Wachsfiguren in einer *schönen Wohnung* am Kohlmarkt, *die so gut gewählt ist, dass man hohe Standespersonen mit allen Anstand empfangen kann.*² Auch wenn die Sammlung im Laufe ihres Bestandes häufig ihren Standort wechselte, so war sie mit ihren Adressen Kohlmarkt, Stock-im-Eisen-Platz und

¹ Kowar, *Die Wiener Flötenuhr*, 50 und Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, 33.

² *Wiener Zeitung* vom 2. Mai 1789, 1108.

Graben, von Anbeginn immer in der unmittelbaren Nähe des Wiener Hofes und damit im Zentrum des Geschehens angesiedelt. *Das größte Volksgewühl ist auf dem Kohlmarkt, Graben und Stock am Eisenplatz, auf welchem Platz sich die Straßen der vier volkreichsten Thore durchkreuzen, wo die Volksmenge von denen grossen Vorstädten herströmt [...].*¹

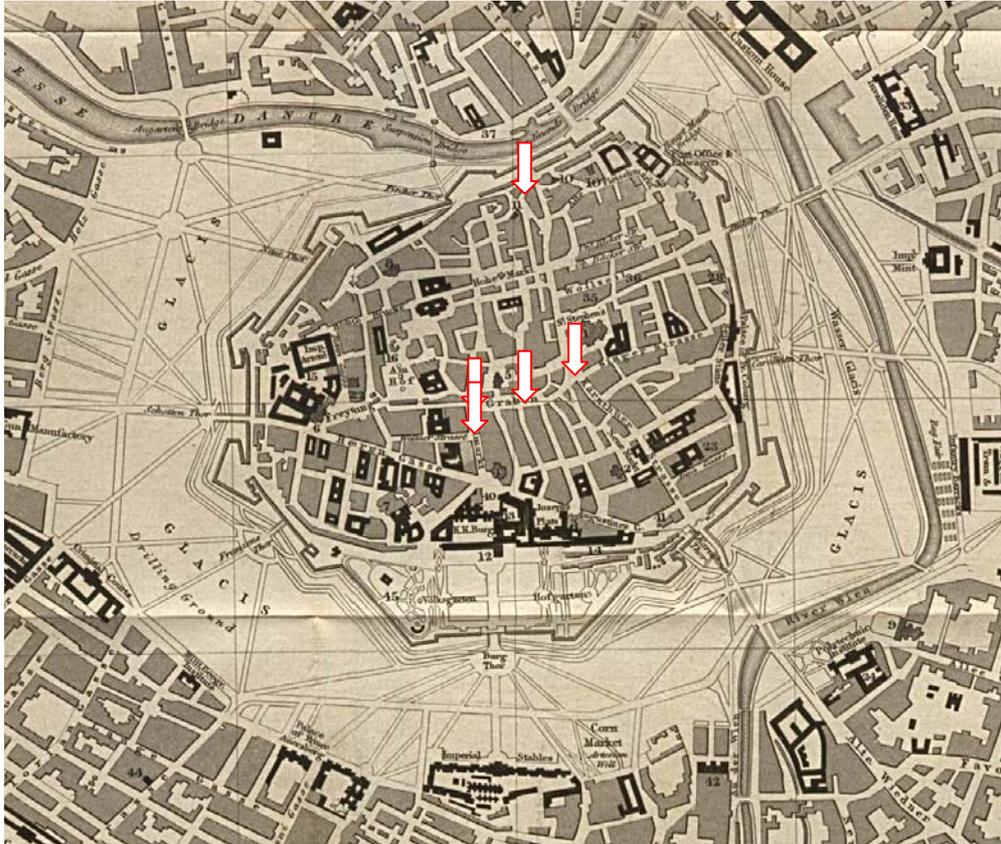


Abb. 9: Kartenausschnitt von Wien mit den „Müllerschen“ Unternehmensstandorten

Die Sammlung umfasste ursprünglich nicht mehr als ein Dutzend Wachsfiguren. Da ein Teil dieser Figuren Müller-Deym's Nachricht zu Folge nackt waren und er zwar damit warb, sie nach „dem Leben“ verfertigt zu haben, aber keinerlei Angaben machte, ob und welche historischen Persönlichkeiten diese ersten Figuren darstellten, dürfte es sich bei diesen um recht delikate Objekte gehandelt haben.²

Kaiser Joseph II. befasste sich in einem an die Polizei gerichteten Handbillet vom 6. Mai 1789 persönlich mit der Ausstellung der *ziemlich reizend beschriebenen Figuren*, die der Sage nach ihrer natürlich und entblößten Theile wegen zu sehen noch

¹ Kurzböck, Neuester wienerischer Wegweiser, 14.

² Wiener Zeitung vom 2. Mai 1789, 1108.

*auffallender und ärgerlicher seyn*¹ sollen. Es verwunderte ihn vor allem, dass weder die als Beilage in der *Wiener Zeitung* erschienene Nachricht über die Schauausstellung noch diese selbst den Argwohn der Polizei erregt hatte. Insbesondere wandte er sich gegen die Präsentation der Mademoiselle Oliva, da diese auf eine, die Königin von Frankreich beleidigende Geschichte verwies. Joseph II. meinte damit zweifellos den berühmtesten Hofskandal des Ancien Régime, in den 1785/86 die größten Namen Frankreichs verwickelt waren. Jene wahre Affäre um ein Halsband aus drei Brillantenketten, das wie Antal Szerb in seinem historischen Roman „Das Halsband der Königin“² beschrieb, niemand bestellt, niemand getragen hat, sehr wenige nur gesehen haben, das nur für kurze Zeit existierte und bis heute nicht bezahlt ist. Bei der Figur der Oliva handelte es sich demnach um Marie Leguay d'Oliva, eine der Königin Marie Antoinette an Gestalt ähnliche Dirne, die in einem nächtlichen, dem Kardinal Rohan seitens der Betrüger versprochenen Rendezvous mit der Königin, deren Stelle einnahm. Joseph II. erteilte der Polizei den Befehl, dafür zu sorgen, dass diese *ärgerlichen Figuren* nicht mehr gezeigt werden und falls notwendig, das Geschäft zu schließen.³

Bereits am darauffolgenden Tag berichtete die Polizei, dass dem Künstler die Präsentation der Figur der Oliva auf allerhöchsten Befehl untersagt worden sei. Hinsichtlich der anderen Figuren fühlte man sich jedoch, vor allem was deren Beschaffenheit betraf, dem Monarchen gegenüber zur Aufklärung verpflichtet. Die Schausammlung derselben war bei der Polizei gemeldet und nach erfolgtem Augenschein von dieser bewilligt worden. Bei der Inspektion der Figuren war seitens des Beamten festgestellt worden, dass die aufreizenden Körperteile der Figuren mit Schleiern und Bändern verhüllt waren, weshalb *ihm unter den gewöhnlichen Vorsichten die gebethene Erlaubniß zu erteilen, kein Anstand genommen* werden konnte.⁴

Anlässlich einer im Anschluss an den kaiserlichen Befehl durchgeführten neuerlichen Inspektion veranlasste man nunmehr den Künstler, *daß alle jene Theile, welche bey gedachten Figuren im geringsten auffallen könnten, noch mit mehrer Sorgfalt verdeckt wurden, mithin für Niemanden aus deren Anblick Ärgerniß entstehen könne*.⁵ Indem die Polizei nur auf die Entfernung der Oliva bestand, ansonsten aber lediglich auf die sittli-

¹ Wien, StA/AVA Inneres Polizei Pergen Akten Ktn. Nr. 15/XVII, Fasz. 6, Beanstandete Figuren.

² Szerb, Das Halsband der Königin.

³ Wien, StA/AVA Inneres Polizei Pergen Akten Ktn. Nr. 15/XVII, Fasz. 6, Beanstandete Figuren.

⁴ Wien, StA/AVA Inneres Polizei Pergen Akten Ktn. Nr. 15/XVII, Fasz. 6, Beanstandete Figuren.

⁵ Wien, StA/AVA Inneres Polizei Pergen Akten Ktn. Nr. 15/XVII, Fasz. 6, Beanstandete Figuren.

che Verhüllung der übrigen Figuren Wert legte und dies dem Kaiser gegenüber damit begründete, dass sie glaube, *die allerhöchste Willensmeynung nicht zu verfehlen, wenn sie die Vorzeigung der obbemerkten Figuren, weil ihr hirbey nichts anstößiges auffällt, auch nicht einstellte*,¹ trug sie dazu bei, dass der Kaiser gegen die weitere Präsentation der Figuren letztendlich keinen Einwand mehr hatte.

Es kann davon ausgegangen werden, dass das Interesse der Polizei am Fortbestand der Schauausstellung nicht ganz uneigennützig war. Bewilligungen waren seit jeher an Geldzahlungen gebunden. Die Beamten unter Joseph II. waren schlecht bezahlt und litten oft Not. Besonders zu Krisenzeiten, als die schlechte Lage der Beamten zunahm, so dass die angeblich unabhängigen Staatsdiener oftmals dem Wucher preisgegeben waren und es zur Verpfändung ihrer Gehälter kam, wurde die magere Bezahlung speziell der niederen Beamten evident. Die Tugend der Bescheidenheit war einer der Grundwerte, die man von den Beamten forderte. Mit dem Sinken der Gehälter und damit des Lebensstandards der Beamten stieg ihre Anfälligkeit für Bestechung und Unterschlagung. Bestechungen gehörten besonders im Osten der Monarchie zum täglichen Brot der Beamten, die es verstanden, sich mit derlei Bewilligungen ihr Gehalt aufzubessern.² Der im Polizeibericht enthaltene Hinweis, dass ein *bescheidner und verlässlicher Kommissär*³ mit dem Augenschein betraut wurde, legt die Vermutung nahe, dass es auch nicht ganz so bescheidene Beamte gegeben hat.

In den nächsten beiden Monaten vergrößerte Müller-Deym seine Sammlung um die lebensgroßen Figuren des *Bassa von Ceutari*, dessen Favoritin und einer *Cirkasserin* in orientalischer Tracht.⁴ Er griff damit das aktuelle Thema des Türkenkriegs auf, an welchem der Bassa beteiligt war und wenige Monate später in Kroatien durch den General Wallisch in die Flucht geschlagen werden konnte.⁵ Gleichzeitig folgte er einem Modetrend, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die prachtvollen Empfänge osmanischer Gesandtschaften in Paris, Wien und Berlin die Vorstellung eines märchenhaften und reichen Orients unterstützten, unter der Bezeichnung „Turquerie“ einen ersten Höhepunkt erlebt hatte. So waren Mitte des Jahrhunderts Bildnisse von Europä-

¹ Wien, StA/AVA Inneres Polizei Pergen Akten Ktn. Nr. 15/XVII, Fasz. 6, Beanstandete Figuren.

² Heindl, Bürokratie und Beamte in Österreich (1780–1848), 31.

³ StA/AVA Inneres Polizei Pergen Akten Ktn. Nr. 15/XVII, Fasz. 6, Beanstandete Figuren.

⁴ Wiener Zeitung vom 4. Juli. 1789, 1707.

⁵ Zinzendorf, Tagebücher, 58.

ern in türkischen Kleidern Mode und sogar Kaiserin Maria Theresia ließ sich „à la turque“ porträtieren.¹

Des Weiteren wurden eine *sehr künstlich überaus natürlich gearbeitete Hand, die ganz sanft ein Sammetstücken streichelt*, an der *alle Schweißlöcher in der Haut zu sehen*² waren und eine auf einem Sofa liegende³ Brünette gezeigt. Indem Müller-Deym seine Figuren unter Einbeziehung von Einrichtungsgegenständen, in einem für sie charakteristischen Umfeld – *an einen Geländer stehend*⁴ – oder in einer konkreten Szene wie jener die – *eine achtzigjährige Großmutter, die das Sterberegister mit der Brille liest, und auf deren Schooß einer ihrer Enkeln liegt*⁵ – zeigte, arrangierte er sie als Tableau. Diese Art der Präsentation mit seinem kulissen- und szenenartigen Aufbau hat ihren Ursprung im Theater. So wurde etwa im Zauber- und Märchenspiel und in der Barockoper die Gruppierung von Schauspielern oder Tänzern in quasi erstarrtem Zustand als effektvolles Schlussbild eingesetzt.⁶

Die sukzessive Vermehrung der gezeigten Figuren sowie ihre von Müller-Deym bevorzugt angewendete raumgreifende Art der Präsentation als Tableau erforderte schon bald eine entsprechende örtliche Anpassung, weshalb die Sammlung bereits Mitte Juli 1789 in ein größeres Quartier auf den Graben in den Goldenen Engel Nr. 608 übersiedelt wurde. Die Sammlung umfasste zu diesem Zeitpunkt bereits 17 Objekte. An neuen Stücken waren neben zwei stadtbekannten Schönen und einem Cupido, eine sich die Haare flechtende Griechin und eine sich zum Baden auskleidende Venus hinzugekommen.⁷ Das Zeigen von Figuren bei der Verrichtung von intimen Tätigkeiten trägt insofern zur Steigerung der Realität der Szene bei, als durch das Unterbrechen des Bewegungsablaufes in einem bestimmten Moment, dieser sich zwar in einer Pose bis zur Erstarrung verdichtet, gleichzeitig jedoch den Anschein erweckt, die Bewegung könnte jeden Moment fortgesetzt werden.⁸

¹ Braunbehrens, Mozart in Wien, 86.

² Wiener Zeitung vom 4. Juli 1789, 1707.

³ Wiener Zeitung vom 15. Juli 1789, 1804f.

⁴ Wiener Zeitung vom 16. September 1789, 2371.

⁵ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegirten Kunstgalerie, 81.

⁶ Polloni, Tableau, 966.

⁷ Wiener Zeitung vom 15. Juli 1789, 1804f.

⁸ Hermanns, Musée Grevin, 157f.

Mit Ausnahme des *Bassa von Ceutari* und des *Cupido*, handelte es sich bei den bisherigen Modellen durchwegs um schöne, weibliche Darstellungen, ohne jeglichen historischen Hintergrund. Erst mit der Inszenierung des *im Sieg ergrauten Helden und Feldmarschalls Freyherrn von Laudon in Lebensgröße und römischer Kriegskleidung, wie ihn, [...], unter einer transparenten Triumphpforte die Göttin Minerva mit dem so rühmlich verdienten Lorber krönet*,¹ gestaltete Müller-Deym erstmals ein historisches Thema als Tableau. Das von ihm darin abgehandelte Thema, Laudons Eroberung von Belgrad am 8. Oktober 1789 als Oberbefehlshaber der österreichischen Truppen im Türkenkrieg Josephs II., war hochaktuell. Zwischen dem Ereignis und dessen vollendeter Inszenierung, mit einem von Müller-Deym selbst verfertigten und beleuchteten Bild der Festung Belgrad im Hintergrund, lagen nicht ganz drei Wochen.

Während Müller-Deym bis zu diesem Zeitpunkt mit Ankündigungen wie jener – der *angenehm träumenden auf einem Sofa liegenden Brunete*² – sowie der überwiegenden Darstellung von Frauen, die zudem exotisch gekleidet bzw. nur in Tücher und Schleier gehüllt waren, auf Erotik als Publikumsattraktion gesetzt hatte, griff er mit der Darstellung des Feldmarschalls Laudon einen neuen Aspekt auf. Er bot Zeitgeschichte in personalisierter Form. Müller-Deym profitierte davon, dass der Großteil der Besucher bekannte zeitgenössische und historische Persönlichkeiten bislang nur aus Beschreibungen und Zeichnungen kannten, dass die zeitgenössischen Zeitungen ungebildet waren und Wachsfiguren die Bildersatzfunktion in einer besonderen Weise wahrzunehmen vermochten.³ Sie boten als dreidimensionales Ganzkörperporträt, das lebensechter empfunden wurde als das gemalte, eine besonders realistische Vergegenwärtigung der Personen. Neben dem visuellen Sinn sprach es auch den haptischen Sinn an und erinnert an die eigene Körperlichkeit.⁴

Um „Laudons Triumph“ effektiv arrangieren zu können, benötigte Müller-Deym eine größere Ausstellungsfläche, weshalb er Ende Oktober des Jahres 1789, also noch innerhalb des ersten halben Jahres, bereits zum zweiten Mal seinen Standort wechselte und seine Sammlung auf den Stock-Im-Eisen-Platz verlegte. Hier zeigte er ab November 1789 eine liegende Venus, deren Leib geöffnet und zerlegt werden konnte, *daß alle*

¹ Wiener Zeitung vom 28. Oktober 1789, 2744.

² Wiener Zeitung vom 15. Juli 1789, 1804.

³ Hermanns, Musée Grevin, 18.

⁴ Schlosser, Tote Blicke, 24.

*inneren Theile des weiblichen Geschlechts künstlich und schön bearbeitet gesehen werden können.*¹ Eine lebensgroße weibliche Figur, die vollkommen in ihre einzelnen Teile zerlegt werden konnte, war erstmal durch Marie Catherine Bihéron (1719–1786), die sich auf die Herstellung anatomischer und geburtshilflicher Wachsmodelle spezialisiert hatte, geschaffen worden.² Dieses anatomische Modell, besser bekannt unter dem



Abb. 10: Mediceische Venus, Josephinum, Wien.

Namen „Mediceische Venus“, war Ende des 18. Jahrhunderts zu einer „Fließbandproduktion“ geworden und war in allen bedeutenden Anatomischen Sammlungen wie etwa dem Josephinum in Wien, La Specola in Florenz und in Bologna zu sehen.³

Im Februar 1790 erhielt Müller-Deym die Erlaubnis, Kaiser Joseph II. zwei Stunden nach dem Tod abformen zu dürfen und gestaltete in seinem Kabinett die „Leichenaussetzung“ nach. Er zeigte Joseph II. in Feldmarschalluniform auf dem Paradebett liegend mit Stiefel samt Sporen und allen Insignien, *weil nicht jedermann vor dem grossen Gedränge den ausgesetzten Leichnam zu sehen bekommen konnte.*⁴ Joseph II. hatte das Tragen des spanischen Mantelkleides bei Hof abgeschafft und die Abbildung des Herrschers in Uniform zum offiziellen Herrscherporträt erhoben. Die ikonographische Darstellung Joseph II. war zwar einerseits betont aufklärerisch, andererseits wurde die traditionell habsburgische Allegorik, die sich in der Glorifikation des Herrschers manifestierte, beibehalten.⁵ In der Folge ließ sich auch Laudon von Müller-Deym nach der Natur abformen.⁶ Bei der Abformung wurde zunächst ein Gipsabdruck genommen, der anschließend mit Wachs ausgegossen wurde, wodurch man eine perfekte Kopie des Gesichts erhielt, die nur noch um Hals und Hinterkopf zu ergänzen war, um eine rundplastische Büste zu erhalten.⁷ Dass Müller-Deym sich aus dieser Erweiterung seiner Sammlung, die nun nicht mehr rein auf die Bedürfnisse männlicher Phantasien ausge-

¹ Wiener Zeitung vom 11. November 1789, 2872.

² Schmidt, Geburtshilfliche Wachspräparate des Josephinums, 100.

³ Bloom, Wax Works, 4f.

⁴ Wiener Zeitung vom 27. Februar 1790, 511.

⁵ Telesko, Geschichtsraum Österreich, 107.

⁶ Wiener Zeitung vom 7. April 1790, 887.

⁷ Kahr, Faszination oder Abscheu, 18.

richtet war, eine breitere Resonanz auch beim weiblichen Publikum erhofft hatte, lässt sich aus den unmittelbar danach folgenden Neuzugängen ablesen. Bei diesen handelte es sich um eine männliche Figur, die einen der schönsten Männer Wiens darstellte und ein Kind.¹

Immer um die Steigerung der Publikumswirksamkeit bemüht, überraschte Müller-Deym im September 1790 sein Publikum erstmals mit musikalischen Darbietungen. Er arrangierte ein Tableau mit einer am Klavier sitzenden *schoenen Mayländerin*.² Goethe war auf seiner Italienreise im Oktober 1787 einer jungen Mailänderin vorgestellt worden, für die er alsbald zärtliche Gefühle hegte und ihr den Hof machte. Maddalena Riggi – so hieß die Schöne – war jedoch bereits verlobt und erhörte Goethe nicht, weshalb dieser sein Liebeswerben einstellte. Er setzte ihr jedoch in seinem Reisebericht als *schöne Mailänderin* ein literarisches Denkmal: [...] *dunkelbraune Haare die Römerin, hellbraune die Mailänderin; jene braun von Gesichtsfarbe, diese klar, von zarter Haut; diese zugleich mit fast blauen Augen, jene mit braunen; die Römerin einigermaßen ernst, einigermaßen zurückhaltend, die Mailänderin von einem offenen, nicht sowohl ansprechenden, als gleichsam anfragenden Wesen*.³ Die Malerin Angelika Kaufmann (1741–1807) nahm sich des Themas an und schuf 1795 ein Porträt der „Schönen Mailänderin“.⁴ Die Bezeichnung „schöne Mailänderin“ war damit zu einem Synonym für einen bestimmten Frauentypus geworden.

Neu an Müllers Inszenierung war die Einbeziehung des Hörsinns. Die am Klavier sitzende „Schöne“ sprach sowohl das Auge als auch das Ohr des Besuchers an. Während die Finger der jungen Dame scheinbar die Klaviatur betätigten, erklangen verschiedene Stücke auf dem Klavier.⁵ Um welche Stücke es sich dabei konkret handelte, wurde in der Nachricht nicht erwähnt, was die Vermutung nahe legt, dass der musikerzeugende Automat aus dem Ausland importiert worden war und sein Repertoire hierzulande unbekannte Musikstücke umfasste.⁶ Die Herbeischaffung aus dem Ausland war anfangs deshalb notwendig, da Wien am Ende des 18. Jahrhunderts noch über keine eigene Produktion von Flötenspielluhren bzw. Musikautomaten verfügte. Diese waren daher noch

¹ Wiener Zeitung vom 17. April 1790, 993.

² Wiener Zeitung vom 1. September 1790, 2270.

³ Goethe, *Italienische Reise* 422f.

⁴ Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, Bd. 20, 1f.

⁵ Wiener Zeitung vom 1. September 1790, 2270.

⁶ Kowar, *Die Flötenuhr* 55.

weitgehend unbekannt und ihre Darbietung eine Attraktion. Erst später dürfte Müller-Deym nach deren Muster eigene Flötenwerke anfertigen haben lassen, für die er in der Folge auch neue Kompositionen beauftragte,¹ womit er einen wesentlichen Anstoß für die Fertigung von Automaten in Wien gab.



Abb. 11: Erzherzogin Maria Anna (1738–1789) Lebensgröße, mit dem Sterbekleid Maria Theresias bekleidete Wachsfigur. Das ganzfigurige Sitzporträt wurde vermutlich über einem Drahtgestell bossiert. Der Kopf ist aus Wachs, die Hände aus überarbeitetem Wachsguss. Die nicht sichtbaren Körperteile wurden zumeist aus einem mit Stroh oder Heu gepolsterten Holzrahmen konstruiert, der mit Stoff oder auch Leder bespannt wurde. Elisabethinenkloster, Klagenfurt.

Während der Wintermonate des Jahres 1790/91 nahm Müller-Deym einerseits Auftragsarbeiten, wie etwa die Herstellung einer lebensgroßen Wachsfigur mit Memorialcharakter, der am 19. November 1789 verstorbenen Erzherzogin Maria Anna für das Elisabethinenkloster in Klagenfurt an.² Andererseits ließ sich Müller-Deym von Ereignissen im Kaiserhaus, wie etwa dem Tod des Feldmarschalls Gideon Ernst Freiherr von Laudon am 14. Juli 1790 und der Kaiserkrönung Leopolds II. am 9. Oktober 1790 in Frankfurt am Main³ zur Schaffung neuer Figuren und Tableaus inspirieren.



Abb. 12:
Leopold II. (1747–1792)
Die Büste ist in Wachs gegossen farbig bemalt und mit Glasaugen versehen. Während es sich beim Schüttern, fahlen, im Nacken gebundenen Haupthaar noch um das originale Echthaar handelt, wurde das ursprüngliche Gewand auf Grund seiner Schadhaftheit durch eine aus Gips modellierte bemalte Uniform mit Goldknöpfen ersetzt. Die genaue Wiedergabe der Epidermis einschließlich der Bartstoppeln, der leicht geöffnete Mund und die stechend blauen Augen verleihen dem Bildnis Lebensnähe. Depot der Nationalbibliothek, Wien.

¹ Kowar, Die Flötenuhr 55.

² Wiener Zeitung vom 23. Oktober 1790, 276.

³ Wiener Zeitung vom 24. November 1790, 3042.



Abb.13: Das zum Andenken des großen Feldmarschall Freyherrn Gideon Ernest Laudon durch Herrn Joseph Müller errichtete MAUSOLE welches in der Himmelfortgasse Nr. 1333 in des Hr. Baumeister Gerl Hause aufgestellt und täglich beleuchtet zu sehen ist. Anonymer Kupferstich, 1791, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Für Laudon errichtete er in einer zusätzlich angemieteten Räumlichkeit in der Himmelfortgasse ein eigenes Mausoleum, welches ab 23. März 1791 den Besuchern offen stand und erst am Ende des Jahres in die Galerie am Stock-im-Eisen-Platz übersiedelt wurde. Das Mausoleum stattete er mit einem Flötenwerk aus, das aus Flöten und einem Fagott bestand und auf welchem jede Woche eine andere Musik gespielt wurde. Unter den Namen der Komponisten, die durch Anschlag kundgemacht wurden, befand sich auch Mozart, den Müller-Deym eigens mit der Komposition von Stücken beauftragt hatte.¹

Kurze Zeit später geriet Müller-Deym wiederum in Konflikt mit der Zensur. So hatte ihm Anfang April die Polizei einen nächtlichen Besuch abgestattet und die Öffnung eines seiner separaten Kabinette verlangt. Nachdem man die darin aufgefundenen Figuren eingehend untersucht hatte, befand man, dass es „wider alle Sittlichkeit sei, irgend-

¹ Wiener Zeitung vom 26. März 1791, 789.

einen Menschen so etwas sehen zu lassen.“ Die Beamten schritten daher zur Tat und zerschlugen die Figuren, die ihnen am anstößigsten erschienen, mit den eigenen Händen. Müller-Deym wurde zwar zur Befragung mitgenommen, aber bereits Tags darauf wieder freigelassen, da er glaubhaft machen konnte, dass es sich um bestellte Arbeiten gehandelt hatte. Es wurde ihm jedoch die Verfertigung ähnlich anstößiger Arbeiten aufs schärfste untersagt.¹

Dieses Ereignis war wahrscheinlich ausschlaggebend dafür, dass Müller-Deym nach Möglichkeiten sann, die Zensur zu umgehen, denn kurze Zeit später gebar er die Idee, antike Statuen aus seiner *Kompositionsmasse* abzubilden. Er formte das *weltberühmte Meisterstück der alten Griechin, die Venus Mediceia*, nach dem in Florenz befindlichen Original und zeigte sie Anfang Juni in seinem Kunstkabinett. Gleichzeitig empfahl er den *Kunstliebhabern* und *Kennern*, sich dieses Meisterstück seiner bisherigen Arbeiten bei Tageslicht anzusehen, *um das warme, reizende Colorit, das Spiel der Adern und des Blutes unter der Haut desto besser beurteilen zu können.*² Mit der Anfertigung einer färbigen Reproduktion einer antiken Statue konnte er unter dem Deckmantel der Kunst einen weiblichen Akt offen zur Schau stellen. Seinem Publikum versprach Müller, falls diese Statue den von ihm erhofften Anklang finden sollte, noch weitere antike Statuen in Lebensgröße nachzubilden. Der Besucherstrom dürfte seine Erwartungen erfüllt haben, denn bereits im Juli zeigte er mit der Statue des Apollos einen männlichen in Wachs geformten Akt.³

Von der Renaissance bis zum Ende des Rokoko war die Darstellung von Nacktheit unter der Berufung auf die Antike gestattet, wobei vor allem Gemälde des 16. Jahrhunderts, wie etwa Angelo Bronzinos „Allegorie“ (vor 1545), die Venus und Cupido bei einem Zungenkuss zeigt, beinahe obszön wirkten.⁴ In der Mode äußerte sich die Sinnenfreude des Barock und Rokoko vor allem im Dekolleté, das den Blick auf den Busenansatz freigab und damit ein „optisches Versprechen erotischer Wonnen“ war.⁵ Im 19. Jahrhundert bot zwar das Dekolleté so tiefe Einblicke wie nie zuvor, der Anblick eines nackten Körpers galt jedoch als obszön, was auf die Doppelmoral einer sich nach außen zunehmend prüde gebenden Gesellschaft hinweist.

¹ Richter, Eipeldauer Briefe, 374.

² Wiener Zeitung vom 1. Juni 1791, 1471.

³ Wiener Zeitung vom 23. Juli 1791, 1919.

⁴ Krassnitzer, Erotik und Obszönität, 16.

⁵ Krassnitzer, Erotik und Obszönität, 15.

In den folgenden Monaten wandte sich Müller-Deym verstärkt der Anschaffung und Präsentation von Musikautomaten zu, um nicht nur – wie er es begründet – das Auge, sondern auch das Ohr seiner Besucher zu erfreuen. Diese neuen mechanischen Kunstwerke ahmten ein *bas piano forte*, eine *flaute travers* und einen *Canarienvogel* nach.¹ Der Kanarienvogel überraschte jedoch nicht nur durch die Stücke, die er pfeifen konnte, sondern durch seine natürliche Bewegung, indem er in seinem prächtigen Vogelhaus von einem Holz zum andern hüpfte.²

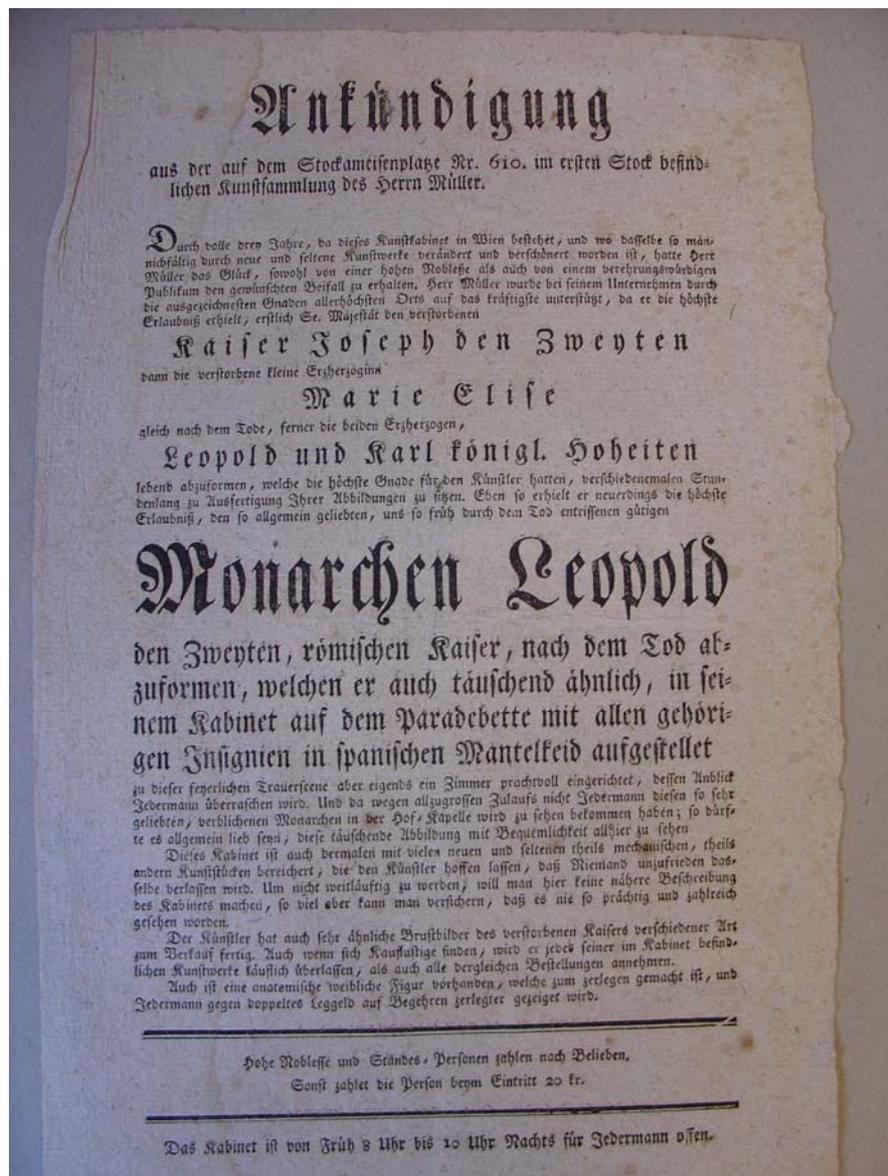


Abb. 14: Plakat der am Stock-im-Eisen-Platz 610 befindlichen Kunstsammlung des Herrn Müller, Wienbibliothek.

¹ Wiener Zeitung vom 13. August 1791, 2110.

² C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgallerie, 83.

Müller-Deym verfügte über zunehmend gute Beziehungen zum Hof, die es ihm nicht nur erlaubten, Leopold II. wie bereits zwei Jahre zuvor Josef II. und die Erzherzogin Maria Elise, gleich nach dessen Tod abzuformen, sondern die beiden Erzherzöge Leopold und Karl sogar *die höchste Gnade für den Künstler hatten, verschiedene Male stundenlang zur Ausfertigung ihrer Abbildung zu sitzen*.¹ Die Abbildung des am 1. März 1792 verstorbenen Kaiser Leopold II. präsentierte er (wie bereits zuvor Josef II. und Laudon) auf dem Paradebett liegend, in einem eigens hierfür eingerichteten Zimmer.



Abb.15:
Erzherzogin Louise Franziska Elise (1790–1791)
Das ganzfigurige, farbig bemalte Sitzporträt wurde vermutlich über einem Drahtgestell basiert. Kopf mit Schulteransatz sind aus Wachs geformt, Hände und Beine überarbeiteter Wachsguss. Das feine Haar, die leicht geröteten Wangen, das rundliche Gesicht, unterstreichen das kindliche Aussehen. Unter dem langen weißen Kleidchen ragen zwei wächserne Beine hervor. Die schräg über dem Körper angebrachte bunte Blütengirlande weist auf den Memorialcharakter der Mädchenfigur hin.
Depot der Nationalbibliothek. Wien.

Nach dreijähriger Verweildauer auf dem Stock-im-Eisen-Platz wechselte Müller-Deym erneut den Standort. Grund dafür war wohl neuerlich die stetige Vermehrung der ausgestellten Objekte, die eine zunehmend gedrängte Aufstellung erforderte, wodurch die Figuren nicht mehr zur Geltung kamen. Diesmal mietete er sich auf dem Kohlmarkt 167, im ersten Stock über dem Milanischen Kaffeehaus ein.² Dieses befand sich seit den 1770er Jahren am Kohlmarkt Ecke Wallnerstraße und genoss, da es von allen Reisechriftstellern erwähnt wurde, internationalen Ruf. Das Kaffeehaus, dessen Eintrittszimmer einem Spiegelkabinett glich und in dessen Spielzimmer mehrere Billardtische aufgestellt waren, stand ab 1791 wegen des zunehmend schlechter werdenden Rufs seines Publikums unter Polizeiaufsicht.³

Als erster Neuzugang war zu Beginn des Jahres das durch den Cavaliere Moretti angefertigte Modell des geplanten k.k. Hof- und Nationaltheaters zu sehen. Das mit Malerei und Vergoldungen verzierte Gebäude war mit wohlproportionierten Figuren bestückt

¹ Wiener Zeitung vom 14. März 1792, 664.

² Wiener Zeitung vom 17. November 1792, 3114.

³ Czeike, Historisches Lexikon Wien, Bd. 4, 264.

und wurde abends in voller Beleuchtung durch eine eigens dafür angestellte Person erklärt.¹ Kurze Zeit später, etwa zwei Wochen nach der Enthauptung Ludwig XVI. am 21. Jänner 1793, fanden die Ereignisse der Französischen Revolution auch im Kunstkabinett ihren Niederschlag. Im Gegensatz zu Madame Tussaud, die neben der Königsfamilie sowohl die Revolutionäre als auch Modelle der Guillotine und der Bastille in einem eigenen, nur der französischen Revolution gewidmeten Raum, ausstellte,² beschränkte sich Müller-Deym neutral auf die Darstellung des Königspaares. Er berief sich nicht nur darauf, den König und die Königin nach eigenem Gedächtnis, so wie er sie selbst vor sieben Jahren in Versailles bewundern konnte, abgebildet zu haben, sondern gab sich auch in der Beschreibung des von ihm gestalteten Paares als prohabsburgisch zu erkennen: *Man wird in dieser majestätischen Abbildung die Größe der Seele sehen, welche diese erhabene Unglückliche, in ihren jetzigen unermesslichen Leiden durch ihre bewunderungswerthe Standhaftigkeit zeigt. Neben ihr sitzt nachdenkend ihr von seinem undankbarem Volke so grausam gemordete Gemahl Ludwig XVI. König in Frankreich.*³



Abb. 16:
Waxbüste:
Prinz Friedrich
Josias von Sachsen-Coburg-Saalfeld, wahrscheinlich von Müller verfertigt, Wachs, verschiedene Textilien, Echthaar, H: 70 cm, 1793.
Kunstsammlung der Veste-Coburg



Abb. 17:
Kupferstich
von Adam
nach der von
Müller verfertigten
Waxbüste des
Oberst Mack,
1793.
Kriegsarchiv,
Wien.

Folglich fanden auch die österreichischen Helden des 1. Koalitionskrieges, die Anfang März 1793 die französische Nord-Armee unter Dumouriez bei Aldenhoven, Neerwinden und Löwen besiegten, durch Müller-Deym entsprechende Beachtung. *Sr. Königl. Hoheit der Erzherzog Karl, welcher sich durch seinen Heldenmuth und Herzensgüte so sehr ausgezeichnet hat, lebensgroß, Österreichs Held, Se. Durchl. der Feldmarschall*

¹ Wiener Zeitung vom 5. Jänner 1793, 43.

² Hermanns, Musée Grevin, 51.

³ Wiener Zeitung vom 13. April 1793, 1036.

*Prinz von Koburg, sprechend ähnlich. Der von denselben wegen seiner wichtig geleisteten Dienste so sehr angerühmte Obrist Mack auch sehr ähnlich..*¹

Während zwischen dem 27. April 1793 und 2. Juli 1794 von Müller-Deym keine weiteren Nachrichten veröffentlicht wurden, wissen wir aus einem Briefwechsel mit dem Kaiserhaus, dass er mit der Überbringung der aus Wachs geformten kaiserlichen Familie nach Neapel beauftragt worden war. Bei den in Anschluss an seine Rückkehr angekündigten *erst kürzlich aus Italien mitgebrachten Seltenheiten, als: Statuen, Vasen und Ornamente* dürfte es sich jedoch erst um einen Bruchteil der von ihm später ausgestellten Gipskopien antiker Originale gehandelt haben. Erst ein halbes Jahr danach wirbt er damit, dass er nunmehr im Stande sei, *statt dem bisher gezeigten Kunstkabinete eine ganze Kunstgalerie auf zustellen und dadurch die Kaiserstadt mit neuen Kunstschatzen zu bereichern.*²

2. Die Kunstgalerie

Die Kunstgalerie am Kohlmarkt umfasste nach ihrer Neueröffnung und Erweiterung im Jänner 1795 nunmehr zehn Zimmer. Die eine Hälfte der Räume war den Nachbildungen der antiken Plastiken gewidmet und beherbergte Abgüsse der nach damaliger Auffassung bemerkenswertesten Figuren aus Herculaneum, dem Farnesischen Museum (Neapel), dem Clementinischen Museum, dem Kapitol und der Villa Borghese (Rom). In den anderen Räumen befanden sich die modernen Figuren (Wachsfiguren und Figuren aus Müller-Deyms Kompositionsmasse) und Automaten.³ Die Zimmer waren darüber hinaus mit wertvollen, schönen Gemälden bzw. Kopien und anderen Verzierungen, sowie kleineren Kunstgegenständen und vortrefflichen Möbeln ausgestattet.⁴ Für Letztere erfand Müller-Deym sogar eine „eigenen“ Mahagonifirniss, mit dem man inländisches hartes Holz derart behandeln konnte, dass es weder durch Nässe noch durch Sonnenhitze Schaden nahm und darüber hinaus Mahagoniholz täuschend ähnlich sah.⁵

Die Kunstgalerie hatte 1795 mit ihrer Erweiterung und Neueröffnung einen Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht. Es war keine weitere Werbung durch Müller-Deym selbst mehr notwendig, da die Galerie einerseits in regelmäßigen Abständen von Mitgliedern

¹ Wiener Zeitung vom 13. April 1793, 1036.

² Wiener Zeitung vom 17. Jänner 1795, 147.

³ Wiener Zeitung vom 17. Jänner 1795, 147

⁴ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 77.

⁵ Wiener Zeitung vom 8. Juni 1796, 1686.

aus dem Kaiserhaus und von ausländischen Würdenträgern besucht wurde, worüber die *Wiener Zeitung* in der Rubrik *Innländische Begebenheiten* berichtete. Andererseits machte Müller-Deym durch den Verkauf seiner Gipsabgüsse an die k.k. Akademie der bildenden Künste¹ und an die Kaiserin von Russland,² sowie durch seine Ernennung zum *k.k. Hofmodelleur und Statuaire*³ von sich reden.

Der große Erfolg bewog Müller-Deym zur Errichtung eines eigenen, für die Sammlung konzipierten Gebäudes. Als die neue Kunstgalerie am 4. Oktober 1798, dem Namenstag von Kaiser Franz, eröffnet wurde, schrieb die *Wiener Zeitung*: Diese befindet sich in einem *mit einem beträchtlichen Aufwande, eigens dazu nach echt Römischen Geschmacke, herrlich aufgeführten Gebäude, das gegenwärtig eine Zierde und Merkwürdigkeit dieser Kaiserstadt ist, und auf der Hauptseite, über einer doppelten Kollonade den Kaiserlichen Adler zeigt [...]*.¹ Das Gebäude mit dem offenen Laubengang und der Säulenvorhalle war 1797 durch Johann Aman (1765–1834) erbaut worden.²

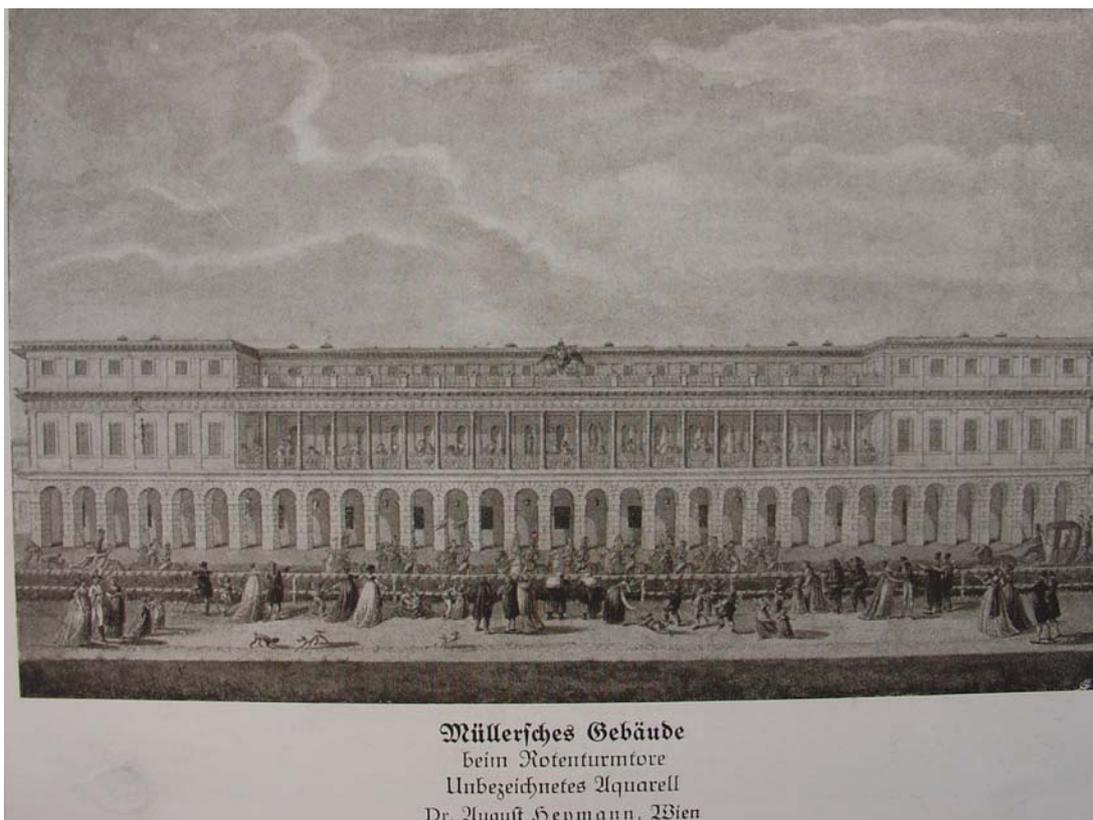


Abb. 18: Das Müllersche Gebäude, anonymes Aquarell.

¹ Wiener Zeitung vom 30. Dezember 1795, 3762.

² Wiener Zeitung vom 13. April 1796, 1024.

³ Wiener Zeitung vom 1. April 1795, 878.

Im Gebäude selbst befanden sich drei, nur durch Bogenkonstruktionen von einander getrennte Säle, die mit Draperien, Spiegeln, Schränken, Säulenwerken, Kristall-Lustern, niederländischen und französischen Tapeten, Rahmen, Schnitzwerk und Vergoldung dekoriert waren und als ein einziger großer Saal wahrgenommen wurden. Es entfiel daher die zuletzt am Kohlmarkt vorgenommene Trennung nach antiken und modernen Kunstwerken. *Originale und vortrefliche Abgüsse von den berühmtesten Denkmählern der Kunst des Alterthums, [...], wechseln mit täuschenden lebensgrossen Abbildungen in Wachs von den höchsten Herrschaften und anderen interessanten Personen, alle prachtvoll gekleidet und geschmackvoll gruppiert mit vortreflichen Gemälden der berühmtesten Künstler, mit Kunststücken aller Art, mit Uhrwerken, Antiquitäten und anderen Seltenheiten mannigfaltig ab.*³ Darüber hinaus verfügte das Gebäude über einen großen, mehrere hundert Menschen fassenden Balkon, von dem aus die Lieblings-Promenaden der Bewohner Wiens, nämlich die Bastei, der Prater, der Augarten und die Brigittenau, beobachtet werden konnten.⁴

Ab März 1801 zeigte Müller-Deym seine Galerie in besonderem Licht, indem er jedes Objekt mit Hilfe einer starken und für dieses vorteilhaften Beleuchtung in Szene setzte. Die aus *böhmischen Steinen* (Kristallglas) gestaltete Säulen, die ebenso wie die Kronleuchter von Innen heraus erstrahlten, sorgten für eine märchenhafte Atmosphäre im Saal, die von einer in dessen Empore zwischen den Büsten platzierten Flötenuhr noch verstärkt wurde. Diese Inszenierung fand beim Wiener Publikum so großen Anklang, dass täglich bis zu 800 Besucher kamen, um dieses abends zwischen sieben und halb elf Uhr stattfindende Spektakel zu bewundern. Die Kosten für die Beleuchtung machten mit 150 Gulden lediglich etwa ein Fünftel der Einnahmen aus, weshalb man beschloss, diese noch einige Wochen fortzusetzen.⁵

Eine derartig kunstvolle Beleuchtung zählte in den damaligen Zeiten, als Wiens Straßenbeleuchtung noch aus täglich neu mit Öllampen zu befüllenden Straßenlaternen bestand,⁶ zu einem besonders erlesenen Genuß. Goethe, der mit seinen Künstlerfreunden die Museen des Vatikans und des Kapitols bei Fackelschein besucht hatte, sah den

¹ Wiener Zeitung vom 13. 10.1798, 3101.

² Ginhart, Wiener Kunstgeschichte, 187.

³ Wiener Zeitung vom 13. Oktober 1798, 3101 f.

⁴ Wiener Zeitung, vom 6. April 1799, 1039.

⁵ Budapest, P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 18f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 22. März 1800.

⁶ Czeike, Historisches Lexikon Wien, Bd. 1, 312.

Vorteil der Beleuchtung darin, dass jedes Stück einzeln und nur für sich betrachtet wird. „Alle zarten Nuancen der Arbeit erscheinen gleich deutlicher, alle störenden Widerscheine hören auf, die Schatten werden entschiedener, die beleuchteten Teile treten heller auf.“¹

Langfristig gesehen dürfte der von Müller-Deym erhoffte Publikumsandrang jedoch ausgeblieben sein. Schuld daran war wohl nicht zuletzt die schwere finanzielle Bedrängnis, in der sich Österreich seit 1792, dem Beginn des Krieges gegen das revolutionäre Frankreich befand. Die Staatsausgaben welche 1788 – vor dem Türkenkrieg – noch bei etwa 90 Millionen Gulden gelegen waren, stiegen bis 1798 auf 572 Millionen Gulden an, weshalb sich die Regierung unter Kaiser Franz II. zur Vermehrung des Papiergeldes gezwungen sah. Gleichzeitig mit der Papiergeldvermehrung, die zunächst geheim und ab 1796 durch die Neuausgabe von Banco-Zetteln erfolgte, verschwanden die Gold- und Silbermünzen aus dem Verkehr. Der daraus resultierenden Geldknappheit versuchte man durch die Ausgabe von Banco-Zettel-Teilungsmünzen und die Ausprägung unterwertiger Silbermünzen beizukommen.²

Einerseits befand man sich also in einer Inflation, andererseits hatte Müller auf Grund der hohen Erhaltungs- und Betriebskosten die Eintrittspreise auf einen Gulden hinaufgesetzt, weshalb dieser vor allem für viele Bürger- und Beamtenfamilien zu hoch war.³ Darüber hinaus waren die riesigen Säle nicht nur schlecht beheizbar, sondern fanden beim Publikum, das die Intimität der früheren Zimmer vermisste, nicht den erwarteten Anklang. So beschloss Müller im Februar 1801, die drei großen Säle wieder in mehrere kleine, heizbare Räumlichkeiten umgestalten zu lassen.⁴

Da die Galerie sein einziges Einkommen war, hatte Müller ursprünglich geplant, die Kunstgalerie während der Umbauarbeiten durchgehend offen zu halten, [...] *dass während dem Bau, ununterbrochen diese Kunstgalerie kann besucht und gesehen werden, da nur theilweis die Säle nach und nach verbauet* [...]. Noch im März 1801 errichtete er anlässlich der Feiern zur Unterzeichnung des zwischen Frankreich und Österreich geschlossenen Friedens von Lunéville, eine prächtige Triumphforte über der Gruppe der

¹ Nohl, Goethe als Maler Möller in Rom, 27.

² Tremel, Wirtschafts- und Sozialgeschichte Österreichs, 306f. und Chaloupek, Wien, Wirtschaftsgeschichte, 232.

³ Wiener Zeitung, vom 6. April 1799, 1039.

⁴ Wiener Zeitung, vom 7. Februar 1801, 415.

beiden kaiserlichen Majestäten, und beleuchtete diese während der dreitägigen Festlichkeiten. Die Umbauarbeiten sollten sich in der Folge bis Oktober 1802 hinziehen und waren selbst dann noch nicht vollkommen abgeschlossen, obwohl die Kunstgalerie entgegen den ursprünglichen Intentionen zu deren Beschleunigung zur Gänze geschlossen worden war. Josephine beklagte sich im Mai in einem an ihre Mutter gerichteten Brief darüber, dass die Arbeiten nur schleppend vorangingen und die Galerie noch immer nicht geöffnet sei.¹ Die Wiedereröffnung fand am 24. Oktober 1802 statt. Nach Abschluss der Neugestaltung verfügte die Galerie über drei Säle, drei Zimmer und den nunmehr mit Fenstern verschlossenen Balkon. Die antiken Statuen waren erneut von den so genannten modernen Wachsfiguren getrennt und aktuelle Plastiken und Tableaus hinzugefügt worden.²

Im März 1803 bot sich Müller die Möglichkeit, die ursprünglich aus Frankreich stammende Erfindung der Thermolampe für seine Galerie nutzbar zu machen. Andreas Zacharias Winzler, ein 1750 in Unlingen geborener Schwabe, dem 1778 in Österreich die Leitung des Salpeterwesens übertragen worden war, hatte die vom Franzosen Lebon erfundene Apparatur – von der er selbst nur aus Zeitungen erfahren hatte – nachgebaut. Er tat dies ohne die von Lebon entwickelte Vorrichtung näher zu kennen bzw. gesehen zu haben und gab ihr die Bezeichnung „Universal-Leucht-, Heiz-, Koch-, Sud-, Destillier- und Sparofen“. Nachdem er diese 1802 in Znaim aufgestellt hatte, ermöglichte ihm Deym am Beginn des Jahres 1803 im Müllerschen Gebäude ein Beleuchtungsexperiment im großen Stil durchzuführen.³ Müller ließ durch Winzler zwei Öfen für seine Galerie erbauen und führte diese Erfindung erstmals am 13. Mai zwischen sieben und zehn Uhr abends dem interessierten Publikum vor. Dieser Versuch fand so großen Beifall, dass die *Wiener Zeitung* am 21. Mai 1803 auf der zweiten Seite darüber, wie folgt berichtete: [...] *Bey dieser Vorstellung brannten 34 argantische Lampfen durch 3 Stunden und beleuchteten nicht nur die aus 3 Zimmern und 3 großen Sälen bestehende Gallerie mit einer ganz besonderen Helle, und ohne den geringsten unangenehmen Dunsten. Seit dieser Zeit werden diese Vorstellungen täglich mit gleich gutem Erfolg gegeben.*⁴

¹ P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1802 fol. 25f. Brief Josephines an ihre Mutter Gräfin Brunswick vom 26. Mai 1802.

² Wiener Zeitung vom 29. September 1802, 3513.

³ Wiener Zeitung vom 30. März 1803, 1124.

⁴ Wiener Zeitung vom 21. Mai 1803, 1946.

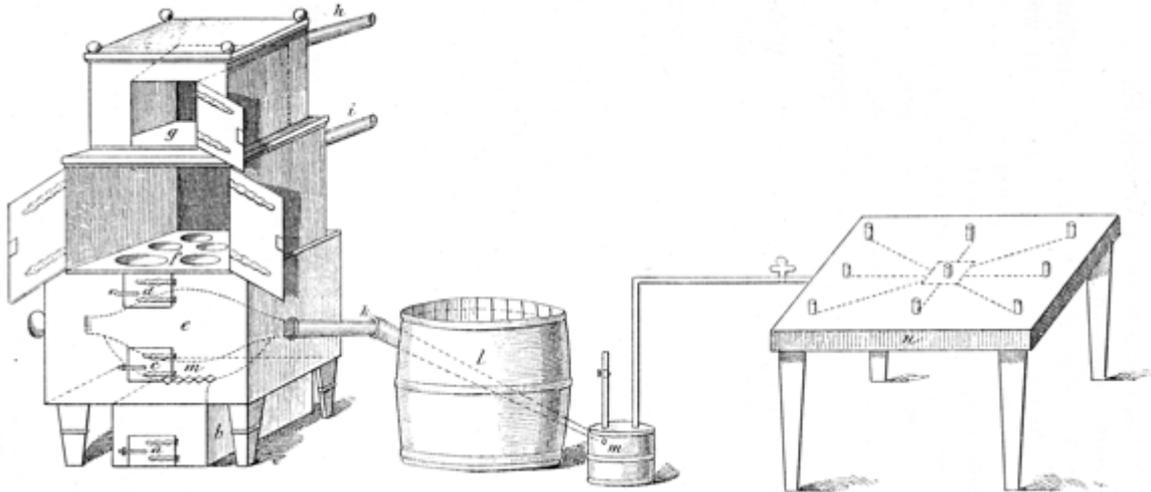


Abb.: 19: Gaserzeugungsgerät von Andreas Zacharias Winzler

„Diese Thermolampe diente zugleich als Gaserzeugungsgerät sowie als Koch- und Heizgerät. Im Ofen links wurde im unteren Bereich eingeheizt (c). Darüber befindet sich eine zweihalsige Querretorte (e) aus Gusseisen oder Ton, in der das zu entgasende Material (Steinkohle) gefüllt wird. Oberhalb befindet sich der Kochherd (f) und ein Bratrohr (g). Durch das Rauchrohr (h) zog der Rauch der Beheizung ab. Das Dampfrohr (i) leitete den Dampf aus dem Kochbereich ab. Das Gas aus der Retorte wurde über das Gasrohr (k) durch den Abkühler (l) geleitet um es abzukühlen und Reststoffe im Gas im Teerbehälter (m) absetzen zu lassen. Optional erfolgte auch eine Reinigung des Gases durch Kalkmilch, indem das Gas durch Kalkmilch geleitet wurde. Dieses Bild zeigt eine Versuchsanordnung, bei der das Gas über einen Tisch (n) mit 9 Austrittsöffnungen entwich - anstelle dessen können auch Gasbehälter in Form eines Blasbalges oder Lampen montiert werden.“

Diese Schaustellung war die letzte Aktion Müllers, der wie bereits andernorts erwähnt, auch nach seiner Heirat und der Vindicierung seines Adelstitels die Kunstgalerie unter dem von ihm angenommenen Pseudonym weiterführte.

V. Objekte zwischen Attraktion und Kunst

1. Sammlung – „Kabinet“ – Galerie

Untersucht man die von Joseph Müller für seine Ausstellung über die Zeit ihres Bestehens hinweg gewählten verschiedenen Eigen-Bezeichnungen, lassen sich aus ihnen die einzelnen Entwicklungsphasen seiner Unternehmung herleiten. So verwendete er in seinen ersten Ankündigungen in der *Wiener Zeitung* den Begriff *Sammlung von nach der Natur bearbeiteten Figuren*. Gemäß Adelung versteht man unter einer Sammlung eine *Menge mehrerer einzeln und nach und nach zusammen gebrachter Dinge*.¹ Die Ausstellung beschränkte sich zu diesem Zeitpunkt auf etwa ein Dutzend Wachsfiguren, die nach und nach durch weitere Figuren ergänzt werden sollte.

Bereits ein Jahr später, unmittelbar nachdem er die Erlaubnis erhalten hatte, Kaiser Joseph II. sofort nach dessen Tod abzuformen und diesen in Feldmarschallsuniform auf dem Paradebett liegend zeigte, änderte Müller die Bezeichnung in *Kabinet (Cabinet)*, dem französischen Begriff für „Kunstkammer“ um.

*Kunst-Kammer, Lat. Museum, Franz. Cabinet, ist ein zusammengebrachter und wohlgeordneter Vorrath von allerhand Seltenheiten der Kunst, als von Mahlern, Bildhauern, Tischler, Drechsler, Goldschmiede, Uhrmacher, Spiegel und anderer dergleichen Arbeit, wobey gemeinlich auch die Seltenheiten der Natur gefüget werden, dergleichen in Fürstlichen Hof Lagern, bey grossen Städten, hohen Schulen auch wohl Privat-Häusern hin und wieder angetroffen und von Durchreisenden mit Lust besucht werden.*²

Mit dem Einsatz der französischen Sprache sowie der Abbildung des verstorbenen Kaisers demonstrierte Müller seine pro-habsburgische Gesinnung und distanzierte sich gleichzeitig von jedwedem revolutionären Gedankengut. Doch auch diese Namensgebung war nicht von Dauer, denn bereits 1791, also im darauffolgenden Jahr, erweiterte er den Namen auf „Kunstkabinet“. Müller hatte diese Bezeichnung unmittelbar aus der „*Wiener Zeitung*“ übernommen, nachdem am 21. April 1792 eine kurze Meldung über den Besuch des türkischen Internuntius in seinem *Kunstkabinet* erschienen war. Damit

¹ Adelung, Wörterbuch, Bd. 3, 1270.

² Zedlers Universallexikon, 15., Spalte 2143.

wies Müller die von ihm gezeigten Exponate dezidiert als Kunstwerke aus. Indem Müller von Beginn seiner Unternehmung an großen Wert auf die Präsentation der Wachsfiguren legte, sie in einem ihrer realen Identität entsprechenden Ambiente als Tableaus präsentierte und durch die Hereinnahme des Kunstbegriffs für sein Etablissement eine qualitative Wertung der ausgestellten Objekte vornahm, schaffte er es bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt, seine Sammlung von Wachsfiguren von den anderen Wachsfigurenkabinetten abzugrenzen. Während die anderen Unternehmer, die zeitgleich mit ihm Wachsfiguren ausstellten, wie etwa Johann Baptist Matre, Lebogne oder Sanguinetti mit ihren Sammlungen quer durch Europa reisten, war er der einzige Unternehmer, der seine Wachsfiguren durchgehend über einen Zeitraum von 15 Jahren stationär nur in Wien präsentierte und damit erfolgreich war.

Die Bezeichnung *Kunstkabinet* behält Müller bis zu der durch die Hineinnahme der Gipsabgüsse erfolgten Erweiterung bei. Eine Erläuterung der zuletzt von ihm gewählten Bezeichnung *Kunstgalerie* findet sich in seiner in der *Wiener Zeitung* am 17. Jänner 1795 erschienenen Ankündigung: *Und so fand ich mich in den Stand gesetzt, meinem so lange geführten Wunsche, statt meinem bisher gezeigten Kunstkabinete eine ganze Kunstgalerie aufzustellen, und dadurch die Kaiserstadt mit neuen Kunstschatzen zu bereichern, die unerwarteste Ausführung zu verschaffen.*¹

Im 18. Jahrhundert spielten neben den fürstlichen Sammlungen und den Privatsammlungen, die sich auf die Hauptstädte konzentrierten, vor allem die an Schulen eingerichteten naturwissenschaftlichen Kabinette – die sogenannten Schulsammlungen – eine bedeutende Rolle. Die frühesten Vorformen von musealen Institutionen, die sich über ihre auf das Sammeln, Dokumentieren, Forschen und Präsentieren ausgerichteten Zweckmäßigkeit definierten und sich im Hinblick auf die gesellschaftlichen Wissensbestände als typisch aufklärerisch gaben, sind in der Habsburgermonarchie erst am Beginn des 19. Jahrhunderts feststellbar. Für diese anfangs nur einer beschränkten Öffentlichkeit zugänglichen und von der Natur bis zur Kunst alles umfassenden Sammlungen, die sowohl Bildungseinrichtungen als auch Repräsentationsinstanz waren, wurde der Begriff „Universalmuseum“ geprägt.² Während das British Museum in London, das von Herzog Carl I. gegründete Kunst- und Naturalienkabinett in Braunschweig und die königliche Kunstsammlung im Palais du Luxembourg in Paris bereits in den 1750er

¹ Wiener Zeitung vom 17. Jänner 1795, 147.

² Raffler, Museum, 167.

Jahren für die Bevölkerung geöffnet wurden, war die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere erstmals 1781 der Öffentlichkeit zugänglich.¹

2. Die Ausstellungsobjekte und ihr künstlerischer Anspruch

Wachsfiguren

Die Meinung, dass Wachs seit jeher einen geringen Stellenwert in der Kunst einnahm, trifft keineswegs auf alle Epochen zu. So verfügte Wachs im religiösen oder rituellen Zusammenhang über den höchsten Materialwert und wurde seit Beginn der Neuzeit, nachdem es lange Zeit kirchlichen Kontexten vorbehalten war, von den unterschiedlichsten Künstlern genutzt. So kamen, nachdem bereits im 16. Jahrhundert Medaillonreliefs aus Wachs an den europäischen Höfen gefragt waren, im 17. Jahrhundert großformatige Wachsplastiken in Mode. Die bis heute anhaltende Geringschätzung der Wachsplastik begann erst im späten 17. Jahrhundert mit dem Aufkommen von Wachsfigurenkabinetten und Jahrmarktspräsentationen, deren figürliche Wachs bildnerische auf eine mimetische Wiedergabe des menschlichen Körpers abzielte und damit in der abendländischen Ästhetik als reines Abschreiben der Natur und nicht als originäre künstlerische Leistung begriffen wurde.²

Julius Schlosser führt dieses Argument der klassischen Kunstgeschichtsschreibung folgendermaßen fort: „Nach der Ansicht der normativen Ästhetik gibt also die Wachsfigur in ihrer Absicht zu täuschen das innere Wesen des Kunstwerks auf, das vom Individuellen hinweg in das Reich der (platonischen) Idee führt; sie stellt die bloße vergängliche Erscheinung dar, die durch den Mangel des Lebens leichenhaft, daher abstoßend wirkt.“³ Die Porträtähnlichkeit und das Hinzufügen echter Accessoires vermittelten zwar den Anschein von Authentizität, diese wirkte jedoch gleichzeitig unheimlich, da auch die perfektste Wachsfigur immer einen Fehler hat, nämlich ihr fehlendes Leben.⁴ Die vielfach beobachtete Angst auslösende Wirkung wächserner menschlicher Körper, beruht einerseits auf der Konfrontation mit dem Tod angesichts des naturgetreu nachgebildeten, aber leblosen Körpers und andererseits auf dem Misstrauen, dass der Betrachter dieser Unbelebtheit der Figur entgegenbringt. Der Erfolg der Wachsfigurenkabinette ist daher vor allem auf die beim Betrachter hervorgerufene Spannung zurückzuführen,

¹ Raffler, Museum, 333f.

² Ullrich, Wächserne Körper, 255f.

³ Schlosser, Tote Blicke, 118.

⁴ Ullrich, Wächserne Körper, 196.

die sich aus der Vorstellung eines seelenlosen Körpers, der plötzlich zu Leben kommen könnte, ergibt.¹

Als Begründer des populären Wachsfigurenkabinetts und erster Unternehmer im Geschäft der kommerziellen Schaustellerei ist wohl Antoine Benoist anzusehen, der von 1632 bis 1717 königlicher Maler und Mitglied der Akademie von Paris war. Er schuf neben lebensgroßen Darstellungen der bedeutendsten Persönlichkeiten des französischen Hofes unter anderem ein bemerkenswertes Wachsporträt Ludwig XIV., das den Herrscher mit eingesetzten Bartstoppeln zeigte. 1668 erhielt er das königliche Privileg, die Abbilder der Herrscherfamilie sowie hoher Gesandter öffentlich auszustellen und damit gleichzeitig die Funktion der Wissensvermittlung bzw. Öffentlichkeitsarbeit für den Hof in einer Zeit, da es keine mit heute vergleichbare massenmediale Verbreitung von Informationen gab.²

Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Wachsfigur allmählich zu einer Publikumsattraktion, die der Unterhaltung, aber auch der Aufklärung dienen sollte. Etwa zeitgleich mit Benoist existierte in Amsterdam der *Doolhof* oder *Irrgarten* von Centen de Peijler, der neben den Porträtfiguren zeitgenössischer Herrscher, Geschichten aus der Bibel und klassischen Mythologie sowie Automaten präsentierte. 1690 eröffnete in London Mrs. Salomon's Waxworks, das zeitgenössische Herrscherporträts und allegorische Figuren ausstellte.³

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gründete Curtius ein Wachsfigurenkabinett auf dem Boulevard Saint-Martin und war damit so erfolgreich, dass diesem wenige Jahre danach zwei weitere folgten. Neben den Wachsfiguren zeigte Curtius auch kostbare Kunstgegenstände, chinesische Lackmöbel und Gemälde. Curtius, der regelmäßig mit Politikern verkehrte, etablierte sich rasch in der Pariser Gesellschaft und genoss hohes Ansehen in der königlichen Familie. Bei Ausbruch der Französischen Revolution engagierte er sich politisch und schlug sich auf die Seite der Revolutionäre. Er wurde später Mitglied des Jakobiner-Clubs und Hauptmann der Nationalgarde. Nach dem Fall Robespierres fiel er jedoch in Ungnade und zog sich nach Ivry zurück, wo er 1794 verstarb. Er vermachte seinen gesamten Besitz Maria Grosholtz, mit der er möglicherweise in Straßburg ein

¹ Ullrich, *Wächserne Körper*, 198.

² Ullrich, *Wächserne Körper*, 257.

³ Hermanns, *Musée Grévin*, 41.

Verhältnis gehabt hatte und die ihm nach Paris gefolgt war. Diese heiratete den Ingenieur François Tussaud und ging 1802 nach England, wo sie, nachdem sie mehrere Jahre lang mit ihrer Wachsfigurenausstellung umherzog, 1835 ihr eigenes Kabinett in der Baker Street eröffnete.¹

Müller-Deym knüpfte mit seiner Darstellung der kaiserlichen Familie an den Erfolg des *Cercle Royal* – der Figurengruppe der französischen Königsfamilie – von Benoist an. Etwa die Hälfte der von Müller am Kohlmarkt ausgestellten 40 lebensgroßen Wachsfiguren zeigte bekannte zeitgenössische und historische Persönlichkeiten wie Staatsoberhäupter, Adelige und Militärs; den Mittelpunkt der Ausstellung bildete das aus zehn Figuren bestehende Tableau der kaiserlichen Familie. Es bot dem Besucher die Möglichkeit, die kaiserliche Familie ganz aus der Nähe, nicht bei einem offiziellen Anlass als Repräsentanten der Monarchie, sondern scheinbar *in einer wirklichen Scene ihres Privatlebens*² zu sehen. So war etwa die Kaiserin mit Charpie-Zupfen beschäftigt, die Kinder wurden spielend und der verstorbene Kaiser Leopold an einem Schreibtisch sitzend dargestellt. Mit dieser idealisierenden Darstellung betrieb Müller-Deym – ebenso wie bereits vor ihm Benoist – Öffentlichkeitsarbeit für den Hof.

Im ursprünglich nur Laudon und später, nach dem Tod Kaiser Josephs auch diesem gewidmeten Mausoleum, das die beiden Verstorbenen bei einer vertraulichen Unterredung im Elysium zeigte, wurde der Tod theatralisch inszeniert. Ein scheinbar aus weißem Marmor errichteter Tempel mit blauen Säulen und vergoldeten Verzierungen bildete den Hintergrund dieser Szene. Als Trauergesellschaft hatten sich die kleine türkische Pflgetochter des Feldmarschalls, der gerührt die Urne Laudons umfassende weinende Genius Österreichs und der mit gesenktem Haupt auf seinem Schwert lehrende Mars versammelt. Durch die musikalische Untermalung sowie mit Hilfe von Lichteffekten, die durch ein mit Strasssteinen besetztes Uhrpendel verursacht wurden, erhielt die Szene eine magische Atmosphäre.³ Der Betrachter wurde bei dieser Darstellung mit dem Tod konfrontiert und auf die eigene Sterblichkeit hingewiesen. Die naturgetreuen Nachbildungen berühmter Verstorbenen belegen außer deren Aussehen zu Lebzeiten vor allem deren Verschwundensein aus dem Leben.⁴ Als Stellvertreter einstmals lebendiger

¹ Hermanns, Musée Grévin, 44f.

² C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 66f.

³ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 76f.

⁴ Ullrich, Wächserne Körper, 195.

Körper lösen sie bei den Betrachtern ein Unbehagen aus, das in ihrer Wachsmaterialität, die ihnen den Schein eines gespenstischen Lebens verleiht, begründet liegt. Indem die Figuren den Eindruck erwecken, dass sie lebendig sein könnten, befinden sie sich auf der Schwelle zwischen Tod und Leben und verstehen, sowohl durch die Vorstellung eines seelenlosen Körpers als auch die Furcht davor, dass sie zu Leben kommen könnten, den Betrachter zu verunsichern.¹

Ein weiterer Aspekt von Müllers Gestaltungskunst tritt uns im Tableau mit dem kaiserlichen Triumphwagen und der Figurengruppe um Erzherzog Karl entgegen. Im, von weißen Pferden gezogenen kaiserlichen Triumphwagen, waren Franz II. und Marie Therese als Wachsfiguren sitzend dargestellt. Über ihnen schwebte der Herzogshut aus geschliffenen Glaskristallen, der zugleich ein Luster war. Um den Wagen standen Frauenfiguren in verschiedenen Stellungen, die Kronen und Reichsinsignien trugen. Die Besonderheit dieser allegorischen Figuren war, dass sie allesamt bekannte Persönlichkeiten abbildeten. Ebenso verhielt es sich mit der Skulptur der Minerva, die dem in voller Rüstung dargestellten Erzherzog Karl den Lorbeerkranz reichte. In ihr hat Müller Lady Hamilton porträtiert. Die Gruppe, die des Weiteren aus einer Muse der Geschichte, die Erzherzog Karls Taten aufzeichnet und einer anderen allegorischen Figur bestand, wurde von Admiral Nelson, der sich mit einem Mohrenknaben außerhalb der Gruppe befand, betrachtet.² Indem Müller der Darstellung der Minerva sowie der anderen allegorischen Figuren, Porträts real existierender Persönlichkeiten zu Grunde legte, machte er diese zu Schauspielern, die ein Bühnenbild bevölkern. Müller gelang es mit diesem Kunstgriff, bei den Besuchern Assoziationen mit Theateraufführungen herbeizuführen und den dargestellten Szenen Lebendigkeit zu verleihen. Gleichzeitig trug diese Art der Inszenierung zur Verunsicherung des Publikums bei, da nunmehr die Leblosigkeit der Figuren nicht nur auf Grund ihrer lebensechten Darstellung, sondern auch wegen ihres Rollenspiels in Zweifel gezogen wurde.³

Der übrige Teil der Wachsdarstellungen umfasste im Wesentlichen schöne weibliche Figuren und Nachbildungen antiker Originale, aus einer von Müller eigens hierfür *neu erfundenen, dem menschlichen Fleisch so ganz ähnlichen Kompositionsmasse, die an*

¹ Ullrich, Wächserne Körper, 198.

² Pichler, Sittengemählde von Wien, 57f.

³ Rice, The Temple of Night, 186.

Dauerhaftigkeit dem Stein gleich kömmt und einzig in ihrer Art ist.¹ Diese weiblichen Kunstkörper, die der traditionellen Assoziation von Weiblichkeit und Kunst folgen, stehen einer ebenso traditionellen männlichen Autorenschaft gegenüber und fungieren damit als Projektionsmodelle der männlich begriffenen Zeugungskraft.²

Die von Müller gezeigten weiblichen Figuren bedienten im hohen Maße männliche Fantasien. Ihre Körper wurden verführerisch arrangiert und als Lustobjekte instrumentalisiert. Anstelle tatsächlicher Frauen sah man auf einen tauglichen Typus reduzierte Körper, die in ihren Kompositionen von so vergleichbarer Ebenmäßigkeit waren, dass ihnen jegliche Eigenständigkeit fehlte. Indem sie in sich den männlichen Charakter konzentrierten, waren sie gleichsam Ausdruck der Beherrschung der Frau durch den Mann.³ Ihr erotischer Reiz aber war von solcher Publikumswirksamkeit, dass Müller alsbald dazu überging, besonders delikate Objekte in einem eigenen, hierfür speziell gestalteten Raum, den er das *Schlafgemach der Grazien* nannte, zu präsentieren. Dieser Raum war nur einem erwachsenen Publikum gegen Leistung eines zusätzlichen Eintrittsgeldes von 1 Gulden zugänglich.⁴

Das Schlafgemach der Grazien

Folgt man den Ausführungen Konrad Paul Liessmanns über Erotik, so ist sie „die Kunst des Andeutens und des Abstandhaltens, ist aufgeschobenes, umschriebenes und sublimiertes Begehren, ist kultivierte Sinnlichkeit und sinnliche Kultur, ist aber auch eine Kraft, die nicht nur begehrt und hervorbringt, sondern Abgründe signalisiert und den Umschlag in Ekel, Abscheu und Zerstörung zumindest mitschwingen lässt“.⁵

Eine detaillierte Beschreibung der im Schlafgemach der Grazien vorzufindenden Darstellungen gibt uns Graf Zinzendorf in seinen Tagebuchnotizen. Er hatte dieses Kabinett zumindest drei Mal mit seinem Besuch beehrt und sich jedes Mal im Anschluss daran ausführliche Notizen zu den schönen weiblichen Figuren gemacht. So schilderte er anschaulich die Skulptur der Venus Kallipygos, die in gebeugter Haltung vor einem Spiegel stand, als „ebenfalls nach der Natur, ihr Hemd hochhebend, so daß man die Haare an der ... sieht, ihre angenehm fleischigen Hinterbacken betrachtend“. Weiters

¹ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 70f.

² Ullrich, Wächserne Körper, 229.

³ Bloom, Wax Works, 159.

⁴ WB, Ankündigungen 1790-1900.

⁵ Liessmann, Erotik, 10.

war eine Frau mit reizendem Gesicht zu sehen, „die den Schleier hochhebt, so daß man den Körper und die verborgenen Schönheiten sieht [...]. Der geschminkte Hermaphrodit, schlafend, ..., mit den Gesäß den Hüften und Schenkeln einer Frau und den Attributen des Mannes.“¹



Abb. 20 und 21: Venus Kallipygos, Archäologisches Museum Neapel.

Abb. 22: Virtuelle Rekonstruktion einer färbig bemalten Venus.

Während die Reize der außerhalb dieses Kabinetts gezeigten Figuren kunstvoll inszeniert wurden und sich etwa die Nacktheit der Körper nur andeutungsweise unter den Bekleidungsstücken abzeichnete, setzte Müller im Schlafgemach der Grazien ihre Geschlechtlichkeit in Szene und enthüllte ihre unmittelbaren vulgären Formen, womit die Figuren ihre spielerische Erotik verloren und eine obszöne Wirkung entfalteten.² Obszöne Objekte nahmen seit der Renaissance in den Antikensammlungen einen bedeutenden Platz ein. Auch wenn sie zeitweilig unter Verschluss gehalten bzw. in separaten Räumen gezeigt wurden, waren sie während der gesamten Epoche sowohl Gegenstand wissenschaftlicher Gelehrsamkeit als auch der Neugier auf Pikantes. Die Entdeckung von Pompeji und Herculaneum brachte auch in diesem Bereich eine Fülle von neuem Material, in welchem sich die Sexualität als wichtiges Element des antiken Lebens,

¹ Zinzendorf, Tagebücher, 90.

² Liessmann, Erotik, 10.

ganz ohne Scham, mit natürlicher Vertrautheit präsentierte.¹ In den in großer Anzahl aufgefundenen erotischen Wandmalereien, die bei der römischen Oberschicht durch die Hellenisierung in Mode gekommen waren, nahmen mythologische Themen einen großen Raum ein. Einer der häufigsten Akteure dieser Szenen war der Hermaphrodit. Der phrygische Gott, der sowohl der Sphäre der Venus als auch jener des Bacchus angehörte, zeigte immer seine Zweideutigkeit² und galt ebenso wie die Venus Kallipygos als Symbol der Lust. Die Präsentation der Venus aus der Rückenansicht war eine speziell im 18. Jahrhundert häufig gewählte Darstellungsform, die bereits in der Antike sehr geschätzt wurde. Rubens, der Meister des Barock, bewies mit seinem Gemälde „Drei Grazien“ (heute im Prado) sein Wohlgefallen an der Rückseite und war mit dieser Darstellung richtungweisend. Das Gesäß wurde zu einer barocken Form, die gut mit der sich aus Früchten und Wolken zusammengesetzten Dekoration harmonierte.³

Müller bediente sich bei der Gestaltung seiner Figuren des Umstandes, dass in der Kunst die Grenze zwischen Erotik und Obszönität stets verschwommen war. Der Künstler durfte in seinem jeweiligen Medium stets weiter gehen als gewöhnliche Menschen.⁴ Was im Alltag bereits als obszön galt, wurde in der Kunst noch als erotisch wahrgenommen. So war die Darstellung von Nacktheit im ausgehenden 18. Jahrhundert, als es zunehmend zur Unterdrückung von geschlechtlicher Lust kam, bei Allegorien oder mythologischen Szenen statthaft. Während die Etablierung der bürgerlichen Sexualität vielfach als Sieg lustfeindlicher, bedürfnisloser Enthaltsamkeit gedeutet wurde, konnte Michel Foucault zeigen, dass lediglich eine Verschiebung stattgefunden hat. Die geschlechtliche Lust wurde weder vollständig unterdrückt noch der Körper verleugnet. Vielmehr wurde Sexualität einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise unterzogen und in den Bereich der Medizin überführt, wo die Beschäftigung mit den körperlichen Vorgängen intensiviert wurde.⁵

Die Mediceische Venus

Bey dieser Figur können alle Theile, in den drey Höhlen des Stammes, sowohl in ihrer natürlichen Lage überhaupt, als auch ein jeder einzelner Theil insbesondere, deutlich und genau betrachtet werden. Man erblickt nämlich nach Abnahme der Oberhaut zuerst

¹ Caro, Geheimkabinett, 11f.

² Caro, Geheimkabinett, 19.

³ Bayl, Der nackte Mensch in der Kunst, 152.

⁴ Krassnitzer, Erotik und Obszönität, 14.

⁵ Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit, Bd. 1, 147.

das Zellengewebe sammt den Milchgefäßen und Drüsen der Brust, [...].¹ Der menschliche Körper wurde zum beobachtbaren Objekt und als solches zergliedert. Erst diese Art der Naturaneignung machte die Normierung des menschlichen Körpers, die Schaffung des schematisierten und idealisierten Körpers der anatomischen Wachsmodelle möglich.²

Als Begründer der anatomischen Wachsmodellerei, die sich seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert als weiterer Zweig der Wachsbildkunst entwickelte, gilt der sizilianische Priester Giulio Gaetano Zumbo (oder auch Zummo 1656–1701). Nachdem dieser in Neapel eine sehr naturalistische Darstellung der „Pest“ gefertigt hatte, wurde er von Cosimo III., dem Großherzog der Toskana, an seinen Hof nach Florenz berufen, wo er drei weitere Werke von ähnlicher Art – den „Triumph der Zeit“, die „Syphilis“ und „Die fünf Stadien der Verwesung“ – schuf.³ Zumbo gelang es mit seinen sehr genauen und wirklichkeitsgetreuen Arbeiten den Zerfall des menschlichen Körpers auf eine äußerst ästhetische Weise festzuhalten.⁴ 1695 ging Zumbo zum Anatomiestudium nach Bologna, folgte aber bald danach dem Ruf des aus Paris stammenden Chirurgen Guillaume Desnoues (1650–1735), der in Genua Anatomie und Chirurgie unterrichtete und als Erster an speziell konservierten Leichen mit Hilfe von Wachseinspritzungen den Verlauf der Blutbahnen sichtbar machte. Da auch konservierte Leichen relativ rasch Verfallserscheinungen zeigten, beauftragte Desnoues Zumbo, ein von ihm präpariertes Modell einer Schwangeren samt ungeborenem Kind vollkommen in Wachs nachzubilden.⁵

Desnoues machte die anatomischen Wachsmodelle in Frankreich bekannt, indem er medizinische Plastiken an der französischen Akademie ausstellte. Er erhielt vom König das Privileg, die von ihm angefertigten anatomischen Wachsmodelle der Öffentlichkeit zu präsentieren. In seinem medizinischen Museum waren Ganzkörpermodelle, bei denen die inneren Organe, Muskeln und Nerven freilagen, und seltene Krankheitsformen zu sehen.⁶ Die ebenfalls in Paris tätige Marie Catherine Bihéron (1719–1796) war die Tochter eines Chirurgen und setzte ihre Kenntnisse, die sie aus den Anatomievorle-

¹ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 84.

² Greinke, Die Venus des Wiener Josephinums, 93.

³ Schmidt (Hg.), Heron von Alexandria, 93.

⁴ Schmidt, Geburtshilfliche Wachspräparate des Josephinums, 99f.

⁵ Ullrich, Wächserne Körper, 79.

⁶ Schmidt, Geburtshilfliche Wachspräparate des Josephinums, 99f.

⁶ Hermanns, Musée Grévin, 35.

sungen zog, direkt um, indem sie an Leichen modellierte.¹ Ihr Meisterstück war die bereits erwähnte lebensgroße, in ihre einzelnen Teile zerlegbare weibliche Figur.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelte sich zunächst Bologna zum Zentrum der Herstellung medizinischer Wachspräparate, die sowohl für den wissenschaftlichen Unterricht als auch als Schauobjekte in ganz Europa Absatz fanden. Verursacht wurde diese Entwicklung durch die Initiative des Kardinals Prospero Lambertini (1675–1758), dem späteren Papst Benedikt XIV, der, um das Sezieren Verstorbenen zu vermeiden, auf eigene Kosten ein Institut zur Herstellung anatomischer Wachsmodelle einrichtete. Erwähnenswert ist hier vor allem Anna Morandi (1716–1774), die besonderes Geschick bei der Herstellung geburtshilflicher Wachspräparate entfaltete und gemeinsam mit dem Professor für Chirurgie Giovanni Antonio Galli (1708–1782) 46 Wachs- und 125 Tonmodelle für Papst Benedikt XIV. schuf.

Im Jahre 1775 eröffnete Pietro Leopoldo (1747–1792), der Bruder Josephs II. und spätere Kaiser Leopold II., in Florenz das „Reale Museo di Fisica e Storia Naturale“, das wegen seines Observatoriums den Namen „La Specola“ erhielt. Es barg die umfangreichste anatomische Wachsmodellsammlung Europas. Die unter der Leitung des universellen Naturforschers Felice Fontana (1730–1805) hergestellten lebensgroßen Figuren verfügten über Darstellungen der Muskeln, Bänder und Nerven. Joseph II., der nach 1780 auf einer seiner zahlreichen Reisen zu seinem Bruder die Wachspräparatesammlung in „La Specola“ in Florenz besichtigte, entschloss sich sofort, diese für das damals bereits in Planung begriffene Josephinum nachmachen zu lassen.²

Hauptverantwortlich für die technische Ausführung der Wiener Sammlung war der Modelleur Clemente Susini. Dem Einfluss des Anatomen Mascagni kam jedoch das Verdienst zu, dass die Wiener Sammlung keine reine Kopie der florentinischen Originale wurde, sondern die fortlaufend gewonnenen Erkenntnisse über das Lymphgefäßsystem in den Arbeiten Berücksichtigung fanden. Die Kosten für die insgesamt 1.192 Wachspräparate der Wiener Sammlung wurden zur Gänze von Kaiser Joseph II. übernommen und beliefen sich auf 30.000 Gulden. Mitte November 1784 konnte der erste Transport mit Mauleseln über den Brennerpass bis nach Linz und danach auf dem Schiffswege die Donau abwärts nach Wien gebracht werden, wo Giovanni Alessandro

¹ Hermanns, Musée Grévin, 36.

² Schmidt, Geburtshilfliche Wachspräparate des Josephinums, 107.

Brambilla (1728-1800), Leibchirurg Josephs II. und erster ärztlicher Direktor des Josephinum, dem Kaiser wie folgt Bericht erstattete: „Ehre sei Gott in der Höhe. Die Präparate sind glücklich angekommen.“¹

Das Josephinum stand in der Folge an bestimmten Wochentagen gegen Vorlage einer beim Vorsteher dieses Instituts zu lösenden Benützerkarte auch der interessierten Bevölkerung zum Besuch offen. Die anatomische Sammlung erstreckte sich über zwei Etagen des Hauses und umfasste Darstellungen der *inneren und äußeren Teile des menschlichen Körpers aus farbigem Wachs*.² Die Präparate wurden in Rosenholzschränken, die mit venezianischen Spiegelgläsern versehen waren, aufbewahrt. In einem der fünf Kabinette befanden sich sechs ganze Statuen und eine ruhende Venus, die eine lebensgroße, im dritten Monat schwangere Frau vorstellte.³ Anerkennung fand die anatomische Sammlung auch bei Reisenden wie jenem jungen Bayern, der diese in seinen Reiseaufzeichnungen als eine große und nützliche Sehenswürdigkeit bezeichnete, für die allein es der Mühe lohnt, eine Reise nach Wien zu unternehmen.⁴ Im Josephinum ist ebenso wie etwa in La Specola in Florenz und Bologna die Mediceische Venus – wie sie einst auch Müller in seinem Kabinett ausgestellt hatte – heute noch zu sehen.



Abb. 23: Venus Medici,
Ufficien Florenz



Abb. 24: Mediceische Venus, Josephinum Wien

¹ Schmidt, Geburtshilfliche Wachspräparate des Josephinums, 108.

² Baumgärtner, Bemerkungen über Wien, 125.

³ Möslle, Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz-Stadt Wien, 404.

⁴ Baumgärtner, Bemerkungen über Wien, 125.

Diese, zu ihrer Entstehungszeit in ganz Europa äußerst populäre anatomische Figur erhielt ihren Namen von der römischen Kopie einer griechischen Venus – der Venus Medici bzw. Mediceischen Venus –, die sich im Besitz der Medici in Florenz befand. Der Modelleur der anatomischen Wachsfigur, Clemente Susini, war einerseits als Kunstkenner mit dieser Skulptur vertraut, andererseits wäre die Anlehnung des Wachsmodells an das antike Vorbild auch mit der Antikenrezeption im Klassizismus erklärbar. Davon abgesehen wurde die Darstellung des nackten weiblichen Körpers, wie bereits andernorts erwähnt, durch die Ausführung als Venusskulptur legitimiert.

Während in der äußeren geschlossenen nachvollziehbaren Kontur des Körpers und des Gesichts durchaus Parallelen zwischen dem Wachsmodell und dem antiken Original zu finden sind, unterscheiden sich die beiden Skulpturen hauptsächlich durch ihren Gestus. Dieser Unterschied geht vor allem auf ihre verschiedenen Funktionalitäten zurück. Die Venus Medici präsentiert sich stehend in der Haltung der Venus Pudica oder Venus der Keuschheit. Einen Ruf, den sie sich durch das Heben der rechten Hand, im Bemühen die Brüste sittsam zu bedecken, erworben hat. Im Gegensatz dazu zeigt sich die anatomische Venus aus zweckmäßigen Gründen liegend und ohne Schamgestus, aber mit offenem, aufwändig drapierten Echthaar, dem Symbol für sexuelle Macht. Durch die Verwendung von Echthaar auch im Schambereich erhält das anatomische Modell ein sehr naturalistisches Aussehen und spricht nicht mehr wie ihr antikes Vorbild die Einbildungskraft an, sondern dokumentiert die Realität, wodurch sie der Pornographie sehr nahe kommt.¹



Abb. 25: männliches anatomisches Wachsmodell, Josephinum Wien

Vergleicht man die Venusfigur mit den in der Sammlung des Josephinums in Wien befindlichen männlichen anatomischen Modellen, so wird die den Wachsmodellen inhärente unterschiedliche Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit evident.

¹ Greinke, Die Venus des Wiener Josephinums, 90.

Während das weibliche Modell eine erotisierende Anatomie aufweist, die sich aus ihrer äußeren Schönheit herleitet und ihre liegende Position die Vorstellung der passiven Frau wiedergibt, manifestiert sich die Schönheit der männlichen Modelle in der Haltung ihres meist gehäuteten Körpers, an dem Anatomie vorgeführt wird. Die Häutung verweist darüber hinaus auf das in der „Legenda aurea“ beschriebene Martyrium des heiligen Bartholomäus und macht das männliche Modell zum beklagenswerten Opfer.¹

Gipsabgüsse

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden in ganz Europa die Antikensammlungen neu eingerichtet. Dort, wo keine Originale zur Verfügung standen, stellte man Abgüsse auf, die ebenso begeistert Aufnahme fanden wie die Originale selbst. Johann Wolfgang von Goethe, der in seiner Jugend die um 1769 eingerichtete Sammlung von Gipsabgüssen in Mannheim besuchte, war voll des Lobes über diese: „[...] die herrlichsten Statuen des Altertums nicht allein an den Wänden gereiht, sondern auch innerhalb der ganzen Fläche durcheinander aufgestellt; ein Wald von Statuen [...], alle diese herrlichen Gebilde konnten durch Auf- und Zuziehen der Vorhänge in das vorteilhafteste Licht gestellt werden; überdies waren sie auf ihren Postamenten beweglich und nach Belieben zu wenden und zu drehen“.²

Bereits in der Antike war die Herstellung von Gipsabgüssen bekannt. Gemäß dem römischen Schriftsteller und Gelehrten Gaius Plinius Secundus Maior (um 23–79 vor Chr.) war der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts vor Chr. tätige Bildhauer Lysistratos der Erste, der durch die Abnahme eines Gipsabdrucks von einem menschlichen Gesicht ein Porträt angefertigt hat, bevor er zur Abformung ganzer Statuen überging. Beim Abgussverfahren wird das Original entweder zur Gänze oder auch nur zum Teil mit einer flüssigen, sich später verhärtenden Masse übergossen, wofür sich gebrannter Gips auf Grund seiner geringen Kosten und leichten Verarbeitung – er wird mit Wasser angerührt und kalt gegossen – als besonders geeignet erwiesen hat. Nachdem sich die aufgetragene Materie verhärtet hat, wird sie vorsichtig abgenommen und man erhält den ersten Abguss, bei dem jene Teile, die im Original erhoben sind, vertieft erscheinen und umgekehrt, weshalb er auch als Negativform bezeichnet wird. Um aus dieser Form den eigentlichen, mit dem Original völlig übereinstimmenden positiven Abguss zu erhalten,

¹ Greinke, Die Venus des Wiener Josephinums, 93.

² Goethe, Dichtung und Wahrheit, Bd. 9, 501.

reibt man sie, um ein Anhaften zu vermeiden, mit Öl oder Fett ein und füllt sie anschließend mit der Gipsmasse aus.¹

Da der schimmernde, weiße Glanz des glatten Marmors bei der Abformung verloren geht, sind die kreidig stumpf wirkenden Gipsabgüsse als Imitation zu erkennen. „Der Gipsabguß macht aus der Kunst der Plastik, künstliche Plastik.“ Johann Wolfgang v. Goethe, der diesen materiellen Unterschied mehrfach beschrieben hat, sah in der Kreidenhaftigkeit der Gipsabgüsse eine Entsinnlichung. Der Gips verwandelte das amouröse in ein geistiges, bzw. moralisches Erlebnis, das wiederum zur Einsicht bewog. Diese war emotionaler Art und fiel für ihn mit dem Erinnerungswert der plastischen Reproduktion zusammen. So sah er sich beim Anblick der Medusa Rondanini in die Zeit zurück versetzt, als sich dieses Kunstwerk in seiner unmittelbaren Nachbarschaft befand. Der Gipsabguss stellte damit für ihn ein Maximum an Ähnlichkeit her, das sowohl das Original als auch das originale Kunsterlebnis mit einbezog. Neben diesem Erinnerungswert schrieb Goethe dem Abguss aber auch therapeutische Kraft im Sinne der Erbauung und Befreiung der Seele zu.²

Gipsabgussmengen boten zumeist eine erstklassige Auswahl von Reproduktionen, deren Originale sowohl topographisch als auch kunstgeschichtlich weit auseinander lagen. Sie waren daher vor allem für akademische Studienzwecke von praktischem, kunsthistorischem Interesse, da Plastiken nebeneinander gezeigt werden konnten, die sich sonst hunderte Kilometer von einander entfernt befanden und auf diese Weise erst ein Vergleich ermöglicht wurde. Darüber hinaus vermittelten die gesammelten Abgüsse den Eindruck einer unbegrenzten Verfügbarkeit von Kunst. Durch die Abgüsse waren die bedeutendsten römischen Skulpturen in allen Ländern gleichzeitig vertreten. Diese Allgegenwart war eine Bedingung für die Facsimilewirkung antiker Plastiken. Die Wortbildung des um 1800 geprägten Begriffs „Facsimile“ für die Wiedergabe einer geschriebenen Vorlage stellte einen Befehl dar. „Mach es ähnlich!“ Goethe, der der Überzeugung war, dass in Gips abgeformte Kunstwerke zwar einen Teil ihrer Ausstrahlung, nicht aber ihre Wirkung verloren, bezog diesen Appell nicht nur auf das nachzuahmende Vorbild, sondern auch auf den Betrachter: „In solcher Gegenwart wird man mehr, als man ist, man fühlt, das Würdigste, womit man sich beschäftigen sollte, sei die

¹ Traeger, Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise 46.

² Traeger, Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise, 50.

menschliche Gestalt, die man hier in aller mannigfaltigen Herrlichkeit gewahr wird.“¹ Gipsabgüsse waren aber auch geeignet, religiöse Empfindungen auszulösen. Indem beim Abguss die Patina des geschichtlich Gewordenen verloren ging, und dieser das Original in seiner kreideweißen Materialität schön wie am ersten Tag reproduzierte, verkörperten Gipsfiguren neben der bereits angesprochenen Allgegenwart auch Unvergänglichkeit, beides göttliche Eigenschaften, die Gipsabgüssen eine sakrale Aura verliehen.²

Neben dem neu erwachten, ganz allgemeinen Interesse an den Werken der Antike, kam es durch Winckelmann, der als Erfinder der Kunstgeschichte betrachtet wird, zu einer Neubewertung der antiken Kunst. Für Winckelmann, dem auf Grund seiner umfassenden Kenntnisse neben dem Aspekt des Zeitgeschmacks auch eine historische Beurteilung möglich war, verkörperte die antike Kunst das Ideal der Menschenwürde. Für ihn war die höchste Schönheit in Gott und der menschliche Schönheitsbegriff wurde dort vollkommen, wo er in göttlicher Übereinstimmung gedacht wurde. Dieses Ideal fand er in der Figurengruppe des Laokoon beispielhaft verkörpert, einem Werk von „edler Einfachheit und stiller Größe“. Das von ihm proklamierte Schönheitsideal stand im Mittelpunkt der zeitgenössischen Antikenrezeption und führte letztendlich zur Ausformung des neuen klassizistischen Stils.³ Neben den Gipsabgüssen sorgfältig ausgewählter Skulpturen zu Studienzwecken dienten vor allem die von den Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji angefertigten Stichwerke, deren Bildmotive ebenfalls vom neuen klassizistischen Stil geprägt waren, zur Verbreitung des neuen Geschmacks in der Öffentlichkeit.⁴

Die von Müller bzw. seinem Mitarbeiter Posch für seine Gipsabgussammlung getroffene Auswahl antiker Figuren entsprach durchaus dem Zeitgeschmack. So umfasste sie sowohl die von Winckelmann bewunderte *Laokoon-Gruppe* als auch den von ihm „als höchstes Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums“ gepriesenen *Apollo di Belvedere*. Weiters waren mehrere Statuen, die in Herculaneum aufgefunden worden waren, wie etwa der *Balbus zu Pferd*, der *betrunkene Faun* und der *sitzende Mercur* zu sehen.⁵ Sie waren den archäologieinteressierten Zeitgenossen aus den *Bronzi*

¹ Traeger, Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise, 49.

² Traeger, Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise, 54.

³ Hagen, Antike an der Wiener Akademie um 1800, 13.

⁴ Hagen, Antike an der Wiener Akademie um 1800, 14–16.

⁵ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 33, 38, 46f.

*d'Ercolaneo*¹ bekannt. Der ebenfalls von Müller gezeigte, dem im ersten Jahrhundert vor Chr. in Ephesos wirkenden Künstler Agasias zugeschriebene *borghesische Fechter* wurde von Winckelmann als älteste momentan in Rom befindliche Statue bezeichnet.² Die als *sterbender Fechter* bezeichnete Statue ist heute besser unter dem Namen der *sterbende Gallier* aus dem Kapitol bekannt. Er wurde wegen seiner künstlerischen Qualität und seines ausdrucksvollen Pathos geschätzt und zahlreiche wohlhabende Kunstkenner ließen sich Reproduktionen anfertigen. Er war Teil jener Kunstschatze, die Napoleon im April und Juli 1797 aus Rom abtransportieren ließ.³



Abb. 26: Ferdinand Georg Waldmüller, Professorensitzung in der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1842. Im Hintergrund sind die vom Hofstatuarius Müller angekauften Gipsabgüsse abgebildet.

Darüber hinaus haben der Direktor der k.k. Akademie der bildenden Künste Heinrich Friedrich Füger (1751–1818) und die Professoren Franz Anton Zauner (1746–1822), Hubert Maurer (1738–1880) und Martin Fischer (1740–1820) für Johann Philipp Graf von Cobenzl (1741–1810), der als Protektor der Akademie an einer Erweiterung ihrer Gipsabgussammlung für Studienzwecke interessiert war, ein Gutachten der antiken Sammlung erstellt. In diesem beurteilten sie neben den bereits oben angeführten Statuen

¹ De Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Napoli 1767–1771. 2 Tom.

² C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegirten Kunstgalerie, 41.

³ Fliehl, Die Erfindung des Museums, 18.

die beiden Diskuswerfer, den Rumpf eines Genius, den Amor Capitolinus, den Dornauszieher, die kniende Venus, die Venus Callipyges, den Philosophen, die Agrippina, das Antinous Basrelief (Flachrelief, bei dem die Figuren nur wenig herausragen) und die Flora sowie sämtliche 46 Büsten und Köpfe als von besonderer Schönheit und die Abgüsse selbst als von besonders frischer und reiner Qualität.¹

Antike Originale

Gemäß der von Müller selbst unter *C.M.A.* verfassten Beschreibung der „k.k. privilegierten Kunstgalerie“ besaß er *eine Sammlung von etwa 150 theils großen etruskischen Originalvasen, von denen Ritter Hamilton nebst dem berühmten Director Tischbein ein weitläufiges Werk, mit den Abzeichnungen der Figuren, publizierten.*² Da Müller alias Graf Deym mit Lord Hamilton bekannt war, besteht die Möglichkeit, dass er die Vasen von diesem selbst oder zumindest mit dessen Hilfe anlässlich seines Italienaufenthalts erworben hat. Hamilton war ein leidenschaftlicher Sammler von Antiquitäten und Johann Wolfgang von Goethe, dem die Ehre zuteil wurde, dessen *geheimes Kunst- und Gerümpelgewölbe* sehen zu dürfen, beschrieb dieses als verwirrend, da *die Produkte aller Epochen zufällig durcheinander gestellt: Büsten, Torse, Vasen, Bronze, von sizilianischen Achaten allerlei Hauszierat, sogar ein Kapellchen, Geschnitztes, Gemaltes und was er nur zufällig zusammenkaufte.* Es befanden sich aber auch zwei Kandelaber aus Bronze, die jenen aus Portici ähnlich waren und die sich *freilich aus den pompejischen Gräften seitwärts hieher verloren haben,* unter den Kunstgegenständen.³ Diese problematische Erwerbungs­taktik war wohl auch der Grund, warum Hamilton diese Schätze verbarg und nur einem vertrauten Freundeskreis zeigte.

Aus heutiger Sicht waren Ausgrabungen im 18. Jahrhundert mehr ein Zeitvertreib für die Oberschicht, denn wissenschaftliche Unternehmungen. Sie verschafften vor allem der einheimischen Bevölkerung eine zusätzliche Einnahmequelle, denn sowohl professionelle Raubgräber als auch auf ihren Äckern fündig gewordene Bauern machten ihre Funde zu Geld. Indem Hamilton auf diese Quellen zurückgreifen konnte, verfügte er relativ bald über eine recht ansehnliche Kollektion von 730 Vasen und andere Antiken, die „um ein Spottgeld“ zusammengetragen worden waren, wie Karl August Böttiger (1760–1835), der inoffizielle Chronist des Goethe'schen Weimar, später bemerkte. Im

¹ Akad. Archiv, 1795/ fol. 91–95, Gutachten.

² C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 60.

³ Goethe, Italienische Reise, 330f.

Jahr 1772 verkaufte Lord Hamilton seine Vasensammlung um den stattlichen Preis von 50.000 Ducati an das British Museum, begann aber bald darauf mit dem Aufbau einer zweiten Sammlung, die er gemeinsam mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), der als Direktor der neapolitanischen Kunstakademie für die Abbildungen verantwortlich war, in einem Katalog dokumentierte.¹

Weshalb wurden aber die im Besitz von Müller befindlichen Vasen in der *Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie* als etrusch bezeichnet, obwohl der obgenannte Katalog, den man in der Kunstgalerie käuflich erwerben konnte, bereits im Titel *Recueil de Gravures, d'après des Vases antiques, la plus part d'un ouvrage Grec*, auf deren überwiegend griechischen Ursprung hinwies? In der antiquarischen Forschung früherer Jahrhunderte, die lange Zeit von italienischen Forschern beherrscht wurde, ging die Annahme um, dass jede bemalte Vase etruskischer Herkunft sei. Vor allem die toskanischen Gelehrten, die sich als direkte Nachfahren der Etrusker sahen, bemühten sich durch die Publikation antiker Monumente und indem sie die Abstammung der Etrusker als Nation sowohl von Noah als auch Janus ableiteten, deren Überlegenheit zu verdeutlichen. Erst als man im Zuge der Wiederentdeckung und dem Beginn der Grabungsarbeiten bei den römischen Vesuvstädten Herculaneum (1711), Pompeji (1738) und Stabiae (1749) die meisten Vasen im Einzugsgebiet des heutigen Neapels und hier vor allem in der Nekropole von Nola – ein Gebiet das nicht zum antiken Etrurien gehörte – fand, wurden zunehmend kritische Stimmen an der etruschen Herkunftsbestimmung laut.²

In der Publikation von Wilhelm Tischbein, der für sein Werk die durchgepausten Umrisslinien der Vasen in Kupfer stach und diese als originalgetreue Wiedergabe der Gefäße propagierte, wurde erstmals die archäologisch offenkundige Beobachtung geäußert, dass die in Kampanien aufgefundenen Vasen jenen griechischer Provenienz aus Melos gleichen. Obwohl damit der griechische Ursprung, den Johann Joachim Winckelmann bereits anhand der griechischen Inschriften vermutet hatte, bestätigt war, wurde der Begriff der „etruschen“ Vasen in der Vasenliteratur der folgenden Jahrzehnte hartnäckig beibehalten. Das zum Ende des 18. Jahrhunderts hin zunehmende Interesse der Gelehrten, aber auch der obersten sozialen Schichten an diesen Vasen bewirkte das Einsetzen des „goût etrusque“, die allmählich den nach der Wiederentdeckung der

¹ Böttinger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, 79.

² Wiegel, *Artes Etruriae*, 115f.

Vesuvstädte vorherrschenden pompejanischen Stil verdrängte. Hauptinspirationsquelle für die Verbreitung waren neben den zahlreichen über ganz Europa verstreuten Sammlungen von Originalvasen, die zeitgenössischen Reproduktionsstichwerke, die wiederum Künstlern als Vorlagen in den verschiedensten Gattungen der bildenden und angewandten Kunst dienten.¹

Während die Kunsthandwerker in der königlichen Porzellanfabrik von Neapel bei den Formen und Dekorationen auf die, unter Mitwirkung von Tischbein angelegte Modellsammlung antiker Originalvasen zurückgreifen konnten, entnahm Wedgewood diese vor allem der ersten Publikation des mit ihm befreundeten Hamilton.² Dieser hatte Baron d'Hancarville – alias Pierre Francois Hugues – (1719–1805) mit der Veröffentlichung seiner ersten Sammlung betraut, welche dieser unter dem Titel: „Collection of Etruscan, Greek, and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honble. Wm. Hamilton. (Neapel 1767–1776)“ publizierte. Die von Josiah Wedgewood 1769 in Burslem, in der Grafschaft Staffordshire, gegründete Manufaktur, stellte in einem von diesem 1769 patentierten Verfahren rotfigurig dekorierte Vasen als sogenannte *Etruscan Ware* her. Die qualitätsvollen und teuren Imitationen antiker Vasen fanden alsbald beim Hochadel in ganz Europa weite Verbreitung. Viele von Wedgewoods besten Kunden, wie etwa Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817), die selbst in Italien gewesen waren, kannten Sir William Hamilton auch persönlich. Da es sich laut der Beschreibung der Kunstgalerie bei Müllers Vasensammlung nur zum Teil um etruskische Originale handelt, könnte auch er ihr zeitgenössische Kopien hinzugefügt haben.³



Abb. 27: Griechische Vasenmalerei, handkolorierter Kupferstich, J.H.W. Tischbein um 1800.

Neben der Vasensammlung konnte man im Müller'schen Kunstkabinett auch eine Kollektion der *auserlesenen Zeichnungen des berühmten Direktors Tischbein zu Neapel von etruskischen Originalvasen* bewundern. Diese waren auf Pergament gezeichnet und mit einem Lack glas-

¹ Wiegel, *Artes Etruriae*, 119f.

² Wiegel, *Artes Etruriae*, 118.

³ Wiegel, *Artes Etruriae*, 120f.

artig überzogen.¹ Tischbein hatte den Modetrend des „gout etrusque“ zu nutzen gewusst und sich ein weiteres ökonomisches Standbein geschaffen, indem er Tafeln für die Ausgestaltung etruskischer Kabinette, wie jenes des kaiserlichen Gesandten Esterhazy, anfertigte. Man konnte, wollte man sich ein dem Zeitgeist entsprechendes etruskisches Kabinett einrichten, bei dessen Dekoration auf hundert verschiedene handkolorierte Kupferstiche, die auf Karton aufgezogen und mit Schellack versiegelt waren, zurückgreifen. Diese mit Ornamenten und Rahmen versehenen, querformatigen Tafeln verfügten über die einheitliche Größe von 32 x 44 cm, waren leicht zu verschicken und kosteten eine Unze Napolitanisches Gold per Stück. Sie erfreuten sich alsbald großer Beliebtheit und fanden in ganz Europa einen regen Absatz. Der englische Architekt und Vasensammler Tatham (1772–1842) beschrieb sie als äußerst erfolgreich²

Automaten

Das Interesse an Automaten wurzelt in der Antike und kreist letztendlich um die archaische Vorstellung des künstlichen Menschen. Bereits aus der Antike sind uns zahlreiche, wenn auch nicht besonders präzise und verlässliche Beschreibungen von Automaten überliefert. Recht konkrete Hinweise über Geräte und Apparate, deren Aufbau und Bedienung finden sich in den Traktaten Herons von Alexandria (um 60 n.Chr.). Zu den in seinem Werk „Pneumatica“ beschriebenen Konstruktionen zählen unter anderem ein Tempel mit automatischen Türen, die sich öffneten, sobald Gläubige am Tempel Eingang das Opferfeuer entzündeten und schlossen, wenn dieses verlosch und ein Opferstock mit eingebautem Mechanismus, der nach Einwurf eines Fünfdrachmenstücks eine kleine Menge Weihwasser austreten ließ.³

Die höfische Automatenbaukunst erreichte im Zeitalter der Aufklärung, das den Traum vom „Künstlichen Menschen“ zu träumen begann, ihren Höhepunkt. Das Auftreten der Automaten, die an Fürstenhöfen und in Salons fasziniertes Staunen erregten und ganz ohne Nutzen rein dem Vergnügen zu dienen schienen, fiel mit der Vorstellung zusammen, dass sich handwerkliche und geistige Leistungen des Menschen mit Hilfe von Maschinen automatisieren lassen. Die 1738 von Jacques Vaucanson angefertigte mechanische Ente bewegte sich, fraß und verdaute wie ein lebendiges Tier. Sie verkörperte damit einerseits den naiven Glauben, die Natur vollständig nachbilden zu können, und

¹ C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 76.

² Wiegel, *Artes Etruriae*, 124.

³ Schmidt, *Heron von Alexandria*, S. 111–113.

andererseits den Wunsch, diese und das Leben ausnahmslos zu beherrschen.¹ Die Begeisterung für Automaten, die menschliche Höchstleistungen nachahmten und übertrafen, war daher keineswegs oberflächlich, sondern Ausdruck der bereits damals viel diskutierten Frage nach der Vergleichbarkeit menschlicher Gehirne mit Maschinen und ob der Mensch eines Tages reproduziert und damit überflüssig gemacht werden könnte.²

Unter den von Müller gezeigten Automaten befanden sich vor allem selbstspielende Musikinstrumente, die ohne Interpreten Musik erzeugten. Es sind dies Kunstwerke der Feinmechanik, die oft auch – obwohl sie keine Uhr enthalten – als Flöten- oder Spieluhren bezeichnet werden, da ihre Laufwerke mit Gewichts- und Federantrieb jenen der Uhrwerke ähneln. Sie bildeten sich aus den seit dem 16. Jahrhundert für die fürstlichen Kunstkammern erzeugten Tischuhren, Tafelaufsätzen und Kunstschränken mit ihren meist durch Zugfeder angetriebenen Musikwerken heraus und erreichten in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts einen künstlerischen Höhepunkt.³

Ihr Mechanismus besteht aus einer Stiftwalze und einer dieser angepassten Klaviatur, deren Tastenhebel von den Stiften bzw. Haken der rotierenden Walze entweder gedrückt oder angehoben werden. Die Walze wird von einem Gewicht oder einer Zugfeder angetrieben, die gleichzeitig auch das Windwerk in Bewegung setzt. Da die Herstellung mechanischer Glocken-, Saiten- und Orgelwerke das Zusammenwirken verschiedenartiger Handwerker wie Mechaniker, Kunsttischler, Walzenstecher und Uhrmacher erforderte, ist der eigentliche Erzeuger der Spieluhren oft nicht feststellbar. Doch erst den Komponisten fiel die Rolle zu, den Instrumenten tönendes Leben einzuhauchen, indem sie für diese entweder Musikstücke bearbeiteten oder Originalkompositionen schufen.⁴ Joseph Müller, der immer auf der Suche nach neuen Attraktionen für sein Kunstkabinett war, beauftragte Mozart mit der Komposition von kontrapunktisch gearbeiteten Musikstücken für seine Orgelwerke, die auch bei seinen musikkundigen Besuchern Anklang finden würden. Laut Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 23. März 1791 ertönte in dem getrennt vom Kunstkabinett in der Himmelpfortgasse eingerichteten Laudon-Mausoleum stündlich eine *Trauermusik* des Kapellmeisters Mozart. Dass diesem die Komposition nicht leicht gefallen sein dürfte und er es nur des Geldes wegen

¹ Pfeisinger, Arbeitsdisziplinierung, 94.

² Leopold, Mozart Handbuch, 556.

³ Simon, Mechanische Musikinstrumente, 16.

⁴ Simon, Mechanische Musikinstrumente, 17.

tat, geht aus seinem Brief vom 3. Oktober 1790 an Constanze hervor: [...] *ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch – war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können [...].*“ Und später *„ja,, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten [...].*¹ Das Orgelwerk stammte von Pater Primitivus Niemecz (1750–1860) und bestand „nur aus Flöten und Fagott“, weshalb seine klangliche Darbietung vom Mozart-Schüler Ignaz von Seyfried (1776–1841) als „monoton“ qualifiziert wurde.

Mozart dürfte kein grundsätzlicher Gegner mechanischer Musik gewesen sein, doch schien ihm die betreffende Spieluhr, die nur Pfeifen mit hohen Tönen hatte, zur Wiedergabe der Trauermusik nicht geeignet. Die beiden von Mozart im Abstand von nur drei Monaten ausgearbeiteten Trauermusiken auf Laudon KV 594 und KV 608 stellen, sowohl inhaltlich als auch technisch zwei Varianten über ein Thema dar. Auf Grund der gleichen Tonart, dem fast identen Tonumfang und der gleichen Spieldauer von acht Minuten, ist davon auszugehen, dass KV 594 und 608 für ein und denselben Automaten geschrieben wurden. Während die erfolgreiche Verwendung von KV 608 im Laudon-Mausoleum aus zahlreichen zeitgenössischen Berichten, wie etwa dem des *Wiener Rezensent von 1799*, hervorgeht: *Diese Fantasie ist das in Wien bekannte Orgelstück für 2 Claviere, welches Mozart für die Spieluhr in dem vortrefflichen Müllerschen Kunstkabinett daselbst gesetzt hat [...]*² liegt über die Bestimmung und Aufführung von KV 594 kein einziger Hinweis vor. Mozart musste für diese beiden Kompositionsaufträge seine musikalischen Vorstellungen sowohl zeitlichen Zwängen als auch einem durch das Orgelwerk vorgegebenen Tonumfang unterordnen, was ihm zuwider gewesen sein dürfte. Um die Länge besser überschauen und einteilen zu könnten, reihte Mozart sechs Modulen: Adagio (39 Takte), Allegro 1. Teil (27 Takte), Wiederholung (27 Takte), Allegro 2. Teil (47 Takte), Wiederholung mit 2. Schluss (51 Takte), Adagio (37 Takte) aneinander. Dennoch überschritt Mozart mit KV 594 die Leistungsfähigkeit des relativ kleinen Flötenwerks mit 38 Tonstufen, das mit den langen vielstimmigen Abschnitten des Adagios wohl rasch überfordert gewesen sein muss. Das Werk konnte von dem dafür vorgesehenen Automaten ohne manuelle Hilfe, d. h. ohne zusätzliche Windzufuhr

¹ Nottebohm, *Mozartiana*, 44.

² zit. nach Simon, *Mechanische Musikinstrumente*, 77.

durch das schnellere Bewegen der Schöpfbälge von Hand – womit das Ausbleiben von Tönen an gewissen Stellen verhindert werden konnte – nicht wiedergegeben werden. Da es nicht möglich war, das Orgelwerk einfach mit einer größeren und leistungsfähigeren Balganlage nachzurüsten, sondern nur ein Neubau Abhilfe geschafft hätte, war es weniger kosten- und zeitaufwendig – Deym stand hinsichtlich der Eröffnung unter Zeitdruck – Mozart mit der Komposition eines neuen passenden Musikstücks zu beauftragen. Bei KV 608 hatte Mozart die automatengerechte Satzweise bereits im Griff. Indem er zwar das Programm grundlegend von „Adagio (Moll) – Allegro (Dur) – Adagio (Moll)“ bei KV 594 auf „Allegro (Moll) – Andante = Adagio (Dur) – Allegro (Moll)“ bei KV 608 umstellte, aber die Temporelationen beibehielt und die zeitlichen Proportionen so aufteilte, dass ein Ausgleich zwischen den Adagio und Allegro-Teilen in beiden Kompositionen stattfand, passte er das Werk den technischen Gegebenheiten an. Auch die Artikulation war dem traurigen Anlass angemessener, als bei KV 594-Allegro das auf Grund seines zügigen Tempos weniger martialisch und heroisch ausgefallen war.¹ Nachdem im Jahre 1795 das Mausoleum unter Wegfall des Glassarges, der Aufrechterstellung Laudons und der Hinzufügung der Figur des Kaisers Joseph II. zu einem Elysium umgestaltet worden war, kann man in der 1796 erschienenen Beschreibung der k.k. Kunstgalerie hierzu Folgendes lesen: „Man hört alle Stunden eine durch den unvergeßlichen Tonkünstler Mozart eigends dazu komponirte passende Trauermusk, die acht Minuten lang dauert, und an Precision und Reinigkeit alles übertrifft, was man bey dieser Art von Kunstwerken je schickliches anzubringen suchte.“¹



Abb. 28: Flötenuhr, signiert „Johann Joseph Wiest“ eingeklebtes Etikett auf der Grundplatte, Mozarthaus, Wien.



Abb. 29: Flötenuhr, Johann J. Wiest, Mozarthaus, Wien.

¹ Kowar, Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr, nicht paginiert

Eine weitere Mozartkomposition erklang im so genannten Gemach der drei Grazien: „Eine herrliche Flötenmusik, die der Hauch der Liebe zu beseelen scheint ertönt, ohne daß Du weißt, woher die Zaubertöne kommen. Es ist ein Adagio des unvergeßlichen Mozart.“² Es wird vermutet, dass es sich dabei um eine Bearbeitung des für die erblindete Harmonika-Virtuosin Marianne Kirchgäßner am 19. August 1791 uraufgeführten Adagios und Rondos für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Bratsche und Cello KV 617 gehandelt haben könnte.³ Eine kleine Flötenuhr, die sich ursprünglich im fünften oder „türkischem Zimmer“ der Kunstgalerie befunden hat, stammt von Johann Joseph Wiest. Zu ihrem acht Mozartwerke umfassenden Repertoire zählte auch Mozarts Andante KV 616. Die Flötenuhr befindet sich im Mozarthaus der Stadt Wien, ist aber zur Zeit nicht bespielbar.⁴

Beethoven, der ab 1799 in freundschaftlichem Verkehr mit dem Ehepaar Deym stand und Josephine und ihrer Schwester Therese Klavierunterricht erteilte, dürfte ebenfalls einige Spieluhrstücke für die Kunstgalerie geschrieben haben. So fanden sich in seinem Nachlass neben den Abschriften von zwei Mozartkompositionen (KV 594 und KV 608), die Beethoven offenbar von Deym erhalten hatte, um nach ihrem Vorbild neue Spieluhrstücke zu komponieren, drei Instrumentalstücke ohne Angabe bestimmter Instrumente und ohne dynamische Vortragszeichen (Adagio assai F-Dur, Allegro No 2 /Scherzo G-Dur, Allegro G-Dur). Es sind dies Anweisungen, die bei Spieluhrstücken entbehrlich sind, da bei mechanischen Musikinstrumenten abgestufte Tonstärken fehlen. Da Beethovens Adagio assai einen ähnlichen Charakter und desselben Tonumfang wie Mozarts Adagio aufweist, wird vermutet, dass es wie dieses für die mechanische Orgel im „Mausoleum“ bestimmt war.⁵

Während bei den Spieluhren die künstlerische Qualität der Musikdarbietung im Vordergrund stand, beeindruckten die musizierenden Figuren durch ihr lebensnahes Verhalten. So faszinierten ein in Begleitung von zwei Knaben befindlicher Pan⁶ sowie ein Spanier⁷ vor allem durch die natürliche Bewegung ihrer Hände und Finger, mit denen sie auf den Musikinstrumente spielten bzw. diese zum Atemschnöpfen absetzten. Auch ein mechani-

¹ C.M.A., Beschreibung der k.k. priv. Kunstgalerie zu Wien, 77.

² Pichler, Neustes Sittengemälde von Wien, 50.

³ Simon, Mechanische Musikinstrumente, 78.

⁴ Kowar, Die Wiener Flötenuhr, 55.

⁵ Simon, Mechanische Musikinstrumente, 84f.

⁶ C.M.A., Beschreibung der k.k. priv. Kunstgalerie zu Wien, 70.

⁷ C.M.A., Beschreibung der k.k. priv. Kunstgalerie zu Wien, 73.

scher Kanarienvogel, der sich in einem im Zimmer der drei Grazien aufgestellten Vogelhaus befand, begeisterte durch sein natürliches Betragen, indem er zwischen zwei Hölzern hin und her hüpfen, mit den Flügel schlagen und mehrere Stücke pfeifen konnte.¹

Die auf einem hinter Glas befindlichen Tisch ausgestellte, von Friedrich von Knaus erfundene Schreibmaschine, rief hingegen vor allem durch ihre technische Präzision Bewunderung hervor. Friedrich von Knaus, am 7. Februar 1724 als Sohn einer Uhrmacherfamilie in Aldingen bei Ludwigsburg in Deutschland geboren, wurde 1757 als Hofmechaniker nach Wien berufen, wo er das Physikalische Hofkabinett einrichtete, zu dessen Direktor er aufstieg. Die von ihm konstruierte Schreibmaschine bestand aus zwei weißen, wächsernen Händen, von denen die eine Hand das Tintenfass hielt, während die andere mit der Feder folgende Worte niederschrieb: „Austriaca Domui Deus nec metas rerum nec tempora ponat;“ dabei holte sie sich aus dem Tintenfass die dafür benötigte Tinte. Das Papier wurde nach Beendigung jeder Zeile automatisch in die Höhe geschoben.²



Abb. 30 und 31: Alles schreibende Wundermaschine von Knaus in geöffnetem und geschlossenem Zustand, 1760, Technisches Museum Wien.

Neben einer vom Pfarrer Hahn gefertigten mathematischen Uhr, bei der auf den vier Seitenflächen eines Würfels eine Uhr, ein Kalender, ein Jahreszähler und der Erdumlauf nach dem kopernikanischen System zu sehen waren und eine auf dem Würfel befindli-

¹ C.M.A., Beschreibung der k.k.priv. Kunstgalerie zu Wien, 82.

² C.M.A., Beschreibung der k.k.priv. Kunstgalerie zu Wien, 74.

che Himmelskugel sowohl die Bewegung von Sonne und Mond als auch alle Veränderung der Gestirne anzeigte,¹ zog wohl die mechanische Ritterspieluhr von Ludwig Knaus-Vater die größte Bewunderung auf sich. Um die fesselnde Wirkung dieses Automaten durch nichts zu beeinträchtigen, war er in einem eigens für ihn reservierten Kabinett aufgestellt. Durch das Ziehen an einer Schnur löste man ein zauberhaftes automatisches Ritterturnier aus, das von einem Glockenspiel begleitet wurde. Das Uhrwerk des Automaten entstand wahrscheinlich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Neben seiner kunstvollen Ausstattung bestach er vor allem durch seine Technik, da er nicht mit konstanter Geschwindigkeit, sondern handlungskonform ablief. Die Habsburger hatten die Ritterspieluhr aus dem Nachlass eines der beiden Söhne Friedrich bzw. Ludwig von Knaus, die sich beide in ihren Diensten befanden, erworben.² Müller dürfte diese Uhr leihweise zur Ausstellung in seiner Kunstgalerie zur Verfügung gestellt worden sein.



Abb. 32: Ritterspieluhr von Knaus (Vater), Präsidentschaftskanzlei der Wiener Hofburg, ihre Mechanik stammt aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

¹ C.M.A., Beschreibung der k.k.priv. Kunstgalerie zu Wien, 75.

² Kowar, Die Wiener Flötenuhr, 249.

3. Fremdrezeption

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich eine Vielfalt unterschiedlicher Ausstellungsobjekte, die von den Zeitgenossen auf höchst differenzierte Art wahrgenommen wurden. Durchforstet man die Fremdenführer, Tagebuch- und Briefeditionen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, so findet man darin so manch knappe bis ausführliche Abhandlung über das Müller'sche Kunstkabinett. Der Großteil der Berichte stammt aus der Zeit, als sich dieses am Kohlmarkt befand und in die drei Bereiche: Antike Zimmer, Moderne Zimmer und Kabinett der Grazien unterteilt war, wobei für letztere gesondert Eintritt zu bezahlen war. Diese Unterteilung spiegelt sich in den Abhandlungen wieder und es wird ihnen je nach Interessenslage des Autors eine unterschiedliche Gewichtung zuteil.

So berichtet das *Sichere Adressbuch und Kundschaftsbuch für Einheimische und Fremde* in seiner Ausgabe von 1796 nicht nur sehr ausführlich über die Galerie, *die als eine besondere Zierde der Kaiserstadt und als eine der nützlichen Anstalten beobachtet werden kann*, sondern rühmt darüber hinaus wiederholt den guten Geschmack Müllers. Die Beschreibung der Antikensammlung, *als beispiellose und in Europa einzige Sammlung der vortrefflichsten und auserlesensten Statuen und Basreliefs von Italien, die von den ersten Meistern Griechenlands und Latiums durch so viele tausende Jahren erhalten wurden*, liest sich wie eine Lobeshymne, die letztendlich auch Müller einbezieht: *[...] durch den Fleiß und die Unternehmung eines einzigen Mannes [...]*.¹

Anton Pichler schreibt im *Neuesten Sittengemälde von Wien*, dass es nicht zu leugnen sei, dass *Herr Müller die Kunst, die Natur nachzuahmen, und selbst dem Auge eine Art von Leben und scheinbare Beweglichkeit zu geben* versteht. Sein Bericht ist vor allem deshalb interessant, weil er als Einziger das Grauen, das von den Wachsfiguren, die zu leben scheinen und doch nicht leben, ausgeht, beschreibt. *Du gehst hin und untersuchst die treuen bis ins Kleinste sorgfältig nachgeahmten Züge und Eigenheiten des menschlichen Gesichts, alles trifft zu, die Lippen scheinen feucht zu seyn, die Augen glänzen, die Haare gehen aus der durchsichtigen Haut hervor, es ist, als stündest Du wirklich vor einem Menschen, und nichts erinnert Dich daran, dass es nur eine Bildsäule ist – nichts als die starre kalte Unbeweglichkeit – das was den Charakter des Todes ausmacht.*²

¹ Gerold, Sicheres Address- und Kundschaftsbuch, nicht paginiert.

² Pichler, Neuestes Sittengemälde von Wien, 48.

Anton Pichler bevorzugte die antiken Statuen und hier insbesondere jene des Apolls, dessen Schöpfer er göttliche Eingebung unterstellte, da er die unverkennbare göttliche Gestalt dieses himmlischen Wesens seiner Ansicht nach unmöglich von Menschen entnommen haben konnte. Einen besonders faszinierenden Eindruck hatte aber das Kabinett der Grazien bei ihm hinterlassen, das er als Tempel der Wollust beschrieb: [...] *alle Sinne wurden gefangen, alles athmete Liebe und Verlangen.*¹

Ebenso positiv äußerte sich ein junger Bayer in seinen Briefen an eine *junge Dame von Stand*. Er nennt Müller den *Besitzer einer schätzbaren Sammlung von Kunstsachen* und zeigte sich vor allem von der *brillante Abendbeleuchtung, die den Effekt des Ganzen und die Illusion verstärkt*, begeistert. Seine besondere Aufmerksamkeit galt aber dem aus Wachs geformten Hermaphroditen, *welcher auf einem Ruhebette hinter blaueidnen Vorhängen zu schlummern schien.*² Der Schriftsteller Julius Wilhelm Fischer wiederum widmet in seinen Reiseaufzeichnungen zunächst den Wachsfiguren eine ausführliche Schilderung, wobei er diese als schöne Gestalten beschreibt, von denen manche durch den Zauber der Täuschung einem bald als Genien oder Nymphen entgegenlächeln. Er schließt seine Ausführungen aber mit einer Aufzählung der von ihm besonders bewunderten antiken Skulpturen, insbesondere des Laokoon: *Lang blieb ich vor Laokoon stehen, und spät erst verließ ich diesen Saal, der mir einen hohen Genuss gewährt hat.*³

Joseph Richter, der sich in fingierten Briefen als Bauer Eipeldauer an seinen Neffen in Kakran (Kagran) über aktuelle Themen auf humorvolle Weise zu äußern wusste und diese als Zeitung herausgab, witzelte in einem dieser Briefe über die Antikensammlung: [...] *jetzt kommen erst rundherum eine Menge andre Figuren und Kunststücker, und Uhrwerk, und die gefallen den Leuten fast besser als als die Antikn, weil's ein schöne Musik aufmachen. Da sieht der Herr Vetter eine Menge Köpf von römischen Kaisern und Philosophen herum stehen; [...]; und überall ist der Nahm drauf gschriebn, und man därf sich jetzt auch nicht so bloß geben; dass man nichts von der Histori versteht. Da steht unter andern einer da, den d'Schlangen sammt sein zwey Kindern umwunden, und das soll's größte Masterstück ausn Alterthum seyn.*⁴

¹ Pichler, Neuestes Sittengemälde von Wien, 51.

² Baumgärtner (Hg.), Bemerkungen oder Briefe über Wien, 128.

³ Fischer, Reisen durch Österreich, 121.

⁴ Richter, Eipeldauerbriefe, 11.

Neben dem vielen Lob fand sich aber auch ein zeitgenössischer Kritiker. Es war dies der Geschichtsprofessor Carl Gottlob Küttner (1755–1805), der in seiner *Reise durch Deutschland* die Abgüsse durchwegs als schwache Kopien beanstandete. An den von Müller aus seiner Kompositionsmasse verfertigten Nachbildungen antiker Vorbilder störten ihn als Antikenverehrer die naturalistische Farbgebung, das Anbringen von Echthaar und die Hinzufügung eines leichten Gewandes.¹

Der österreichische Staatsmann Karl Johann Christian Graf von Zinzendorf (1739–1813), der das Wachsfigurenkabinett gemäß seinen Tagebucheinträgen im Jänner 1795 zum dritten Mal mit einem Besuch beehrte, erwähnte zwar die großartigen Antiken, die wunderbaren Gobelins, die hübschen Tapeten und die Gemälde en passant, widmete sich dann aber dem *von ähnlichen Gobelins verschlossenen Kabinett: Auf einem großen Bett Cupido und Psyche, die sich liebkosen, während sie sich verteidigt, [...]. Ein korbförmiger Luster erleuchtet sie von oben. Musik von menschlichen Stimmen. Die Venus Kallipygos, von der man auch [die heimlichen Teile sieht], gerade vor einem Spiegel, [...].*²

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass mit Ausnahme von Küttner, der als einziger Kritik an der qualitativen Ausführung der Gipsabgüsse übte, alle Berichtersteller die handwerklich einwandfreie, sorgfältige und genaue Herstellung sowohl der Wachsfiguren als auch der antiken Skulpturen lobten bzw. nicht in Abrede stellten. Den überwiegenden Anteil der Berichterstattung nahmen die Modernen Zimmer ein, wobei wiederum die detailliertesten Beschreibungen das Zimmer der Grazien betrafen. Während die Faszination der Wachsfiguren in ihrer Materialität begründet lag, die lebendiges Fleisch nachahmte, ohne tatsächlich lebendig zu sein, und die Figur selbst im Zentrum der Bewunderung stand, verehrte man in den Gipsabgüssen die antiken Originale. Indem bei ihrem Anblick dem Betrachter die Kunstfertigkeit des ursprünglichen Künstlers gewahr wurde – *so muß diesem Künstler in der Stunde der Begeisterung ein Genius erschienen seyn*³ – nahmen sie eine Vermittlerrolle ein. Nicht der Abguss, sondern das antike Original stand im Mittelpunkt, weshalb hier die Auswahl der gezeigten Altertümer, die einem gewissen sich aus dem Zeitgeschmack ergebenden Kanon zu folgen hatte, für die positive Resonanz ausschlaggebend war.

¹ Küttner, *Reise durch Deutschland*, 165.

² Zinzendorf, *Tagebücher*, 90.

³ Pichler, *Neuestes Sittengemälde von Wien*, 46.

Exkurs: Der Tempel der Nacht im Schlosspark von Schönau an der Triesting

Peter Anton Freiherr von Braun war erfolgreicher Seidenfabrikant und Hofbankier. Musikalisch begabt und am Theater interessiert, übernahm er ab 1774 das Amt des leitenden Vizedirektors beider Hofbühnen.¹ 1796 erwarb er das Schloss Schönau, dessen Garten er durch den Architekten Hetzendorf von Hohenberg, der auch für die Umgestaltung von Laxenburg verantwortlich zeichnete, in einen englischen Landschaftspark mit Bachläufen, Wasserfällen und Grotten umgestalten ließ. Höhepunkt der Gartenanlage war der „Tempel der Nacht“. Für diesen hatte Braun beim Hofstatuarius Müller-Deym die Wachsfigur der „Göttin der Nacht“ in Auftrag gegeben, die dieser als Porträt von Brauns Ehefrau Josephine anfertigte. Der „Tempel der Nacht“ wies in seiner Gestaltung zahlreiche Parallelen zur Müllerschen Kunstgalerie auf. So erinnerte der von vier schwarzen Pferden gezogene Wagen der „Göttin der Nacht“ an den ebenfalls von vier, allerdings weißen, Pferden gezogenen kaiserlichen Triumphwagen. Alabasterlampen verbreiteten eine ähnlich magische Atmosphäre wie im Kabinett der drei Grazien und die Kleidung der Göttin der Nacht war ebenso knapp bemessen wie jene der Venus Kallipygos, die die Aufmerksamkeit auf einige Körperteile eher erhöhte denn verhinderte. Schlussendlich wurde die Szene von einem „süß flötenden Pfeifenwerk“ des Automatenbauers Johann Mälzl (1772–1838) untermalt.²

Der eigentliche Reiz sowohl der „Müllerschen Kunstgalerie“ als auch von Brauns „Tempel der Nacht“ lag im Zusammenwirken der verschiedenen visuellen und akustischen Reize, die den Besucher in eine imaginäre, phantastische Welt entführten und ihm zu einem multimedialen Erlebnis verhalfen. Müller-Deym bediente sich der Kombination von Wachsfiguren, Musik und Beleuchtung vor allem im Kabinett der drei Grazien, wo er ähnlich wie beim Laudon-Mausoleum, die Figuren mit Hilfe von Alabasterlampen, Kristallluster und Spiegel ins rechte Licht rückte und mit Einsatz einer Spieluhr der Szene einen feenhaften Charakter verlieh, der den anonymen *Verfasser des Neuesten Sittengemählde von Wien* so sehr in Entzücken versetzte: *O es war der Tempel der Wollust, alle Sinne wurden gefangen, alles athmete Liebe und Verlangen.*³

¹ Jäger-Sunstenau, Ehrenbürger der Stadt Wien, 25.

² Rice, *The Temple of Night*, 198f.

³ Pichler, *Neuestes Sittengemählde von Wien*, 51.

VI. Das Kunstkabinett als Wirtschaftsunternehmen

1. Startkapital und Finanzierung

Wie bereits eingangs erwähnt gewährte die Schwarzenbergbank Joseph Deym ein Hypothekendarlehen in der Höhe von 32.000 Gulden. Er gab zwar an, das Geld für den Ankauf eines weiteren Gutes verwenden zu wollen, doch benötigte er sicherlich auch Startkapital für sein Unternehmen. Die Schuldverschreibung war mit 6 % jährlich verzinst, wobei die Zinsen halbjährlich in Wien zu bezahlen waren. Die Kapitalrückzahlung selbst sollte erst nach fünf Jahren und zwar in vier jährlich aufeinander folgenden Teilbeträgen von 8.000 Gulden erfolgen.¹ Daraus ergeben sich für die Zeit von 1789 bis 1797 folgende jährliche finanzielle Belastungen:

Jahr	Kapital	Tilgung	Zinsen	Zahlungsstrom	
1789	32.000		1.920	1.920	
1790			1.920	1.920	
1791			1.920	1.920	
1792			1.920	1.920	
1793			1.920	1.920	
1794	24.000	8.000	1.920	9.920	
1795	16.000	8.000	1.440	9.440	
1796	8.000	8.000	960	8.960	
1797		8.000	480	8.480	
		32.000	14.400	46.400	Gesamt

Abb. 33: Tabelle der jährlichen finanziellen Belastungen

Da für die Errichtung der Galerie eine neuerliche Kapitalaufbringung erforderlich war, die seitens Deym nur dann bewerkstelligt werden konnte, wenn er über ausreichende Sicherstellungen verfügte, kann davon ausgegangen werden, dass ihm die Rückzahlung der Hypothek keine allzu großen Schwierigkeiten bereitet haben dürfte. Vielleicht hatte er es ja dem Geldregen, der 1796 durch den Verkauf von Gipsabgüssen an die Akademie der bildenden Künste für 6.500 Gulden² und an die Kaiserin von Russland für 30.000 Gulden³ auf ihn niederprasselte, zu verdanken, dass er nicht nur seine verbliebenen Schulden bezahlen, sondern darüber hinaus ein neues Ziel in Angriff nehmen konnte, die Errichtung eines eigenen Galeriegebäudes.

¹ SOA Český Krumlov, Protokoll der Oberdirektion der Schwarzenbergbank 1788, 44.

² Akad. Archiv, 1795/fol. 91–95, Kaufvertrag.

³ Wiener Zeitung vom 13. April 1796, 1024.

Es genügte Müller-Deym nicht, künstlerisch und wirtschaftlich erfolgreich zu sein, er strebte nach gesellschaftlicher Anerkennung. Hierfür reichte es aber nicht aus, dass er Erfolg hatte, er musste diesen auch zeigen, wollte er keinen Zweifel darüber aufkommen lassen. Durch die Errichtung des Galeriegebäudes mit der imposanten Fassade einschließlich Doppeladler und lateinischer Inschrift, die auf ihn als Erbauer hinwies, machte Müller-Deym seinen Erfolg nach außen hin sichtbar und verschaffte sich damit das gesellschaftliche Ansehen, das ihm als Adelige auf Grund seiner Geburt zu teil geworden wäre.

Mit dem Voranschreiten der Bauarbeiten 1797, genauer gesagt der Eindeckung des Daches, traten die ersten Zahlungsschwierigkeiten auf. So musste er im Mai bei der Finanzhofkommission um Stundung der Bezahlung des ihm für die Eindeckung seines Gebäudes ausgefolgten Kupfers ansuchen.¹ In der Folge wurde ihm die Verlängerung der Zahlungsfrist zwar bewilligt, er wurde jedoch aufgefordert, die Tilgung mittels der Galerie samt Gebäude vertraglich sicher zu stellen.² Erst durch eine neuerliche Intervention seinerseits bei der Hofkammer wurde der Beschluss gefasst, *um ihn die Aufbringung der zu dem Bau nöthigen Gelder nicht zu erschweren, ist sich mit Verschreibung der Kunstgalerie allein zu begnügen.*³

Diese Schulden, die Deym auch im Mai des Jahres 1800 noch nicht bezahlt hatte,⁴ hielten ihn jedoch nicht davon ab, das Gebäude einer kompletten Neugestaltung zu unterziehen. Neben dem mit der Errichtung des Galeriegebäudes in Zusammenhang stehenden hohen Ausgaben, waren vor allem seine Heirat und die damit verbundenen massiv erhöhten Haushaltungskosten sowie die durch die napoleonischen Kriege bedingte allgemeine schlechte Wirtschaftslage für seine ungünstige finanzielle Situation verantwortlich, die ihn sowohl zum Verkauf einzelner wertvoller Objekte aus seinem Besitz⁵ als auch zur Mobilisierung neuer Einnahmequellen (wie etwa der Umwandlung eines Gebäudeanteils in vermietbare Appartements)⁶ zwang.

¹ Wien, HHStA, Staatsratsprotokolle 1797/II, Nr. 1375.

² Wien, HHStA, Staatsratsprotokolle 1797/II, Nr. 1982.

³ Wien, HHStA, Staatsratsprotokolle 1797/II, Nr. 2421.

⁴ Wien, HHStA, Staatsratsprotokolle 1800/II, Nr. 1718.

⁵ P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1801 fol. 1f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 23. März 1801 und La Mara, Beethoven und die Brunswicks, 13.

⁶ Wien, HHStA, Staatsratsprotokolle 1801/I, Nr. 636.

2. Werbung

Noch bevor Müller-Deym seine ersten Wachsfiguren am Kohlmarkt präsentierte, kündigte er diese Schaustellung sowohl in der *Wiener Zeitung* selbst als auch mittels eines beigelegten Flugzettels, der eine genauere Beschreibung der Figuren enthielt, an. Seiner ersten Nachricht, mit der er bereits am 2. Mai 1789 – also vier Tage vor dessen Eröffnung – für sein Kabinett warb, sollten innerhalb des ersten Jahres 24 weitere folgen.¹

	Jänner	Februar	März	April	Mai	Juni	Juli	August	September	Oktober	November	Dezember.	Summe
1789					6	4	5		3	2	5		25
1790		2	1	3	2	1			3	3	3		18
1791			2	4	3	3	3	4					19
1792			1							1	2		4
1793	3	2		4									9
1794							2						2
1795	4												4
1796						2							2
1797													0
1798											1	2	3
1799			1	2									3
1800													0
1801		1	2	2									5
1802									1	3			4
1803			1	1									2
Summe	7	5	8	16	11	10	10	4	7	9	11	2	100

Abb. 34: Tabelle der von Müller-Deym getätigten Anzeigen in der *Wiener Zeitung*.

Müller-Deym schaltete in der zweimal wöchentlich erscheinenden *Wiener Zeitung* durchschnittlich eine Anzeige pro Woche. In den nächsten beiden Jahren verringerte er die Anzahl der Nachrichten bereits auf weniger als die Hälfte² und ab dem vierten Jahr

¹ Wiener Zeitung 1789, Nr. 1108, 1143, 1182, 1315, 1348, 1378, 1411, 1443, 1475, 1509, 1707, 1740, 1804, 1836, 1867, 2371, 2403, 2476, 2744, 2778, 2842, 2872, 2935, 2974, 3007.

² Wiener Zeitung 1790, Nr. 438, 511, 576, 887, 993, 1419, 1458, 1386, 2270, 2319, 2341, 2765, 2797, 2830, 2855, 3042, 3073 und Wiener Zeitung, 1791, Nr. 789, 820, 859, 1075, 1115, 1147, 1190, 1220, 1262, 1505, 1540, 1919, 1953, 1983, 2110, 271, 2204, 2235.

hatte er offenbar einen solchen Bekanntheitsgrad erreicht, dass er das Publikum nur noch bei bedeutenden Erweiterungen seiner Sammlung¹ oder im Falle einer Übersiedlung² mittels Zeitungsanzeige benachrichtigen musste. Auffallend ist auch die geringe mediale Präsenz in den Sommermonaten, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Abwesenheit des sich auf seinen Gütern aufhaltenden Adels zurückzuführen ist.

Müller-Deym verstand es nicht nur, die Neugierde beim Publikum zu wecken, sondern es gelang ihm darüber hinaus, die Spannung durch gezielte Maßnahmen zu erhalten. So bemühte er sich einerseits, die Sammlung *von Zeit zu Zeit mit neuen und eben so seltenen Stücken zu vermehren* und andererseits das Kabinett so zu verändern, *daß jedermann auf eine angenehme Art überrascht seyn wird.*³ Aber auch die verschiedenen Gebäude selbst, in welchen er im Laufe der Zeit seine Sammlung präsentierte, benutzte er für Werbemaßnahmen. So versuchte er beispielsweise, als sich sein Kabinett am Kohlmarkt über dem Milanischen Kaffeehaus befand, die Aufmerksamkeit der Passanten mit folgenden Mitteln auf sein Kabinett zu lenken: *Die Fenster, welche mit Festons von brillantirten Glasperlen, mit Transparents, zu Vasen und ähnlichen Dekorationen verziert, und Abends reich beleuchtet waren, kündeten schon von fern den Tempel des Geschmacks an den man dort fand.*⁴ Dass die von ihm gesetzten Maßnahmen nicht immer nur mit Begeisterung vom Publikum aufgenommen wurden, zeigte sich anlässlich seines Umzugs in das neue Galeriegebäude beim „Rothen Thurm“. Müller-Deym hatte in der nunmehr aus drei großen Sälen bestehenden Ausstellungsräumlichkeit auf eine Trennung zwischen antiken und modernen Skulpturen verzichtet und *alles durcheinander geworfen und verwirrt*. Mit dieser Neuaufstellung hatte er sich möglicherweise einen erhöhten Zuspruch auch für die Sammlung der Antiken, die neben den Wachsfiguren eher ein Schattendasein fristeten, erhofft. Das Publikum stand jedoch der neuen Anordnung der Figuren kritisch gegenüber und sehnte sich nach den *artigen Gesellschaftszimmern mit den festgezauberten Herren und Damen* und dem *wollustathmenden Kabinet der Grazien*⁵ zurück, weshalb er bereits im September 1800 um die Erlaubnis ansuchte, die drei Säle in geheizte Zimmer umgestalten zu dürfen.⁶

¹ Wiener Zeitung vom 13. April 1793, 1036.

² Wiener Zeitung vom 17. November 1792, 3114.

³ Wiener Zeitung vom 20. Februar 1790, 438

⁴ Pichler, Neuestes Sittengemälde von Wien, 40.

⁵ Pichler, Neuestes Sittengemälde von Wien, 59.

⁶ Wien, HHStA Staatsratsprotokolle 1800/III, Nr. 2986.

3. Eintrittspreis

Bei der Müller'schen Kunstgalerie handelte es sich um ein gewinnorientiertes Unternehmen. Müller-Deym war mit seiner Sammlung auf zahlendes Publikum angewiesen, um die Existenzgrundlage seines Unternehmens zu sichern. Seine Einnahmen bestanden einerseits aus den Eintrittsgeldern und andererseits aus dem potentiellen Verkauf sämtlicher in seinem Kabinett ausgestellten Objekte. Gerade die Gestaltung des Eintrittspreises stellte ein wichtiges ökonomisches, aber auch soziales Instrumentarium dar. So ging Müller-Deym, nachdem er die ersten drei Monate einen Einheitspreis von 20 Kreuzer für die Besichtigung seiner Objekte gefordert hatte¹, nach seiner ersten Übersiedlung und Erweiterung zu einer differenzierteren Preispolitik über. Diese war insofern von ständischen Strukturen geprägt, als die *Hohe Noblesse und Standespersonen nach Belieben, distinguierte Personen 20 kr und andere 10 kr* zahlten². Damit wurden zwar ständische Hierarchien beibehalten, anstatt der Geburt entschied jedoch die ökonomische Situation des Einzelnen, denn jeder der sich den Eintritt leisten konnte, hatte Zugang zur Sammlung. Indem er den zuerst verlangten Fixpreis von 20 Kreuzer auf 10 Kreuzer für „nicht distinguierte“ Personen ermäßigte, versuchte er offenbar auch weniger vermögende Schichten anzusprechen und sein Zielpublikum zu erweitern.

Dieses Entgegenkommen dürfte jedoch nicht den von Müller-Deym erwarteten Erfolg bewirkt haben, da er bereits ein Monat später zu einer neuen Preisgestaltung überging, bei der nur noch zwischen dem Adel, der nach Belieben bezahlte, und nichtadeligen Personen, die einen Fixpreis von 20 Kreuzer zu zahlen hatten, unterschieden wurde³. Nach der Neueröffnung seines Kunstkabinetts auf dem Kohlmarkt war die Sammlung durch Gipsabgüsse erweitert worden und die Antiken konnten getrennt von den „Modernen“ besichtigt werden. Der Eintritt betrug nun 20 Kreuzer für die Abteilung der Antiken, ebenfalls 20 Kreuzer für jene der Wachsfiguren und 1 Gulden für das Schlafgemach der drei Grazien.⁴ Diesen Eintrittspreis behielt Müller-Deym bis 1789 – dem Jahr der Übersiedlung in das Müller'sche Gebäude am Rotenturm-Tor – bei. Besondere Attraktionen wie die anatomische Figur, das Laudon-Mausoleum, das Theatermodell und das Kabinett der drei Grazien⁵ ließ sich Müller-Deym extra bezahlen. So verlangte

¹ Wiener Zeitung vom 2. Mai 1789, 1108.

² Wiener Zeitung vom 16. September 1789, 2371.

³ Wiener Zeitung vom 27. Februar 1790, 511.

⁴ WB, Ankündigungen 1790-1900.

⁵ WB, Ankündigungen 1790-1900.

er für das „Zerlegen“ der Frauenfigur zu Beginn 2 Gulden¹ und ab April 1793² nur noch 20 Kreuzer, für die Besichtigung des Laudon-Mausoleums 1 fl auf dem ersten und 30 Kreuzer auf dem zweiten Platz³ und für das Theatermodell 20 Kreuzer⁴ Müller-Deym grenzte sich mit seiner Preisgestaltung von Beginn an gegenüber anderen Wachsfigurenkabinetten ab, die oft weniger als die Hälfte seines Eintrittspreises verlangten, obwohl sie vor allem in Müller-Deyms ersten Jahren zum Teil ein Vielfaches an Umfang der von ihm gezeigten Sammlung einnahmen.

So zeigte 1787/88 ein Herr Joseph Sanguinetti aus Paris seine zehn Figuren umfassende Sammlung berühmter Persönlichkeiten, wie u. a. das französische Königspaar samt Kind und Voltaire mit seiner Enkelin, über mehrere Monate am Kohlmarkt Nr. 1181. Die Figuren waren lebensgroß, da sie – glaubt man den Worten Sanguinettis – mit der Kleidung der dargestellten Person bekleidet waren. Das Eintrittsgeld betrug im ersten Monat 10 Kreuzer,⁵ im zweiten Monat nur noch 7 Kreuzer für Erwachsene bzw. 3 Kreuzer für Kinder⁶ und ab dem dritten Monat bis zu Sanguinettis Abreise 3 Kreuzer für jeden Besucher⁷. Die ebenfalls aus Paris stammenden Brüder Matre verlangten 1787 für eine in ihrer Zusammensetzung ähnliche Sammlung lebensgroßer Figuren, die am Hohen Markt in einer Hütte zu sehen waren, einen sich aus der Örtlichkeit ergebenden gestaffelten Eintrittspreis von 10 Kreuzer auf dem ersten und 6 Kreuzer auf dem zweiten Platz. Der Adel zahlte auch hier nach Belieben.⁸

In dem Jahr, als Müller-Deym sein Kabinett eröffnete, gab es außer seinem keine anderen Wachsfigurenkabinette, für die in der *Wiener Zeitung* geworben wurde. Erst zwei Jahre später stellte ein Künstler namens Lebogne aus Paris seine 90 Wachsfiguren, sowie Basreliefs und mechanische Apparate umfassende Sammlung in der Breunergasse Nr. 1164 aus. Die ausschließlich männlichen, lebensgroßen Wachsabbildungen ehrenhafter und unehrenhafter Berühmtheiten des Jahrhunderts waren auf zwei Säle aufgeteilt zu sehen. Der Eintrittspreis war wiederum ständisch strukturiert, indem Standespersonen nach Belieben, Personen erster Klasse 12 Kreuzer und Personen zweiter Klasse

¹ Wiener Zeitung vom 11. November 1789, 2872.

² Wiener Zeitung vom 13. April 1793, 1036.

³ Wiener Zeitung vom 26. März 1791, 789.

⁴ Wiener Zeitung vom 5. Jänner 1793, 43.

⁵ Wiener Zeitung vom 29. September 1787, 2460.

⁶ Wiener Zeitung vom 3. November 1787, 2665.

⁷ Wiener Zeitung vom 22. Dezember 1787, 3096.

⁸ Wiener Zeitung vom 7. November 1787, 2721.

6 Kreuzer zahlten.¹ Nach vier Monaten halbierte Lebogne den Eintrittspreis.²

Während es sich bei den bisher genannten Künstlern um fahrende Schausteller gehandelt haben dürfte, die mit ihren Sammlungen jeweils über mehrere Monate in sämtlichen großen europäischen Städten gastierten, warb Madame Bellini im November 1791 für ihr seit zwei Jahren am Graben Nr. 608 im ersten Stock bestehendes Kabinett. Sie verfügte damit wie Müller-Deym über einen festen Standort. Unter den neun von ihr präsentierten Figuren befanden sich u. a. Mitglieder aus dem Kaiserhaus, das französische Königspaar und die russische Zarin. Die eigentliche Attraktion bestand aber nicht in ihrer Ähnlichkeit, sondern in der aus verschiedenfarbigen Meermuscheln gestalteten Kleidung. Der von Madame Bellini festgesetzte Eintrittspreis entsprach mit 20 Kreuzer für Nichtadelige jenem von Müller-Deym, Adelige zahlten auch hier nach Belieben.³

Vergleicht man den Eintrittspreis mit anderen Unterhaltungsangeboten für die Wiener Bevölkerung jener Zeit und bedenkt man, dass der Tageslohn eines Maurergesellen 24 Kreuzer⁴ und eines Hilfsarbeiters 15 Kreuzer betrug, so ergibt sich in etwa folgendes Bild: Ein schichtenmäßig breit gefächertes Publikum war lediglich im Hetzamphitheater auf der Landstraße anzutreffen, wo die billigste Kategorie 10 Kreuzer kostete und für die „galerie noble“ 1 Gulden verlangt wurde.⁵ Die zahlreichen Vorstadttheater, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten, waren mit ihrer geringen Zahl billiger Platzkategorien dem Mittelstand vorbehalten. Johann Georg Stuver verlangte für seine regelmäßig im Prater veranstalteten Feuerwerke ab 1773 20 Kreuzer, wodurch er die unteren Schichten von seinem Spektakel ausschloss. Das *Adreßbuch* von 1792 vermeldete diesbezüglich, dass der *geringe Pöbel* bei den Feuerwerken wegbleibe, da der Eintritt 20 Kreuzer betrage.⁶

Die Höhe des Eintrittspreises wirkte sich also einerseits als Publikumsfilter aus und diente der Ausgrenzung der unteren sozialen Schichten, andererseits war er für die Gewinn-Situation des Unternehmens von Bedeutung. So hob Müller-Deym nach Übersiedlung seiner Galerie in das von ihm neu errichtete Müller'sche Gebäude die Ein-

¹ Wiener Zeitung vom 1. Jänner 1791, 12.

² Wiener Zeitung vom 14. Mai 1791, 1295.

³ Wiener Zeitung vom 5. November 1791, 2847.

⁴ Pribram, Preise und Löhne, 350

⁵ Tanzer, Spectacle, 142.

⁶ Gerold, Nützliches Adreß- und Reisebuch, 267.

trittspreise mit der Begründung auf einen Gulden an, dass *das beträchtliche in dieses Etablissement verwandte Kapital, und der täglich zur Unterhaltung dessen erforderliche grosse Kostenaufwand es schwer gestatten, einen geringern Eintrittspreis¹ festzusetzen*. Davon abgesehen bestand nun nicht mehr die Möglichkeit, nur für die Besichtigung einzelner Teilbereiche zu bezahlen. Müller-Deym musste jedoch bereits ein halbes Jahr später eine erste Preisermäßigung durchführen, da die Besucher fernblieben. Müller-Deym reduzierte den Eintrittspreis vorübergehend auf 30 Kreuzer für Erwachsene und 20 Kreuzer für Kinder unter 12 Jahren. Herrschaften, die ihre Bedienstete mitnehmen wollten, mussten für diese ebenfalls Eintrittskarten für 20 Kreuzer lösen.²

Als weitere Maßnahme begann Müller-Deym mit dem Verkauf von Abonnements, die von 1. Mai bis Michaeli, also dem 29. September, Gültigkeit hatten und dem Besitzer den täglichen Besuch der Galerie von 9 Uhr früh bis 9 Uhr abends gestatteten. Der Preis der Abonnements betrug 5 Gulden für Männer und 2 Gulden 30 Kreuzer für Damen, da *die Gesellschaft der Männer durch den Beytritt und Mitwirkung des schönen Geschlechts angenehmer wird³*. Der Verkauf von Abonnements wirkte sich einerseits positiv auf die Besucherfrequenz aus, indem das Publikum dazu ermuntert wurde, die Galerie öfter zu besuchen, andererseits erhielt Müller-Deym von den Abonnenten einen zinsenlosen Kredit, da diese ihren Eintritt für eine Saison im Voraus zu bezahlen hatten. Der Kreis der Abonnenten war jedoch auf den Adel, Honoratioren und den Bürgerstand beschränkt, auch junge Leute unter 14 Jahren waren ausgenommen.

4. Verkaufsausstellung

Die Müller'sche Sammlung diente jedoch nicht nur der Unterhaltung eines schaulustigen Publikums, sondern war darüber hinaus auch Verkaufsausstellung. Sämtliche gezeigten Objekte konnten von Interessenten käuflich erworben werden.⁴ Daneben verfertigte Müller-Deym Gipsbüsten der von ihm gezeigten Berühmtheiten auf Pränumeration sowie individuelle Porträts und lebensgroße Büsten auf Bestellung.⁵ Manche seiner aufwändig gestalteten Tableaus, wie etwa das Laudon-Mausoleum, ließ er in Kupfer

¹ Wiener Zeitung vom 23. März 1799, 865.

² Wiener Zeitung vom 23. März 1799, 865.

³ Wiener Zeitung vom 6. April 1799, 1039.

⁴ Wiener Zeitung vom 4. Juli 1789, 1707, vom 18. Juli 1789, 1836, vom 14. März 1792, 664.

⁵ Wiener Zeitung 28. Oktober 1789.

stechen und hielt diese an der Kassa zum Verkauf bereit. Ein kolorierter Kupferstich kostete 20 Kreuzer, ein nicht kolorierter 10 Kreuzer.¹

Bereits im Oktober 1790 war Müller-Deym ein Auftrag aus dem kaiserlichen Umfeld zuteil geworden. Die Elisabethinen in Klagenfurt hatten die Figur der Erzherzogin Maria Anna bestellt, die dem Kloster bis zu ihrem Tod eng verbunden war und dieses, etwa bei der Erweiterung des Klosterspitals, stets auch finanziell großzügig unterstützt hatte. Bevor Müller-Deym die von ihm gestaltete und mit dem Sterbegewand Maria Theresias bekleidete Figur nach Klagenfurt versandte, nutzte er die sich bietende Möglichkeit, sie für zwei Wochen im Kunstkabinett auszustellen.² Solche Aufträge waren Müller-Deym in vielfacher Hinsicht willkommen. Neben dem zusätzlichen Gewinn, den sie einbrachten, stellten die Auftragsarbeiten, mit denen er betraut wurde, auch eine Anerkennung seiner künstlerischen Fähigkeiten dar. Eine Auszeichnung, mit der er sich durchaus in der Öffentlichkeit zu rühmen wusste. Darüber hinaus gelang es ihm, diese Figuren insofern als Lockmittel für sein Kunstkabinett zu nutzen, als er sie – wie erwähnt – jeweils zwischen ihrer Fertigstellung und ihrem Abtransport an den Auftraggeber kurz zur Besichtigung in seinem Kunstkabinett aufstellte.

In gleicher Weise verfuhr er auch im September des Jahres 1793, als er von den k.k. Majestäten beauftragt wurde, die kaiserliche Familie in Wachs abzubilden und an den Königshof von Neapel als Geschenk zu überbringen. Er führte diesen Auftrag gemeinsam mit seinem Mitarbeiter Posch aus. Nach Fertigstellung der k.k. Gruppe stellte er diese ab 21. September 1793 sechs Tage lang in seinem Kunstkabinett aus und machte dies mittels Anschlagzettel kund.³ Unter der Überschrift *Interessante Ankündigung* warb er mit Schlagworten wie: *zum ersten Male [...], so inniggeliebte kaiserl. königl. Familie [...] höchstens 6 Tage wird gesehen werden.*

¹ Wiener Zeitung vom 23. April 1791.

² Wiener Zeitung vom 23. Oktober 1790.

³ WB, Ankündigungen 1790–1900.

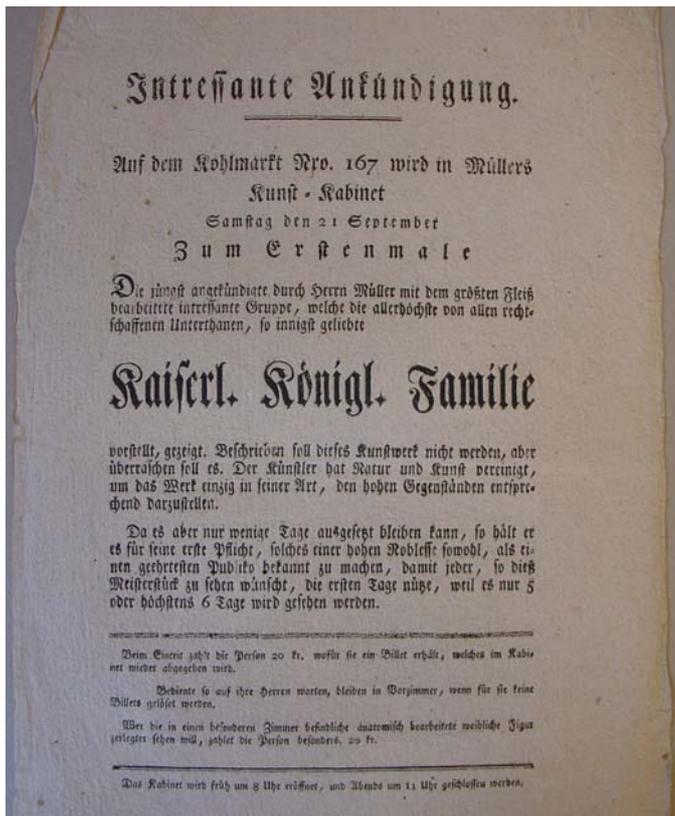


Abb. 35:
Ankündigung, Müllers
Kunst-Kabinet
vom 21. September 1793,
Plakatsammlung
Wienbibliothek.

Müller-Deym hatte im Winter des Jahres 1793/94, als er am Hof von Neapel weilte, die Genehmigung des Königs beider Sizilien erhalten, sämtliche von ihm gewünschten Meisterwerke der Antike abzuformen. Er hat in der Folge Negativformen von 46 Büsten und 34 Statuen, die sich im Capitolinischen sowie im Clementinischen (dem heutigen Vatikanischen Museum) in Rom, dem Museum zu Portici und in den „Studien“ zu Neapel (dem späteren Museo Borbonico) verteilt befanden, verfertigt. Da der königlich neapolitanische Hof bis dahin noch nie jemanden die Erlaubnis erteilt hatte, die Altertümer des Museum zu Portici abzuformen,¹ in das vor allem die im Herculaneum ausgegrabenen Objekte verbracht wurden, besaß Müller-Deym die ersten Negativformen von Statuen wie den Balbus zu Pferd und den sitzenden Merkur. Bei den bedeutenden in Rom aufgefundenen Antiken verhielt es sich ähnlich. Für diese war bereits seit vielen Jahren niemanden mehr die Erlaubnis zum Abformen erteilt worden, weshalb die von Müller-Deym angefertigten Abdrücke die Neuesten waren.²

¹ Stolberg, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien, Bd. 2, 26.

² Akad. Archiv, 1795/ fol. 91–95, Gutachten.

Im Anschluss an seine Rückkehr nach Wien im Frühjahr 1794 ließ Müller-Deym von seinen römischen Formengießern die entsprechenden Abgüsse anfertigen und stellte diese ab Jänner 1795 vollständig in seiner Kunst-Galerie, wie er sie von nun ab nannte, aus. Bald darauf trat er an Johann Philipp Graf Cobenzl, den Protektor der Akademie der bildenden Künste in Wien, mit dem Angebot heran, der Akademie noch vor allen anderen Interessenten neue Abgüsse seiner Sammlung um einen günstigen Preis zu liefern, *damit die hiesige Akademie die ersten und folglich die reinsten vollkommensten Abgüsse erhalte.*¹ Cobenzl, dem die Vergrößerung der Gipssammlung ein großes Anliegen war, beauftragte den Direktor der Akademie, Friedrich Heinrich Füger, und die Lehrer Franz Anton Zauner, Hubert Maurer und Martin Fischer mit der Beurteilung der von Müller-Deym angebotenen Statuen. Ihrem Gutachten zu Folge waren 46 Köpfe und Brustbilder und 14 Statuen, das waren sämtliche im Besitz von Müller-Deym befindlichen Büsten, jedoch nur die Hälfte der Statuen als von besonderer Schönheit und Nutzen für die Akademie. Weites wiesen sie darauf hin, *dass sich vielleicht niemals mehr eine Gelegenheit finden dürfte, so frische und reine Abgüsse zu bekommen von Statuen, deren Abformung der Neapolitanische Hof außer diesen Müller noch niemanden erlaubt hat, noch leicht erlauben wird, und wenn auch eine solche Erlaubniß zu erhalten wäre, so würde die Verfertigung neuer formen nebst dem transportspesen sehr große Unkosten verursachen.*²

Cobenzl verhandelte mit Müller-Deym daraufhin den Preis von 6.500 Gulden für die von den Gutachtern ausgesuchten Stücke aus. Dieser Preis entsprach etwa der Hälfte der Unkosten, die der Akademie bei eigener Durchführung sämtlicher Arbeiten, inklusive der Abformung und des Transports, entstanden wären. Am 23. Juni 1795 wurde der Ankauf durch die Akademie durch Kaiser Franz I. genehmigt.³

Die Hinwendung zum Klassizismus war bereits von Joseph II. gefördert worden, da dessen klare und nüchterne Darstellung einer Idealwelt eher seinen politischen Intentionen entsprach als die barocke Sinnlichkeit.⁴ Kaunitz, dessen Kunstberater Freiherr von Sperges (1725–1791) ein Anhänger Winckelmanns war, lieferte am 10. April 1786 nach der Übersiedlung und nach der gemeinsamen Unterbringung aller Akademien im St.

¹ Akad. Archiv, 1795/ fol. 91–95, Gutachten.

² Akad. Archiv, 1795/ fol. 91–95, Gutachten.

³ Akad. Archiv, 1795/ fol. 91–95, Kaufvertrag.

⁴ Hagen, Antike an der Wiener Akademie um 1800, 1.

Anna-Gebäude einen Entwurf für deren Gliederung in acht Schulen, in welchem er die zweite „Zeichenschule nach den Antiken für Maler, Bildhauer, Erzverschneider und Kupferstecher“ benannte und den beabsichtigten Nutzen mit der Möglichkeit des Studiums der schönen Formen nach antikem Vorbild begründete. Eine Sammlung von Abgüssen stellte demgemäß die Grundvoraussetzung für den Unterricht dar.¹

In dem mit Cobenzl geschlossenen Kaufvertrag verpflichtete sich Müller-Deym, ebenso „reine“ und gute Abgüsse wie jene in seiner Galerie ausgestellten, zu verfertigen und diese innerhalb von fünf Monaten an die Akademie zu liefern. Die Auflistung im Kaufvertrag nennt neben sämtlichen Büsten folgende Statuen: den Laokoon und seine beiden Söhne, den Philosophen, die Flora, die sitzende Agrippina, zwei Diskuswerfer, die Venus Callipygos, den Rumpf des Genius, den sitzenden Mercurius, den sterbenden Fechter, den Amor aus dem Kapitol, die Venus im Bade, den Dornauszieher und das Basrelief des Antinous aus der Villa Albani.² Die Auswahl von ruhig stehenden oder sitzenden Figuren, die als Drapperie bezeichnet werden, neben bewegten athletischen, macht ein gesteigertes Interesse an stilistischer Vielfalt deutlich.³

Müller-Deym erhielt 2.000 Gulden als Vorauszahlung, die er wahrscheinlich zur Deckung seiner eigenen Unkosten, der Bezahlung der Arbeiter und des Materials benötigte und den Restbetrag von 4.500 Gulden in vier Monatsraten zu je 1.125 Gulden Müller-Deym ließ sich von Cobenzl vertraglich zusichern, dass die gelieferten Abgüsse weder abgeformt noch ohne seine Zustimmung verkauft werden dürfen und dass der Preis, den die Akademie für diese bezahlt hat, nicht bekannt gemacht würde.⁴

Da die Negativformen bei fachmännischer Handhabung mehrmals benutzt werden konnten, hoffte Müller-Deym, die ihm durch die Herstellung und den Transport derselben entstandenen Unkosten über die Verfertigung einer größtmöglichen Zahl von Abgüssen wieder herein zu bekommen. Mit dem Verkauf seiner Abgüsse an die Kunstakademie hatte er zwar keinen Gewinn erzielt, konnte sich aber das für weitere Verkäufe nötige Ansehen verschaffen. So berichtete die „*Wiener Zeitung*“ unter *Innländische Begebenheiten*, dass der Herr Hofstatuar Müller-Deym, eine von *Sr. k.k. Majestät* zur Erweite-

¹ Hagen, *Antike an der Wiener Akademie um 1800*, 22.

² Akad. Archiv, 1795/ fol. 91–95, Kaufvertrag.

³ Hagen, *Antike an der Wiener Akademie um 1800*, 25.

⁴ Akad. Archiv, 1795/ fol. 91–95, Kaufvertrag.

rung der Akademie der bildenden Künste bestellte *beträchtliche Anzahl der schönsten und seltensten, bisher zum Theil in keiner oder wenigen Akademien vorfindigen Statuen und Büsten, von welchen Hr Müller [...], die genauesten Formen über die Originalien, unter eigener Aufsicht, hat verfertigen lassen und sie hierher gebracht hat, die herrlichsten Abgüsse an besagte k.k. Akademie abgeliefert [...]* hat.¹ Tatsächlich trat bereits wenige Monate nach Fertigstellung dieses Auftrags der in Wien residierende russische Botschafter Andrei Kirillovitsch Rasumowski (1752–1836) an Müller-Deym heran und verhandelte mit diesem über den Verkauf seiner gesamten Sammlung. Die Zarin bevollmächtigte Rasumowski, die Antikensammlung für 30.000 Gulden zu kaufen und nach Petersburg zu versenden.²

Neben dem Verkauf von Kunst- und Einrichtungsgegenständen bot Müller-Deym auch einen von ihm erfundenen Mahagoni-Firnis an. So findet sich im *merkantilistischer Wegweiser durch Wien und das Erzherzogtum Oesterreich* in der Rubrik Wiener Fabriken unter Firnis folgender Eintrag: *Der Hofstatuar Müller hat eine Art Firniß erfunden, welcher jedes harte Holz zur Mahagonifarbe erhebt. Er verkauft ihn an jedermann und gibt hierzu auch den gedruckten Gebrauchszettel.*³ Mit diesem Firnis behandelte, aus inländischem Hartholz erzeugte Möbel sahen Mahagoniholzmöbeln täuschend ähnlich.⁴ Der Aspekt der Täuschung war in diesem Zusammenhang eine Erscheinung, die aus dem Aufstieg des Bürgertums resultierte, welches die höfischen Kreise zu imitieren versuchte, ohne jedoch über die hierfür erforderlichen finanziellen Mitteln zu verfügen. In der Folge wurden kostbare Materialien wie Edelstein und Marmor nachgeahmt, unansehnliche Flächen mit Hilfe der Silberplattierung und Galvanisierung beschichtet, billiges Weichholz unter der Furnier schöner Harthölzer versteckt und teures Porzellan nach englischem Vorbild durch billiges Steingut ersetzt.⁵

5. Mitarbeiter

Um 1791 begann Müller-Deym seine Zusammenarbeit mit dem gleichaltrigen Bildhauer Leonhard Posch. Dieser schrieb in seinen Memoiren: *Ein graf Daben, der unter seinem einige Zeit lang geführten angenommenen Nahmen v. Müller und durch sein Kunstcabinet bekannter ist, benutzte meine Wachsgüße um ihnen durch koloriren und Einsetzen*

¹ Wiener Zeitung vom 30. Dezember 1795, 3762.

² Wiener Zeitung vom 13. April 1796, 1024.

³ Schumann, Beschreibung der Handlung und des Industriefleißes, 51.

⁴ Wiener Zeitung vom 8. Juni 1796, 1686.

⁵ Pilz (Red.), Massenware Luxusgut, 7.

von natürlichem Haare ein, das Leben nachahmendes Aussehen zu geben.¹ Weiters beschäftigte Müller-Deym seit seiner Rückkunft aus Neapel die römischen Formengießer Giuseppe Torenti, Valentino Torenti und Francesco Medici, mit deren Hilfe er die aus Italien mitgebrachten Formen ausgoss und die Gipsreproduktionen der antiken Originale herstellte.²

Um 1800 zählte der 1773 in Eschenbach in Franken geborene Anton Freund zu Deyms künstlerischen Mitarbeitern.³ Dieser hatte ab 1794 die Wiener Akademie besucht und erhielt eine Ausbildung zum Bildhauer und Wachsbossierer. Er durfte die Bezeichnung „Akademischer Bildhauer“ führen. 1798 heiratete er die Tochter des Lyoner Bildhauers Michel Privet.⁴ Denkbar ist auch eine zeitweilige Zusammenarbeit mit Franz Christian Thaller, der ebenfalls Bildhauer und Wachsbossierer war und von dem zahlreiche Arbeiten in Wachs überliefert sind. Er gehörte zwischen 1786 und 1792 der Wiener Akademie an. 1794 erhielt er einen Preis für eine Büste Kaiser Franz II. Ab 1804 bekleidete er am k.k. Antikensabinet die Stelle eines Statuars und war mit der Restaurierung der Antiken im Antikensaal der Akademie betraut.⁵

Das Kunstkabinet selbst verfügte ebenfalls über geschultes Personal: *Es steht täglich von früh morgens um 8 Uhr bis Nacht 10 Uhr für Jedermann offen, und wird von mehreren, eigens dazu bestimmten und unterrichteten Individuen gezeigt und erklärt, [...].*⁶ Vor allem bei seinen Sonderausstellungen, wie etwa der anatomischen Frauenfigur oder dem Theatermodell, stellte Müller-Deym sachkundige Personen bei, *damit auch jedem gehörig alles gezeigt und ercläret werde.*⁷ Im Februar 1800 nahm Müller alias Joseph Deym zu seiner Entlastung ein Fräulein Hipp für die Galerie und für die Kassa auf⁸ und im Dezember des gleichen Jahres annoncierte er in der Gazette, dass ein Administrator für die Mietapartments gesucht werde.⁹

¹ Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 18.

² SOA, Jindřichův Hradec, Fasz. 1, Nr. 16, Passierschein.

³ P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 8f. Brief Josephines an ihre Mutter vom 30. Dezember 1800.

⁴ Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 12, 432.

⁵ Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 32, 75.

⁶ Sicheres Address- und –Kundschaftsbuch, unpaginiert.

⁷ Wiener Zeitung vom 5. Jänner 1793, 43.

⁸ P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1799, fol. 13, Brief Josephines an ihre Mutter vom 6. Februar 1799 (falsch datiert, wahrscheinlich 1800, da bereits verheiratet).

⁹ P 68 (B.c.l.) 5. cs. 1.- tétel 1800, fol. 8f., Brief Josephines an ihre Mutter vom 30. Dezember 1800.

Neben diesen in seinem Unternehmen beschäftigten Personen hatte er zumindest ab 1793 zwei Diener zu seiner persönlichen Disposition. Nach seiner Übersiedlung in das Müller'sche Gebäude und seiner Heirat dürfte die Zahl der Hausangestellten gestiegen sein, denn in seinem Testament spricht er von *Hausleuten*, welche über ein Jahr, und solchen, die noch nicht ein Jahr in seinen Diensten waren.¹

6. Das Müller'sche Gebäude

Anfang 1796 erwarb Müller-Deym das ehemalige Mautgebäude am Rotenturmtor, in welchem sich zu jenem Zeitpunkt das k.k. Salz- und Kupfermagazin befand, samt eines daran anschließenden drei Klafter langen Grundstücks.² Er ersuchte in der Hofkanzlei um Erlaubnis, auf dem eingeschossigen Magazingebäude ein weiteres Stockwerk zur Unterbringung seiner Kunstgalerie bauen zu dürfen.³ Mit Hofbescheid vom 18. September 1796 und Dekret vom 3. Februar.1797 wurde ihm der Ausbau des Gebäudes unter folgenden Bedingungen gestattet: „Die drei großen Säle immerwährend zu einer Kunstgalerie zu verwenden. Will Müller-Deym oder wollen dessen Erben die Kunstgalerie von dort weg bringen oder beabsichtigen sie, das Gebäude zu veräußern oder einer anderen Bestimmung zuzuführen, ist dem Hof eine schriftliche Anzeige zu überreichen und ihm freizustellen das Gebäude um jene Summe abzulösen, die Müller-Deym auf den Bau, sowie dessen innere und äußere Ausstattung aufgewendet hat.“⁴ Zuvor sollten jedoch auf Grund kaiserlicher Resolution die Architekturfehler der Bauanlage vom Hofbaudirektor verbessert werden.⁵

Das von Müller-Deym angekaufte Objekt im Bereich des heutigen Schwedenplatzes gehörte zur Fortifikation und lag an jenem Teil der Bastei, den man passieren musste, um die bei den Wienern allseits beliebten Spazierwege im Augarten und Prater zu erreichen. Es handelte sich demnach um eine der am stärksten frequentierten Lagen Wiens.⁶ Mit der Planung des neuen Gebäudes beauftragte Müller-Deym den am 19. Mai 1765 in St. Blasien im Schwarzwald geborenen späteren Hofarchitekten Johann Aman. Dieser hatte an der Wiener Akademie studiert und sich nach kurzer Tätigkeit in Freiburg 1793

¹ SOA, Jindřichův Hradec, Fasz.V, No. 1, Testament von Joseph Graf Deym.

² Harrer, Wien seine Häuser, Menschen und Kultur, Bd. 4, Teil I, 79.

³ Wien, HHStA Staatsratsprotokolle 1796/II, Nr. 1148.

⁴ Harrer, Wien seine Häuser, Menschen und Kultur, Bd. 4, Teil I, 79.

⁵ Wien, HHStA Staatsratsprotokolle 1796/IV, Nr. 4105.

⁶ Pichler, Neuestes Sittengemälde von Wien, 53.

zur Weiterbildung nach Italien begeben. Seine Tagebucheintragungen aus dieser Zeit enthalten Bemerkungen zu Werken der Antike, G. Romanus und Raphaels. In Rom hielt er Kontakt zu Angelika Kaufmann, Friedrich Weinbrenner (1766–1826), Aloys Hirt (1759–1837), Jakob Philipp Hackert (1737 – 1807) und Johann Heinrich Tischbein und war Mitglied der Accademia San Luca. Ab 1796 war er in Wien in der Baudirektion Vorder-Österreich tätig. Bereits 1803 wurde er zum Hofunterarchitekten und 1812 schließlich zum ersten Hofarchitekten ernannt.¹ Aman war einer der Hauptvertreter der klassischen, nüchternen Architektur im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts und prägte mit seiner sparsamen Ausdrucksweise die Wiener Architektur des Vormärz wesentlich.²

Warum Müller-Deym gerade Aman, der bis dahin noch auf keine Referenzbauten verweisen konnte, engagierte, hat seine Ursache möglicherweise in einer früheren Begegnung anlässlich des gleichzeitigen Italienaufenthalts der beiden. Die Kunstgalerie am Roten Turm war neben der Umgestaltung des Chors der Jesuitenkirche am Hof eine der ersten Arbeiten Amans. Er versah das vorhandene Erdgeschoß an der Vorderfront mit einem Arkadengang für die Fußgänger und setzte zwei Stockwerke mit einem flachen Dach darauf. Die Mitte des Gebäudes gestaltete er als großen Saal für die Unterbringung der Kunstsammlung aus. Dieser, beide Stockwerke umfassende großzügige Raum war, wie bereits erwähnt, durch so genannte Schwebbögen in drei kleinere Einheiten unterteilt. Aus dem Saal gelangte man auf der in Richtung Donaukai befindlichen Schauseite auf den weitläufigen, die ganze Saallänge einnehmenden Balkon, der mit einer Kolonnade von römisch-dorischer Ordnung versehen war.³ Darüber war ein Triglyphenfries angebracht in dessen Mitte der Doppeladler prangte unter dem folgende Aufschrift zu lesen war:

SIGNIS. OPERE. PLASTICO. A. ME. FACTIS. NUTU. FRANCISCI. II. AUGUSTI.
BONARUM. ARTIUM. PATRONI. CONCLAVIA. PORTICUM. IMPENSA. MEA.
EXSTRUXI. JOSEPH. MÜLLER. STATUARIUS. AULICUS. M.D.CC.XCVII.⁴

¹ Ginhart, Wiener Kunstgeschichte, 187.

² Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste, Bd.1, 375.

³ Pichler, Neuestes Sittengemälde von Wien, 53.

⁴ Wiener Zeitung vom 13. Oktober 1798, 1301.

(Nach Fertigstellung der Plastiken errichtete ich mit Zustimmung des Kaisers Franz II., des Patrons der schönen Künste, die Räumlichkeiten (und) die Porticus auf meine Kosten. Joseph Müller, Hofbildhauer, 1797.)

Die streng symmetrisch gegliederte klassizistische, zur Donau hin gelegene Frontseite des Gebäudes stand in starkem Kontrast zu seiner, gegen die Adlergasse gerichteten Kehrseite, an der jegliche Harmonie sowohl im Grundriß als auch in der Fensterstellung fehlte. Auf Grund dieser Unstimmigkeit stand das Haus bei den Wienern alsbald im Ruf „Vorne hui und hinten Pfui“ zu sein. Damit manifestiert sich auch in der Gestaltung des Gebäudes wiederum der „Wille zum Schein“. Müller-Deym war es daran gelegen, mit seinen beschränkten Geldmitteln die größtmögliche Wirkung zu erzielen. Er legte deshalb großen Wert auf die sorgfältige Ausgestaltung jener Fassade, die von Spaziergängern der stark frequentierten Bastei gesehen werden konnte. Dabei kam es zur gleichzeitigen Vernachlässigung der kaum wahrgenommenen, weil in die schmale Adlergasse weisenden, Rückansicht. Der Vergleich eines für Werbezwecke angefertigten Kupferstiches des Gebäudes mit einer Darstellung auf einem Aquarell macht die durchaus intendierte Kulissenhaftigkeit des Gebäudes besonders deutlich.



Abb. 36: Das Müller'sche Gebäude, Aquarell von F. Sager, Wienmuseum, Inv. Nr. 70925.



Abb. 37: Das Müllersche Gebäude, Kupferstich unsigniert, mit Text in französischer und englischer Sprache. Wienmuseum, Inv. Nr. 14103.

Wie aus der unterhalb des Kupferstichs in englischer und französischer Sprache gehaltenen Information hervorgeht, konnten im Gebäude Appartements mit und ohne Balkon für ein Monat bis zu einem Jahr gemietet werden. Diese Mietappartements befanden sich im zweiten Stock des Gebäudes und waren das Resultat der Umbauarbeiten, die Deym im April 1802 begonnen hatte. Einem ersten diesbezüglichen Ansuchen, das er bereits im August 1800 an die Böhmischo-Österreichische Hofkanzlei gestellt hatte und das die Umgestaltung der drei großen Säle des Gebäudes in heizbare Zimmer zum Gegenstand gehabt hatte, war ein weiteres gefolgt. In diesem bat Deym, die durch den Umbau im 2. Stock hinzu gewonnenen Räumlichkeiten vermieten zu dürfen.¹ Der Kaiser genehmigte das Ansuchen wenige Monate später unter der Bedingung, *dass er die Kunstgallerie immer in aufrechten Stande erhalte und sich denen zur Sicherheit des Salz und Kupfermagazin für nöthig erachtet werdenden Vorsichten unterziehe.*²

Beim Abriss des „Müller’schen Gebäudes“ im Jahre 1889 stieß man auf den Grundstein desselben, der in Form einer quadratischen Kasette ausgeführt war und allerlei Arbeiten der Kleinkunst enthielt, die auf den Kunst liebenden Bauherrn hinwiesen. Unter diesen Gegenständen befanden sich ein Bleitafelchen mit stark zerstörter Inschrift, die sich auf die Errichtung des Gebäudes bezog, ein Wachsporträt des Grafen Deym, eine einfache bemalte Schale von Wiener Porzellan, mehrere geschliffene Lusterbehänge aus

¹ Wien, HHStA Staatsratsprotokolle 1801/I Nr. 636.

² Wien, HHStA Staatsratsprotokolle 1800/III Nr. 2986; 1801/I Nr. 636.

Kristallglas und Obststücke aus Marmor, wie sie in Neapel erzeugt wurden, die Spuren einer früheren Bemalung aufwiesen.¹

¹ Monatsblatt des Alterthums-Vereins zu Wien, Jänner 1890, 5.

Resumee

Joseph Graf Deym (geb. am 4. April 1752 in Wognitz, gest. am 27. Jänner 1804 in Prag) entstammt einem alten böhmischen Rittergeschlecht. Die Mitglieder der Familie Deym von Střítež gehörten zwar dem böhmischen Herrenstand an, waren aber nicht vermögend und daher zur standesgemäßen Lebensführung auf Dienste beim Landesherren angewiesen. Joseph Deym trat nach dem Besuch der Militärpflanzschule 1770 als Unterleutnant in das *k.k. Albertische Carabinier Regiment* ein, das er jedoch bereits 1774 krankheitshalber quittierte. Die in der Literatur immer wieder behauptete Flucht nach einem Duell, lässt sich aus dem, seine Quittierung betreffenden Akt des Hofkriegsrates, nicht ableiten. Die folgenden Jahre dürfte Graf Joseph Deym im Ausland verbracht haben, wo er die Kunst des Wachsmodellierens erlernte. Erst ab 1788 gibt es wieder gesicherte Nachrichten von ihm, da er nunmehr in Wien als Präsident des Galizischen Landrechts auftrat und von der Schwarzenbergbank eine Geldanleihe in der Höhe von 30.000 Gulden erhielt. Im Mai des darauf folgenden Jahres eröffnete er den ersten Standort seines Wachsfigurenkabinetts in einer *schönen* Wohnung am Kohlmarkt. Auch wenn die Anfänge der *Müller'schen Kunstgalerie* in einem Wachsfigurenkabinett begründet lagen, das eher Sensationscharakter hatte, so folgte Deym – indem er alsbald auch Gipsabgüsse berühmter antiker Statuen, Uhren und Musikautomaten präsentierte – dem Aufbauprinzip der Kunstkammern. Dabei übernahm er mit der Zusammenstellung von „Naturform-antike Skulptur-Kunstwerk-Maschine“ das Ordnungsideal der enzyklopädisch angelegten Kunstkammer. Auf Grund der ständigen Erweiterung seiner Sammlung wechselte er in den folgenden Jahren immer wieder aus Platzgründen den Standort. So siedelte er vom Kohlmarkt auf den Graben, dann weiter auf den Stock-Am-Eisen-Platz und schließlich zurück auf den Kohlmarkt, um letztendlich am Rotenturmtor ein eigenes Galeriegebäude zu errichten. Das Publikum strömte in die Müller'sche Kunstgalerie um sich zu unterhalten. Müller-Deym verstand es, durch seine realistisch gestalteten Tableaus in Kombination mit der scheinbar aus dem Nichts kommenden musikalischen Untermalung und der märchenhaften Beleuchtung der Szenarien, sein Publikum in den Bann zu ziehen. Die von Müller-Deym in seiner Galerie gezeigten Objekte waren zwar – sieht man von den Wachsfiguren und Automaten ab – zum überwiegendem Teil Reproduktionen, aber dennoch von hohem kunsthandwerklichen Niveau. Die Hineinnahme von Kopien in eine Kunstsammlung war in jener Zeit

keine Besonderheit, sondern entsprach dem damals gepflogenen Usus, Kunst „allgegenwärtig“ zu machen. Die von Deym ausgestellten Wachsfiguren gaben die Porträtier-ten akribisch genau - einschließlich vorhandener Warzen und Bartstoppeln - wieder und waren von einem erschreckenden Naturalismus. Die Gipsabgussammlung, der seitens der Professoren der Kunstakademie eine „reine Qualität“ bescheinigt worden war, bot eine erstklassige Auswahl von Reproduktionen, deren Originale sowohl topographisch, als auch kunstgeschichtlich weit auseinander lagen. Durch die Abgüsse waren die bedeutendsten römischen Skulpturen in der Kunstgalerie gleichzeitig vertreten und machten einen Vergleich untereinander möglich. Auch auf dem Gebiet der Automaten zeigte Deym Exponate allerersten Ranges und besaß Leihgaben aus kaiserlichem Besitz. Diesen Ausführungen zu Folge kann der *Müller'schen Kunstgalerie* neben dem Unterhaltungswert durchaus auch eine bildungsvermittelnde Funktion im aufgeklärtem Sinne zugesprochen werden. Gleichzeitig konnten sämtliche ausgestellten Objekte käuflich erworben werden. Das zahlreiche, aus Kristallustern, Alabasterlampen, Möbel, Teppichen, Vasen und Gemälden bestehende Interieur barg zwar ebenfalls Reproduktionen neben den Originalen, die jedoch um so sorgfältiger ausgeführt sein mussten, um nicht auf den ersten Blick als minderwertig abgetan zu werden. Deym nahm mit dieser Ausstellung der verschiedensten kunsthandwerklichen Objekte das Prinzip der in Wien erstmals 1837 veranstalteten Gewerbeausstellung vorweg. Neben diesen drei Funktionen - Unterhaltung, Bildung und Werbung - erfüllte die *Müller'sche Kunstgalerie* im Hinblick auf die Künstlerpersönlichkeit Müller-Deym in hohem Maße die Aufgabe der Repräsentation. Sowohl durch die von diesem unter der Abkürzung C.M.A selbst verfassten *belehrenden Beschreibung*¹ der Kunstgalerie, in deren Vorwort er die Kunstgalerie als wahrhaft patriotische Unternehmung und ihren Errichter als rastlosen und unermüdlichen Kunstsammler bezeichnete, als auch durch die lateinischen Inschrift und die im Grundstein eingelassenen Kasette setzte sich Müller-Deym selbst ein Denkmal.

¹ C.M.A. Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie, 2.

Abstract

Joseph Graf Deym (* 4 April 1752 in Wognitz; † 27 January 1804 in Prag) descended from an old Bohemian house of knights. Although the members of the family Deym of Střítež were part of the Bohemian aristocracy, they weren't wealthy and had to serve the sovereign. After he attended the "Militärpflanzschule" 1770, Joseph Deym joined the "k.k. Albertische Carabiner Regiment" as Second Lieutenant but already quitted 1774 due to his bad medical condition. The in literature often claimed escape after a duel, isn't evidenced by the acknowledgement documents of the "Hofkriegsrat". The following years Graf Joseph Deym probably spent abroad, where he learned the art of wax molding. There is no further admissible evidence of his stay until 1788, when he obtained a loan of 30.000 Gulden from the "Schwarzenbergbank" in Vienna, where he introduced himself as the President of the "Galizischen Landrecht". In May of the following year he opened the first exhibition of his wax figures in a pretty apartment at the "Kohlmarkt". Deym started adding plaster casts of famous antic statues, watches and music automates after the ideal of the encyclopedically ordered "Kunstkammern", which made his wax figure collection with a rather sensational character, to an art gallery known as the "Müller'sche Kunstgalerie". He moved several times the following years, due to lack of space, because of the constant growth of his collection. After moving from the "Kohlmarkt" to "Graben", to "Stock-Am-Eisen-Platz" and to "Kohlmarkt" back again, he finally built his own gallery building at the "Rotenturmtor". The public was streaming into his gallery to get entertained. Müller-Deym knew how to becharm his audience through his fabulous lighted and realistically looking tableaux in combination with music that appeared to come from no where. Apart from the wax figures and automates most of the shown objects were reproductions, however recreated on a high artistic level. Copies were usual in art galleries at that time and supported the custom of making art omnipresent. Deym's wax figures had a frightening naturalism, achieved through displaying the portrayed persons in a meticulous detailed way, including warts and beard stubble. The, by professors of the art academy quality proved plaster cast collection, contained a selection of copied objects of widely different historical and topographical points. The most important roman sculptures where to be found at the same time, which made a comparison between them possible. Also Deym's exhibits in the area of automates were high class and contained borrowed items from imperial possessions. Because of this the "Müller'sche Kunstgalerie" was not only a place for

entertainment, but also had educational value. The crystal chandelier, alabaster lamps, furniture, carpets, vases and paintings, which assembled the interior, were copies as well as originals. With the possibility of acquiring all of the presented handcrafted objects, Deym's gallery forestalled the concept of a "Gewerbeausstellung", like it was known in Vienna later in 1837. Besides being entertainment, education and advertisement, the "Müller'sche Kunstgalerie" also was used by Müller-Deym for self-representation. As well through the under the abbreviation C.M.A known self wrote informatory description of the art gallery, which states in its foreword that the art gallery is a truly patriotic undertaking and its creator a restless and strenuous art collector, as through the Latin inscription and the into the foundation block embedded box Müller-Deym set himself a memorial.

Abkürzungen

Akad.	Akademie der bildenden Künste Wien
AVA	Allgemeines Verwaltungsarchiv
Dipl.	Diplomarbeit
Diss.	Dissertation
fl	Gulden
Habil.	Habilitation
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv
KA	Kriegsarchiv
kr	Kreuzer
StA	Staatsarchiv
SOA	Státní oblastní archiv v Třeboni (Staatliche Gebietsarchiv Třeboň)
WB	Wienbibliothek, Rathaus

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen:

Österreich

Wien, HHStA Sammelbände 40, 55.

Wien, HHStA Staatsratsprotokolle, 1794 – 1801.

Wien, StA/AVA Inneres Polizei Pergen Akten Ktn. Nr. 15/XVII.

Wien, StA/KA 1776 76-9.

Wien, StA/KA Pers MLST Karton 6503.

Akad. Archiv, 1795/fol. 91–95.

Tschechische Republik

SOA, Jindřichův Hradec, Familienarchiv Deym.

SOA Český Krumlov, Familienarchiv Schwarzenberg.

Ungarn

Budapest, P 68 = Nationalarchiv Budapest, Familienarchiv Brunswick

Gedruckte Quellen:

Adelung, Wörterbuch = Johann Christoph *Adelung*, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Bd. 3 (Leipzig 1801).

Adhémar, Les musées de cire en France = Jean *Adhémar*, Les musées de cire en France, Curtius, le Banquet Royal, les têtes coupées, in: Gazette des Beaux-Arts 12 (Paris 1987) 203-214.

Baumgärtner (Hg.), Bemerkungen über Wien = Friedrich Gotthelf *Baumgärtner* (Hg.), Bemerkungen oder Briefe über Wien eines jungen Bayern auf einer Reise durch Deutschland an eine Dame von Stande (Leipzig 1804).

Bayl, Der nackte Mensch in der Kunst = Friedrich *Bayl*, Der nackte Mensch in der Kunst (Köln 1964).

Beethoven, Dreizehn Briefe an Josephine Deym = Ludwig van *Beethoven*, Joseph *Schmidt-Görg* (Hg.), Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym geb. von Brunsvik (Bonn 1986).

Marx, Beethoven = Adolf Bernhard *Marx*, Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen (Berlin 1859).

Beichler, Therese von Brunswick = Christa *Beichler*, Therese von Brunswick und ihr Lebensauftrag zwischen Beethoven und Pestalozzi (Rendsburg 1993).

Bloom, Wax Works = Michelle E. *Bloom*, Wax Works. A cultural obsession (Minneapolis 2003).

Böttinger, Literarische Zugeständnisse und Zeitgenossen = Karl August *Böttinger*, Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar (Berlin 1998).

Braunbehrens, Mozart = Volkmar *Braunbehrens*, Mozart in Wien (München 1986).

Bredenkamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben = Horst *Bredenkamp*, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte (Berlin 2000).

Caro, Geheimkabinett = Stefano de *Caro*, Das Geheimkabinett im archäologischen Nationalmuseum Neapel (Italien 2000).

Chaloupek (Hg.), Wien, Wirtschaftsgeschichte = Günther *Chaloupek*, Peter *Eigner*, Michael *Wagner* (Hg.), Wien, Wirtschaftsgeschichte. 1740-1938 (Wien 1991).

C.M.A., Beschreibung der k.k. privilegierten Kunstgalerie = C.M.A., Beschreibung der kaiserl. königl. privilegierten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien (Wien 1797).

Czeike, Historisches Lexikon Wien = Felix *Czeike*, Historisches Lexikon Wien, Bd. 1 u. 4 (Wien 2004).

Deimel, Beiträge zur Geschichte der Familie Deym = Heinrich *Deimel* (Hg.), Historische und biographische Beiträge zur Geschichte der Familie Deym, Dejm, Deim, Deimel, Herren Ritter, Freiherren, Grafen v. Střítež. Gesammelt v. Heinrich Deimel. (Wien 1967) ohne Paginierung.

Delacher, Als in Wien das Licht anging = Hermann *Delacher*, Als in Wien das Licht anging. Denkwürdiges & Kurioses aus vergangenen Tagen (Wien 2000).

Deutsch, Admiral Nelson und Joseph Haydn = Otto Erich *Deutsch*, Admiral Nelson und Joseph Haydn. Ein britisch-österreichisches Gipfeltreffen (Wien 1982).

Fabian, Handbuch dt. hist. Buchbestände in Europa = Bernhard *Fabian*, Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa. Eine Übersicht (Prag 1999).

Faulstich, Die bürgerliche Mediengesellschaft = Werner *Faulstich*, Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700 - 1830) (Die Geschichte der Medien, 4, Göttingen 2002).

Fischer, Reisen durch Österreich = Julius Wilhelm *Fischer*, Reisen durch Österreich, Ungarn, Steiermark, Venedig, Böhmen und Mähren 1801, 1802 (Wien 1803).

Fliedl, Die Erfindung des Museums = Gottfried *Fliedl*, Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution (Wien 1996).

Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch = Anne *Forschler-Tarrasch*, Leonhard Posch. Porträtmodelleur und Bildhauer 1750–1831 (Berlin 2002).

Foucault, Sexualität und Wahrheit = Michel *Foucault*, Sexualität und Wahrheit, Bd. 1 (Frankfurt/Main 1983).

Fricke, Reallexikon dt. Literaturwissenschaft = Harald *Fricke*, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar (Hrsg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2 (Berlin 2003).

Frimmel, Beethoven-Handbuch Theodor *Frimmel*, Beethoven-Handbuch (Leipzig 1926).

Frimmel, Wachsfigurenkabinett = Theodor *Frimmel*, Ein altes Wiener Wachsfigurenkabinett. In: Hans Ankwicz-Kleehoven, Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922 (Wien 1922) 128-135.

Gatti, Geschichte der k. und k. Technischen Militär-Akademie = Friedrich *Gatti*, Geschichte der k. und k. Technischen Militär-Akademie (Wien 1901).

Gerold, Nützliches Adress- und Reisebuch = Josef *Gerold*, Nützliches Adress- und Reisebuch oder Archiv der nöthigsten Kenntnisse von Wien für reisende Fremde und Inländer (Wien 1792).

Gerold, Sicheres Adress- und -Kundschaftsbuch = Josef *Gerold*, Sicheres Adress- und -Kundschaftsbuch für Einheimische und Fremde, welche vorläufige Kenntniß von der Haupt- und Residenzstadt Wien haben wollen (Wien 1797).

Ginhart, Wiener Kunstgeschichte = Karl *Ginhart*, Wiener Kunstgeschichte (Wien 1948).

Greinke, Die Venus des Wiener Josephinums = Susanne *Greinke*, Die Venus des Wiener Josephinums. Ein Körperbild am Ende des 18. Jh., in: Jürgen Helm (Hrg.), Karin Stukenbrock, Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert (Stuttgart 2003) 83-100.

Hagen, Antike an der Wiener Akademie um 1800 = Bettina *Hagen*, Die Auseinandersetzung mit der Antike an der Wiener Akademie um 1800. Eine Untersuchung des Klassizismus in Österreich (Diss. Wien 2000).

Harrer-Lucienfeld, Wien seine Häuser = Paul *Harrer-Lucienfeld*, Wien seine Häuser, Menschen und Kultur, Bd. 4, Teil I (Wien 1951-1967).

Hassenpflug-Elzholz, Böhmen und die böhmischen Stände = Eila *Hassenpflug-Elzholz*, Böhmen und die böhmischen Stände in der Zeit des beginnenden Zentralismus. Eine Strukturanalyse der böhmischen Adelsnation um die Mitte des 18. Jh. (München/Wien 1982).

Heindl, Bürokratie und Beamte in Österreich = Waltraud *Heindl*, Bürokratie und Beamte in Österreich (1780 – 1848) (Habil. Wien 1989).

Hermann, Musée Grevin = Beatrice Margrith *Hermann*, Musée Grevin. Von Staatsmännern, Mördern und historischen Helden. Das Konzept eines Pariser Wachsfigurenmuseums um 1900 und seine Umsetzung (München 2005).

Jäger-Sunstenau, Ehrenbürger der Stadt Wien = Hanns *Jäger-Sunstenau*, Ehrenbürger und Bürger ehrenhalber der Stadt Wien (Wien 1992).

Kahr, Faszination oder Abscheu = Annemarie *Kahr*, Faszination oder Abscheu (Dipl. Wien 2006).

Kneschke, Deutsche Grafenhäuser = Ernst Heinrich *Kneschke*, Deutsche Grafenhäuser der Gegenwart, Bd. 1 (Leipzig 1854).

Kornmeier, Denkmal in Wachs = Uta *Kornmeier*, Denkmal in Wachs. Madame Tussaud's Exhibition als Monument, in: Kritische Berichte 2 (Marburg 1999), 40-54.

Kowar, Die Wiener Flötenuhr = Helmut *Kowar*, Die Wiener Flötenuhr. „Sie spielt besser als das Orchester im Kärntnertor“(Wien 2001).

Krassnitzer, Erotik und Obszönität = Michael *Krassnitzer*, Erotik und Obszönität, in: Michaela Brodl (Red.), Der verbotenen Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden (Klagenfurt 2002) 13-17.

Küttner, Reise durch Deutschland = Karl Gottlob *Küttner*, Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien, in den Jahren 1797, 1798, 1799 (Leipzig 1801).

Kurzböck, Neuester wienerischer Wegweiser = Joseph Edlen von *Kurzböck*, Neuester wienerischer Wegweiser für Fremde und Inländer vom Jahre 1792. Oder kurze Beschreibung aller Merkwürdigkeiten (Wien 1792).

La Mara, Beethoven und die Brunswicks = La *Mara*, Beethoven und die Brunswicks. Nach Familienpapieren aus Therese Brunsviks Nachlaß (Leipzig 1920).

Leopold, Mozart-Handbuch = Silke *Leopold*, Mozart-Handbuch (Kassel 2005).

Lichtenberger, Die Wiener Altstadt = Elisabeth *Lichtenberger*, Die Wiener Altstadt. Von der mittelalterlichen Bürgerstadt zur City (Wien 1977).

Liessmann, Erotik = Konrad Paul *Liessmann*, Erotik. Anmerkungen zum Verhältnis von Geist und Lust, in: Michaela Brodel (Red.), Der verbotene Blick, Erotisches aus zwei Jahrtausenden (Klagenfurt 2002) 9-12.

Mösle, Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz-Stadt = Edlen von *Mösle*, Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz-Stadt Wien oder Beschreibung aller Merkwürdigkeiten (Wien 1794).

Niessen (Hg.) Constanze Mozart = Georg N. *Niessen* (Hg.) Constanze Mozart, Biografie von Mozart (Leipzig 1828).

Nohl, Goethe als Maler Möller in Roma = Johannes *Nohl*, Goethe als Maler Möller in Roma (Weimar 1955).

Nottebohm, Mozartiana = Gustav *Nottebohm*, Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum großen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften (Leipzig 1880).

Pezzl, Skizze von Wien = Johann *Pezzl*, Skizze von Wien (Wien 1786–1790).

Pfeisinger, Arbeitsdisziplinierung = Gerhard *Pfeisinger*, Arbeitsdisziplinierung und frühe Industrialisierung 1750–1820 (Wien 2006).

Pichler, Neuestes Sittengemählde von Wien = Anton *Pichler*, Neuestes Sittengemählde von Wien (Wien 1801).

Pilbeam, Madame Tussaud = Pamela *Pilbeam*, Madame Tussaud and the History of Waxworks (London 2003).

Pilz (Red.), Massenware Luxusgut = Barbara *Pilz* (Red.), Massenware Luxusgut. Technik und Design zwischen Biedermeier und Wiener Weltausstellung 1804 bis 1873 (Wien 2004).

Plischnak, Napoleon vor Wien = Alfred *Plischnak*, Napoleon vor Wien (Wien 2000).

Polloni, Tableau, 966 = Bernhard *Polloni*, Tableau, in: Brauneck, Schneilin (Hg.), Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles (Reinbeck bei Hamburg 2001).

Raffler, Museum = Marlies *Raffler*, Museum - Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie (Wien 2008).

Richter, Eipeldauer Briefe = Josef *Richter*, Die Eipeldauer Briefe 1785-1797. In Auswahl hrsg. eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Egon von Paunel, Bd. 1 u. 2 (München 1917–18).

Richter, Reise von Wien nach Paris = Joseph *Richter*, Reise von Wien nach Paris. In Briefen an einen Freund (Wien 1781).

Rieger, Inkolat in Böhmen = Bohuslav *Rieger*, Inkolat, Indigenat in Böhmen. In: Ernst Mischler, Josef Ulbrich (Hg.), Österreichisches Staatswörterbuch, Bd. 2 (Wien 1906).

Sandgruber, Konsumgesellschaft = Roman *Sandgruber*, Die Anfänge der Konsumgesellschaft. Konsumgüterverbrauch, Lebensstandard und Alltagskultur in Österreich im 18. und 19. Jahrhundert (Wien 1982).

Schaller, Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt zu Prag = Jaroslaus *Schaller*, Beschreibung der königlichen Haupt und Residenzstadt Prag. Sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten (Prag 1797).

Schlosser, Tote Blicke = Julius von *Schlosser*, Tote Blicke. Geschichte der Porträtmalerei in Wachs, ein Versuch (Berlin 1993).

Schmiedel, Berüchtigte Duelle = Helga *Schmiedel*, Berüchtigte Duelle (Berlin/Leipzig 1992).

Schmidt, Geburtshilfliche Wachspräparate des Josephinums = Gabriela *Schmidt*, Geburtshilfliche Wachspräparate des Josephinums (Wien 1997).

Schmidt, Heron von Alexandria = Wilhelm *Schmidt* (Hg.), Heron von Alexandria. Druckwerke und Automatentheater (Leipzig 1899).

Schubert, Handbuch der allgem. Staatskunde = Friedrich Wilhelm *Schubert*, Handbuch der allgemeinen Staatskunde von Europa (Königsberg 1842).

Schumann, Beschreibung der Handlung und des Industriefleißes = August *Schumann*, Beschreibung der Handlung u. des Industriefleißes der k.k. Haupt- u. Residenzstadt Wien; oder merkantilischer Wegweiser durch Wien u. das Erzherzogth. Österreich (Leipzig 1803).

Simon, Mechanische Musikinstrumente = Ernst *Simon*, Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik. mit Kompositionen für mechanische Musikinstrumente von Franz Benda, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart und Beethoven (Wiesbaden 1980).

Springschitz, Wiener Mode = Leopoldine *Springschitz*, Wiener Mode im Wandel der Zeit. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Alt-Wiens (Wien 1949).

Steblin, Josephine Gräfin Brunswick-Deym = Rita *Steblin*, Josephine Gräfin Brunswick-Deyms Geheimnis enthüllt, in: Österr. Musikzeitschrift 6 (2002) 23-31.

Steidel, Auf nach Wien! = Annemarie *Steidel*, Auf nach Wien!. Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt Wien (Wien/München 2003).

Stolberg, Reise in D, CH, I = Friedrich Leopold Graf zu *Stolberg*, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien, Bd. 2 (Mainz 1877).

Szerb, Das Halsband der Königin = Antal *Szerb*, Das Halsband der Königin (München 2005).

Tanzer, Spectacle müssen seyn = Gerhard *Tanzer*, Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert (Wien 1992).

Telesko, Geschichtsraum Österreich = Werner *Telesko*, Geschichtsraum Österreich (Wien 2006).

Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“ = Marie-Elisabeth *Tellenbach*, Beethoven und seine „Unsterbliche Geliebte“ Josephine Brunswick. ihr Schicksal und der Einfluß auf Beethovens Werk (Zürich 1983).

Thieme/Becker, Künstlerlexikon = Ulrich *Thieme* und Felix *Becker*, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 1-37 (Leipzig 1907–1950).

Tischbein, Collection of engravings = Johann Heinrich Wilhelm *Tischbein*, Collection of engravings from ancient vases of Greek workmanship oder Recueil De Gravures d'après des Vases Antiques (Neapel 1791).

Traeger, Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise = Jörg *Traeger*, Zur Rolle der Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise, in: Hildegard *Wiegel*, Italiensehnsucht (München 2004) 45-57.

Ullrich, Wächserne Körper = Jessica *Ullrich*, Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext (Berlin 2003).

Veigl, Morbides Wien = Hans *Veigl*, Morbides Wien. Die dunklen Bezirke der Stadt und ihrer Bewohner (Wien 2000).

Wiegel, Artes Etruriae = Hildegard *Wiegel*, Artes Etruriae (denique) resuscitantur. Das etruskische Kabinett in Schloß Racconigi, in: Hildegard *Wiegel*, Italiensehnsucht (München 2004) 113-134.

Wild, Gesetze für die k.k. Armee = Jacob Heinrich *Wild*, Gesetze für die k.k. Armee in Auszug nach alphabetischer Ordnung der Gegenstände eingerichtet (Wien/Prag 1784).

Winzler, Die Thermolampe in Deutschland = Zacharias Andreas *Winzler*, Die Thermolampe in Deutschland (Brünn 1803).

Wurzbach, Persönlichkeiten/Österreich, 1856–1881 = Constatin *Wurzbach* Ritter von Tannenberg, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich enthaltend die Le-

bensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750–1850 im Kaiserstaate und seinen Kronländern gelebt haben, Bd. 1–60 (Wien 1856–1881).

Zedler, Lexicon aller Wissenschaften und Künste, 1747 = *Zedler*, Johann-Heinrich: Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 52 (Halle/Leipzig 1747).

Zinzendorf, Tagebücher = Karl von *Zinzendorf*, Wien von Maria Theresia bis zur Franzosenzeit. Aus den Tagebüchern des Grafen Karl v. Zinzendorf (Wien 1972).

Zeitungen, Zeitschriften und Plakate:

Allgemeinen Literatur-Zeitung, September 1817, Bd. 4, Vermischte Schriften, 834.

Monatsblatt des Alterthums-Vereins zu Wien, II. Band 1890-1892.

Wiener allgemeine Theaterzeitung, A. Bäuerle, 1853, Nr. 20, 87.

Wiener Zeitung 1788-1803.

Wienbibliothek, Druckschriftensammlung, Schaustellungen und Sehenswürdigkeiten aller Art. Konvolut Programme und Ankündigungen von ca. 1790 bis ca. 1900 in Wien.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Zeitungsausschnitt der Wiener Zeitung vom 2. Mai 1789, 1198.

Abb. 2: Tabelle jährlicher Verzehrsummen erstellt nach den Angaben in: Mösle, Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz-Stadt, 445.

Abb. 3: Bilderuhr mit der Ferdinandsbrücke: Ausstellungskatalog Uhrenmuseum Wien, Dem Glücklichen schlägt keine Stunde (Wien 2001), 113.

Abb. 4: Joseph Deym: www.wiener-gasometer.at/de/technik/thermolampe-winzler.html (9. Juli 2008).

Abb. 5: Kupferstich Franz I.: Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 18.

- Abb. 6: Wachsbüste der Königin Maria Karolina von Neapel: Gabriele Hatwagner ©.
- Abb. 7: Wachsbüste des Königs Ferdinand I. von Neapel: Kahr, Faszination oder Abscheu,
132. Abb. 8: Josephine Brunswick: Tellenbach, Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, 97.
- Abb. 9: Grundplan Wien 1858: Historischer Atlas von Wien 5.3.1.
- Abb. 10: Mediceische Venus: http://www.meduniwien.ac.at/histmed/medhistmus_wachspraep.htm (9. Juli 2008).
- Abb. 11: Wachsfigur der Erzherzogin Marianna: www.klagenfurt.at (9. Juli 2008).
- Abb. 12: Wachsbüste Leopold II.: Kahr, Faszination oder Abscheu, 134.
- Abb. 13: Kupferstich Laudon-Mausoleum: Rice, The Temple as Kunstgalerie, 193.
- Abb. 14: Plakat: WB, Druckschriftensammlung, Schaustellungen und Sehenswürdigkeiten aller Art. Konvolut Programme und Ankündigungen von ca. 1790 bis ca. 1900 in Wien.
- Abb. 15: Wachsfigur Erzherzogin Elise: Kahr, Faszination oder Abscheu, 138.
- Abb. 16: Kahr, Faszination oder Abscheu, 187.
- Abb. 17: Kupferstich Oberst Mack: StA/KA, Sammlung Weiss-Starkenfels
- Abb. 18: Müllersche Gebäude: Wienmuseum, Konvolut „Das Müllersche Gebäude“
- Abb. 19: Gaserzeugungsgerät: www.wiener-gasometer.at/de/technik/thermolampe-winzler.html (9. Juli 2008).
- Abb. 20: Venus Kallipygos: Gabriele Hatwagner©.
- Abb. 21: Venus Kallipygos: Gabriele Hatwagner©.
- Abb. 22: Virtuelle Rekonstruktion einer färbig bemalten Venus Kallipygos: www.mlahanas.de (9. Juli 2008).
- Abb. 23: Venus Medici: Die Uffizien, Bonechi Edizioni „Il Turismo“ (Florenz 1980). 51.
- Abb. 24: Mediceische Venus: Der Standard vom 9. März 2008, Medizingeschichte die unter die Haut geht.
- Abb. 25: Männliches, anatomisches Wachsmo-
dell: Der Standard vom 9. März 2008, Medizingeschichte die unter die Haut geht.
- Abb. 26: Waldmüller, Professorensitzung: Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch, 20.
- Abb. 27: Griechische Vasenmalerei: Tischbein, Collection of engravings from ancient vases of Greek workmanship, Bd. 3, Tafel 41.
- Abb. 28: Flötenuhr von Johann Joseph Wiest: Kowar, Die Wiener Flötenuhr, 183.
- Abb. 29: Flötenuhr von Johann Joseph Wiest: Wienmuseum.

Abb. 30: Wundermaschine: Technisches Museum Wien.

Abb. 31: Wundermaschine: www.translitera.de (9.7.2008).

Abb. 32: Ritterspieluhr: Kowar, Die Wiener Flötenuhr, 33

Abb. 33: Tabelle erstellt nach den Angaben des Protokolls: SOA Český Krumlov, Protokoll der Oberdirektion der Schwarzenbergbank 1788, 44.

Abb. 34: Plakat: WB, Druckschriftensammlung, Schaustellungen und Sehenswürdigkeiten aller Art. Konvolut Programme und Ankündigungen von ca. 1790 bis ca. 1900 in Wien.

Abb. 35: Müller'sche Gebäude: Wienmuseum, Konvolut „Das Müllersche Gebäude“.

Abb. 36: Müller'sche Gebäude: Wienmuseum, Konvolut „Das Müllersche Gebäude“.

Anhang

Beschreibung
der
kaiserl. königl. privilegirten,
durch den
Herrn Hofstatuarium Müller
errichteten
Kunstgalerie
zu Wien.

Von
C. M. A.

Wien,
gedruckt bey Anton Pichler, k. k. priv. Buchdrucker.

1797.

Vorrede.

derselbe das, was bisher Italien so eifertig als ausschließendes Eigenthum besaß, nunmehr auch Deutschland, und besonders der Kaiserstadt, in den getreuesten Nachbildungen öffentlich zur Schau aufstellte.

Die Schwierigkeiten sind allgemein bekannt, die Künstler jeder Art durch ganz Deutschland gefunden haben, bis sie hie und da Erlaubniß erhielten, einzelne von den ehrwürdigen und noch übrigen Denkmälern Athens und Latiums nachzuformen; besonders hatte man bisher in Neapel noch — kein Beispiel, daß es irgend einem Fremden gelungen wäre, sich von denen in Perfulanum, zu Stabia und Pompeja ausgegrabenen Statuen, Büsten, Vasen, Basreliefs und Opfergefäßen, an dem Orte selbst, eine Beschreibung, vielweniger eine Zeichnung entwerfen zu dürfen; und dessen ungeachtet wußte sich Herr Müller den Weg zu bahnen, daß er die

Vorrede.

Der so lange und beynahe allgemeine Wunsch aller derjenigen, die die vortreffliche Kunstgalerie des Herrn Müller betrachteten, gieng dahin, eine belehrende Beschreibung, oder wenigstens ein ausführliches Verzeichniß derselben, als Wegweiser zu besitzen. Diesem wiederholten Verlangen suchte ich durch gegenwärtige wenige Blätter Genüge zu leisten, indem ich die mannigfaltigen Kunstwerke, die dieselbe bereichern, hier nach der Reihe der Zimmer beschrieben habe.

* 2

Vorrede.

unumschränkte Genehmigung Sr. Maj. Sät, des Königs beyder Sicilien erhielt, alles was er wollte, zu formen und nachzubilden; — ja man gestattete ihm sogar, die seltenste Gemähde eines Raphaels, Titians und anderer berühmter Meister durch Öhl getränktes Papier abzeichnen zu lassen.

Welchen vorteilhaften und weisen Gebrauch derselbe von der außerordentlichen Gnade des Monarchen gemacht habe, davon zeugen alle die vielen in der Gallerie aufgestellten Meisterwerke aus dem Museo zu Portici und den Studien zu Neapel, welche nebst den vorzüglichsten ebenfalls im Cabinet befindlichen Antiquen aus dem Capitol und dem Museo Clementino zu Rom als eine wahre Schule für deutsche Künstler und Kunstverständige anzusehen sind; wenigstens möchten sie sich dadurch in den Stand gesetzt finden, ihren Geschmack eben sowohl als an den Originalien selbst bilden zu können.

Schlüsslich bemerke ich nur noch, daß die in dieser Beschreibung angezeigte Kunstwerke die beste Lobrede sowohl für die Gallerie, als für die wahrhaft patriotische Unternehmung ihres Errichters selbst sind, und daß ich mir bewegen die Mühe ersparre, auch nur noch eine einzige Sylbe zu ihrem Vortheil hier beizusetzen.

Wien den 30. October 1796.

Der Verfasser.

Pompejus und seine starke Parthey besiegt hatte, und fünfmal zu Rom im Triumph eingezogen war, so wurde ihm von dem Senat die Würde eines beständigen Dictators übertragen, wodurch der Grund zur Monarchie gelegt wurde. Er war ein eben so braver Krieger als einstüchtiger Regent, ein grosser Redner und guter Schriftsteller. In allen seinen vielen auswärtigen und innerlichen Kriegen lächelte ihm beständig das Glück und wich nie von seiner Seite, bis endlich eine geheime Verschwörung des Brutus und Cassius, die ihn im Senate mordeten, seinem thätigen, glücklichen und ruhmvollen Leben ein Ende machten, und worauf das Triumphirats erfolgte.

2.

Tiberius. Der Sohn des Tiberius Nero und der Livia Drasilia. Er war aus dem Claudischen Geschlechte und folgte auf Octavian. Dem Scheine nach heuchelte er oft einen gütigen, gefälligen, mäßigen Regenten, während er sein Volk tyrannisch, falsch, ohne die mindeste Schonung aufs schändlichste drückte. Er wählte die kleine Insel Capri, unweit Neapel, zur Freystätte seiner unerhörten Grausamkeiten und erniedrigenden Ausschweifungen, die er auch bis an seinen Tod fortsetzte; er wurde von seinem Neffen, dem

Kurze Beschreibung

der

kaisert. königl. privilegirten durch Herrn Hofstatuarius Müller errichteten, Kunstgallerie.

Erste Abtheilung.

A. Erstere Reihe von Zimmern, welche vorzüglich für Antiken, Gemälde und Alterthümer bestimmt sind.

I. Büsten,

die auserlesenste aus dem königlichen Museo zu Portici, dem Museo Farnese, und dem Capitol zu Rom.

1.

Cajus Julius Caesar, der erste Römische Kaiser aus dem Julischen Geschlechte. Als er den Müllers Beschreibung. 2

3

Cajus Calligula, wie man allgemein glaubt, in einer Krankheit im Bette erstickt.

3.

Cl. Nero, als Kind. Jener lasterhafte und verabscheuungswürdige Beherrscher Roms, den die Geschichte aller Zeiten mit Schrecken und Verachtung nennt. Er wurde von den erkaufte Soldaten zum Thron erhoben, und regierte den in der Folge durch ihn so unglücklichen römischen Staat die vier ersten Jahre mit beynahe allgemeiner Zufriedenheit; in der übrigen Zeit aber bewies er, das kein Kaiser zu groß und zu abscheulich sey, das er nicht zu begehen fähig wäre. Nero war es, der seine besten Freunden, der seinen rechtschaffenen Lehrer, Seneca, ohne alle Ursache, bloß aus Neigung zur Unmenschlichkeit morden ließ; der seine eigene Mütter und seiner Brüder Weiber schändete und tödete; der endlich aus Unterhaltung ganz Rom in Brand steckte und mit Entzücken die verheerenden Flammen um sich greifen sah. Sein Tod war seines Lebens würdig; aus Furcht, daß er, nachdem bereits Galba in Spanien wider ihn zum Kaiser durch den Senat und die Soldaten ernannt war, zur Verantwortung möchte gezogen werden, schnitt er sich selbst den Hals ab.

2 2

Titus Vespasianus. Jener vortreffliche römische Kaiser, dessen Lebensgeschichte man mit dem innigsten Vergnügen liest. Er vereinigte in sich alle Tugenden eines grossen Regenten und Menschen, und liebte ungeheuchelt seine Völker; er hielt den Tag für verlohren, an dem er sich nicht erinnerte, jemanden glücklich gemacht zu haben. Man nannte ihn den Stolz Roms und die Pierde der Menschheit. Er brachte den Krieg mit den Juden, den sein Vater angefangen, zu Ende, und nahm Jerusalem ein. Er war freigebig, gerecht, gütig, ein Vater für alle. Er wollte nicht nur gut scheinen; er wollte es wirklich seyn. Unter seiner wohlthätigen Regierung verheerte ein furchtbarer Ausbruch des Vesuvus viele Städte und Güter, und auch Plinius, der berühmte Naturforscher, verlor dadurch sein theures Leben. Titus starb, von allen Menschen beweint, unweit Rom, nicht ganz ohne allen Verdacht von Verrätherey, in einem hitzigen Fieber.

Nerva Trajanus Ulpianus. Der vierzehnte römische Kaiser und zugleich der vorzüglichste, und größte Regent, den man unter den Römern findet. Als Krieger und als Staatsmann

liebten und geschätzten Vorfahren in der Staatsverwaltung gehabt haben würde. Er war der erste, der es unternahm, sein unermesslich ausgedehntes Reich selbst zu durchreisen, und gute Einrichtungen zu treffen; er schätzte und ehrte die Gelehrten; machte sich besonders um eine gute Gesetzgebung verdient, ließ das berühmte Carthago wieder aufbauen, und starb als Greis von 72 Jahren, nachdem er das römische Reich mit ausgezeichnete Klugheit und Thätigkeit 22 Jahr glücklich regiert hatte.

Antoninus Pius, ein Sohn des Titus Aurelius Fulvius. Wir besitzen von keinem römischen Kaiser mehrere Abbildungen als von diesem, welches wahrscheinlich eine Folge der vorzüglichen Achtung gewesen seyn mag, die die Römer für ihn hatten. Er zeichnete sich sowohl von Seiten des Herzens als des Verstandes sehr aus, und erhielt auch wegen seiner erprobten Rechtschaffenheit, die er gegen seine Untertanen äusserte, den Zunamen Pius. Er liebte den Frieden mehr als den alles zerstörenden Krieg, und ließ, wenn er wider Willen in einen verwickelt wurde, solchen seinen Legaten über, welche auch zu verschiedenen Malen, wie z. B. gegen die Britten, Mauren, Griechen, Dacier und Deut-

zeichnete er sich vor allen andern besonders aus, und man weiß nicht, ob man ihn mehr bewundern, oder mehr schätzen soll. Er bezwang die Dacier, that den Verheerungen und den häufigen Einfällen der damals noch rohen deutschen Völker nachdrücklichen Widerstand. Er baute jene grosse Brücke über die Donau, wodurch er alle jenseitige Nationen in Achtung und Abhängigkeit erhielt, und die noch heut zu Tage ein Gegenstand der Bewunderung ist. Unter seiner Regierung erreichte der römische Staat die größte und furchtbarste Macht für die ganze übrige Welt. Seine ausnehmende Verehrung gegen die einmal herrschende Religion seines Reichs enthielt den politischen Grund, warum er sich jeder Neuerung standhaft widersetzte, und weswegen er erst spät auf die Vorfstellungen des jüngern Plinius, dessen vortreffliche Briefe an ihn wir noch besitzen, seine Verfolgungen gegen die Christen mäßigte. Auf seiner Rückkehr aus Asten starb er zu Selinunte. S. Xiphilinus ad Trajanum.

Adrianus, ein Schwestersohn des Trajanus. Die Verdienste dieses ebenfalls wahrhaft guten Regenten würden noch glänzender in der Geschichte erscheinen, wenn er einen weniger be-

schien glücklich fochten. Zu Lari, einem Lustschlosse zwölf Meilen von der Stadt, endigte er sein Leben. Sein Tod war sanft wie ein Schlaf.

Marcus Aurelius, sonst auch Antonius Philosophus, und

Lucius Verus, Mitregent.

Diese beyden zugleich Herrscher des römischen Staats waren sehr verschieden, zwar nicht an Macht und Einfluß, aber an Verdiensten und Eigenschaften. So wie sich Aurelius durch seine Tugenden und Vollkommenheiten auszeichnete, so zeichnete sich Lucius Verus durch lasterhafte Leidenschaften und verderbliche Sitten aus; in eben dem Grade, als jenen seine Weisheit und Herzengüte adelte, in eben diesem Grade schändete diesen seine Unwissenheit, Trägheit und Unmäßigkeit. Marcus Aurelius war ein braver Krieger; er besiegte die Parther, Britten und Markomannen; Lucius Verus war feig, und führte die Armeen bloß aus Eitelkeit gegen den Feind an, er schwelgte, während seine Legaten kriegten, in asiatischen Bollwerken und eignete sich, wann sie siegten, die Ehre des Triumphs zu. Ersterer starb in einem Feldzug gegen sei-

ne Feinde; letzterer an den Folgen seiner häufigen Siege über — das schöne Geschlecht. Dieser Kopf des Lucius Verus, der ohne Zweifel von den Zeiten herrührt, wo die Kunst bey den Griechen den höchsten Gipfel erreicht hatte, wird als der vorzüglichste, den Italien besitzt, bewundert.

10.

Septimius Severus. Der Nachfolger von Didius Julianus. Dieser Kaiser erwarb sich mehr den Ruhm eines muthigen Kriegers, als eines milden gutthätigen Regenten. Außer seinen grossen Verfolgungen gegen die Christen, führte er mehrere blutige Kriege gegen die Parther und andere barbarische Nationen; er war es, der jene berühmte Schutzmauer gegen seine Feinde in Britannien auführen ließ, die sich von Salwey Frith gegen Westen bis an das deutsche Meer erstreckte, und die noch gegenwärtig seinen Namen führt. Sein Tod fällt in das Jahr 963 nach Erbauung Roms, und seine Asche wurde im Grabe des Marcus Antonius mit vielem Pomp beygesetzt. Er häufte grosse Schätze während seiner 18jährigen thätigen, aber etwas grausamen Regierung auf, die in der Folge sein niederträchtiger Sohn Caracalla, der sich noch zu seinen Lebzeiten zum Kaiser von den er-

nung dauerte 13 Jahre. Er starb in der Blüthe seines Lebens; denn er hatte das 30ste Jahr noch nicht ganz erreicht.

12.

Aurelian. Der 35ste römische Kaiser von niederer Geburt, aus Dazien, oder wie einige andere Schriftsteller behaupten, aus Sirmien in Panonien gebürtig. Er wurde durch seine Verdienste General der Reuterer, und ward für einen der tapfersten Helben seiner Zeit gehalten. Die Soldaten erhoben ihn — wie es damals schon gewöhnlich war — zum Thron. Im Decident und Orient machte er seinen Namen durch sein ununterbrochenes Kriegsglück furchtbar, und verherrlichte seinen Ruhm noch vorzüglich durch Besiegung der stolzen Zenobia, einer asiatischen Königin, die er in Palmyra einschloß, gefangen nahm, und im Triumph auführte. Durch Verrätherey seines Sekretärs Mnestheus, der ein falsches Verzeichniß von mehreren Personen machte, die der Kaiser zum Tod bestimmt haben sollte und denselben solches vorzeigte, wurde er unversehens, als er mit einer kleinen Wache ausritt, zwischen Heraklea und Byzanz erwordet.

kausten Prätorianern ausrufen ließ, auf eine schändliche Art verprafte.

11.

Aurelius Severus Alexander, von Geburt ein Syrier, kam nach der Ermordung Helio-gabals mit einstimmiger Wahl aller zum Thron. Er war noch sehr jung, verwaltete aber gleich vom Anfang seiner Regierung den Staat als ein weiser, gerechter und tugendhafter Regent. Er traf viele gute Einrichtungen, verschönerte die Stadt durch prächtige Gebäude, besonders durch die sogenannten Termen und andere grosse Denkmähler. In seinen Kriegen, besonders in denen, so er gegen die deutschen Völkerschaften führte, war er aber nicht immer glücklich. Er schrieb die Grundursache seiner allzugroßen Mäßigung gegen seine Soldaten zu, und schärfte seine Verordnungen; ungewohnt an eine strengere Kriegszucht, noch mehr aber durch den vorgeschlagenen ökonomischen Plan seiner Mutter, ihnen ihren Sold zu verringern, beleidiget, verlohr er die Liebe seiner Armeen. Maximin, sein Nachfolger, ein erfahrener, listiger Krieger benützte die gegebene Gelegenheit, wiegelte die Soldaten immer mehr gegen ihn auf, und unternahm es endlich selbst, ihn in seinem Zelt unvermuthet zu überfallen und zu ermorden. Seine Regie-

13.

Sardanapalus, ein berühmter König Assyriens. Sein wollüstiges und weichliches Leben wurde zum Sprichwort bey den Alten. Er saß stets mitten unter seinen Weibern, gekleidet wie sie, und verrichtete in Gesellschaft die ihnen zugehörigen Geschäfte. Arbaces, der Befehlshaber von Medien und Beliss, der über Babylon gesetzt war, benützte seine Unthätigkeit und stunden wider ihn auf; letzterer wurde zwar geschlagen, aber Arbaces lieferte ihm ein entscheidendes Treffen; er schloß sich hierauf in Ninive ein, und wurde 2 Jahre hindurch belagert. Da die letzte Hoffnung, sich vertheidigen zu können, verschwand; ließ Sardanapal einen Holzstoß errichten, zündete ihn an, und stürzte sich mit allen seinen Verschnittenen, seinen Weibern und Reichthümern in denselben. Arbaces zog hierauf in Ninive ein, und machte die Stadt zu seiner Residenz. Dieß ist es, was viele ältere Geschichtschreiber von diesem König erzählen: allein andere vertheidigen ihn, und man findet in den Hallischen Beobachtungen eine gute Apologie von ihm. *S. observations Hallenses.*

Ptolomaeus Philadelphus, König von Ägypten. Der Grund, warum man glaubt, daß dieser schöne Kopf den Ptolomäus vorstelle, liegt darin, weil er sehr viele Ähnlichkeit mit dem Bilde dieses Königs hat, so man auf den Medallien von ihm antrifft. Er war von *Berénice*, von der wir unten No 38 reden, ein Sohn, welcher zu gefallen er eine große Stadt ihres Namens erbauete. Noch zu Lebzeiten seines Vaters regierte er volle 25 Jahre, und ward von ihm selbst auf den Thron gesetzt. Er war ein guter Regent, er liebte besonders die Wissenschaften sehr, und versammelte an seinem Hof die berühmtesten schönen Geister seiner Zeit. Callimachus, Theocrit, und mehrere andere berühmten Dichter wohnten in seinem Palast. Nach seinem Tode hinterließ er die große Alexandrinische Bibliothek, die über 100,000 Bände stark war.

M. Claudius Marcellus, ein berühmter römischer General, der fünfmal die Consulatswürde erlangt hatte, und den man wegen seiner Tapferkeit das Schwert des römischen Volks zu nennen pflegte. Er war in seinen Unternehmungen rasch und glücklich. Er stritt gegen die Gaulen, und nahm ihren König

ten Wunde auf der linken Seite des Kopfs vorgestellt erscheint, indem bekannt wäre, daß der Ältere einen solchen tödtlichen Schlag wider den Hannibal am Po empfangen hätte. Dieser tapfere Krieger, der so manchen Sieg den Römern erfochten, entgieng doch nicht dem Umdank seiner Nation; er wurde nach seiner Rückkehr aus Asien angeklagt, daß er sich habe bestechen lassen, und daß er mit dem König Antiochus in einem geheimen Verständnisse stünde. Die Anklage wurde zwar verworfen; er entschloß sich aber den Rest seiner Tage auf dem Lande zu verleben, widmete sich den Wissenschaften und dem Umgange mit gelehrten Männern, und entzog sich ganz allen öffentlichen Geschäften.

Marcus Junius Brutus, ein bekannter Römer. Seine Mutter war die Schwester des Cato. Er war ein so großer Anhänger der römischen Freyheit, daß alle die ausgezeichneten Vorzüge, die ihm der ehrgeizige Cäsar einräumte, nicht vermögend waren, ihn in seinen Grundsätzen und Planen, die Republik wiederum herzustellen, im geringsten wankend zu machen. Man glaubt allgemein, daß er einer der ersten Anführer der Verschwörung gegen den Cäsar gewesen, und daß man ihm

Diridomar gefangen. Er eroberte während seines zweyten Consulats Syracus, das er 3 Jahre lang vergebens belagert hatte, und suchte dennoch das Leben des Archimedes, der durch seine Maschinen die Einnahme der Stadt ihm so sehr erschwert hatte, großmüthig zu erhalten. Die Nachricht von dem unglücklichen Tode dieses großen Mathematikers machte ihn sehr traurig. In der Folge führte er auch eine Armee gegen Hannibal an, starb aber bey dieser Expedition. Hannibal erwies seinem Leichnam alle gebührende Ehre. Es gab noch einen andern vornehmen Römer dieses Namens, nämlich den Tochtermann Augusts, welcher die Julia zur Gemahlinn hatte, der aber schon als Jüngling von 20 Jahren der menschlichen Natur die Schuld bezahlte; er starb zu Baja.

Scipio Africanus, ein anderer berühmter römischer General, der durch seine glückliche Schlachten in Spanien und besonders in Afrika sich sehr um sein Vaterland verdient machte. Es waren aber zwey Helden dieses Namens. Winkelmann hält ihn für den ältern. „Seine Geschichte der Kunst.“ Und gründet seine Meynung darauf, weil er mit beschwornem Haupte und mit einer angezeig-

die wirkliche Ausführung seines erfolgten gewaltsamen Todes zuschreiben habe. Als ihn Cäsar mit unter den Verschwornen im Senat erblickte, rief er: Auch du, mein Sohn, Brutus! — und ließ den Dolch, mit dem er sich bisher vertheidiget, sinken. Brutus, der in der Folge der Macht des Octavians und des Antonius unterliegen mußte, ließ sich durch seinen Freund Straton, um nicht in seiner Gegner Hände zu fallen, ermorden.

Auf einer andern schönen, aber nicht ganz geendigten Büste vom Brutus, die zu Florenz steht, liest man die Worte.

Scultoris menti recurrit viri scelus,
et abstulit.

Lucius Cornelius Sylla, jener bekannte Consul und beständige Diktator Roms, ein blutdürstiger und in seinen Unternehmungen glücklicher Mann. Er wurde durch die Gunst des Nicopolis, eines reichen Hßlings, erhoben, von dem er alle seine Schätze und Güter erbeete. Er diente unter Marius in Afrika; entzweyete sich aber mit ihm und fochte wider ihn. Er verübte sodann, da er sich zum Herrn der Römer aufgeworfen, unerhörte Grausamkeiten und Ausschweifungen, und lebte am Ende seiner Tage zu Cumä. Seine Gegenwart des Geistes und die damit verbundene

Rühnheit ließen ihn bey den schwierigsten Vorfällen immer auf den besten Erfolg zählen. Würde er seine ausgezeichneten Talente nicht mißbraucht haben, so würde er sich mit Recht die Achtung kommender Jahrhunderte haben versprechen können. Übrigens bemerkt man in der That deutlich die Züge seines grausamen Charakters in dieser seiner Abbildung, die auch mit allen übrigen, die wir kennen, genau übereinkommt.

19.

Jupiter tonans. Eine kalossalische Büste, in einem erhabenen Stiel gearbeitet. Jupiter, war der Vater der Götter und der Menschen, ein Sohn Saturns und der Rhea. Er stürzte seinen Erzeuger vom Thron, und theilte sein Reich mit seinen Brüdern, Neptun und Pluto. Juno, seine Schwester, nahm er zur Gemahlin, und wurde durch sie Vater der Musen und der Grazien. Gewöhnlich wird er auf einem elfenbeinernen Throne sitzend vorgestellt, in der rechten Hand den Donnerkeil, in der linken den Scepter von Cypressenholz haltend; zu seinen Füßen liegt der Adler, und öfters auch die durch seinen Donner zur Erde gestürzten Cyclopen. Er kommt sonst auch unter dem Nahmen Jovis, Aramon, und Diespiter vor, und führt nicht selten von seinen

Eigen-

18

piter tödete ihn, weil er der Juno seine an ihr begangene Untreue und kleine Betrügereyen öfters verrathen hatte.

24.

Aesculapius, der Gott der Medizin, ein Sohn des Apollo und der Nymphe Coron. Er heilte die gefährlichsten Krankheiten, und schadete dadurch dem Wacksthum der Hölle. Pluto zürnte deswegen auf ihn, und beklagte sich beym Jupiter, gegen dessen Willen er ebenfalls dadurch, daß er den Hyppolitus vom Tode rettete, gehandelt hatte. Der Vater der Götter schleuderte einen Blitz auf ihn, und raubte ihm das Leben, das er so vielen andern gegeben hatte. Man findet häufig sein Bildniß auf alten Münzen und Denkmählern; er wird gewöhnlich als ein ernster, bejahrter Greis mit einem starken Barte vorgestellt, der in der Hand einen knotigten Staab, mit Schlangen umwunden, festhält, wodurch die Schwierigkeit der Arzneykunde und der erforderliche Scharfsinn unter einem symbolischen Zeichen angedeutet werden. Zu Epidaurus war ihm ein berühmter Tempel erbauet.

25.

Apollo der Gott der Musen und der Dichtkunst, ein Sohn Jupiters und der Latone. Seine Mutter gebahr ihn auf der Insel Delos, wohin

Eigenschaften oder aus sonst einer Bedeutung einen Beynahmen, wie z. B. omnipotens, tonans, serapis, etc.

20.

Jupiter serapis. Siehe das Vorhergehende.

21.

Jupiter aus dem Herculano. S. oben und am Ende die Erläuterungen Litt. A.

22.

Jupiter, in einem erhabenen Styl gearbeitet, aus dem Capitol. Siehe oben.

23.

Juno. Dieser vorzüglich schöne Kopf ist von dem Original aus der königlichen Porzellanfabrik zu Neapel geformt, und wird allgemein für eine Juno gehalten. Diese Göttinn war die Schwester und Gemahlinn Jupiters, und ihr Einfluß äußerte sich vorzüglich bey Ehen und Geburten. Sie entkam nebst dem Jupiter der Grausamkeit des Saturns, ihres Vaters, der seine Kinder aufzufressen gewohnt war. Eifersucht und unzubefänftigender Zorn waren Hauptzüge ihres Charakters. Zu Olympia und Carthago wurde sie besonders verehret. Argus war ihr Bedienter; er hatte überall scharfsehende Augen, und wenn sich der eine Theil derselben dem erquickenden Schläfe schloß, so erwachte der andere. *Ju-Müllers Beschreibung.* B

19

sie sich wegen den Nachstellungen der eifersüchtigen Juno flüchten mußte. Er war der erste Erfinder der Harmonie. Durch sein delphisches Orakel war er besonders berühmt. Eine seiner vorzüglichsten Beschäftigungen war den Sonnenwagen zu leiten; des Tags fuhr er mit demselben um die Erde, am Abend verschwand er in den Ocean, und des Morgens stieg er wiederum aus demselben empor. Der unglückliche Versuch seines Sohns Phaeton, die Pferde des Wagens zu leiten, ist zu bekant, als daß er hier angezeigt zu werden verdiente.

26.

Pluto, der Gott der Hölle und der unterirdischen Reichthümer. Es war der jüngste Sohn des Saturns und der Rhea. Man stellt ihn gewöhnlich auf einem Wagen, von 4 schwarzen Pferden gezogen, vor. In seiner Hand hält er die Schlüssel zum Orcus, als Zeichen, daß kein Sterblicher aus dem Reiche der Todten wiederkehre. Nicht selten findet man ihn auch sitzend auf einem Throne von brennendem Schwefel, in einem finstern Orte; zu seinen Füßen den hundertköpfigen Höllenhund, Cerberus.

Seine Gemahlinn, die er mit Hilfe der Venus raubte, hieß Proserpina, eine Tochter der Ceres, einer Königin von Sicilien.

B 2

Das Original dieser Büste findet sich in dem Museo zu Portici, und ist eine von den schönsten die aus den Ruinen des Herkulanums ausgegraben wurden.

27.

Mercurius, ein Sohn Jupiters und der Maia, der Bothe der Götter, und ihr Dolmetsch der Patron der Kaufmannschaft und der Diebe. Er wird gewöhnlich in Gestalt eines Jünglings abgebildet, mit aufgeweckter heiterer Mine und schalkhaftem Blicke. An den Füßen ist er nicht selten besüßelt, um vom Olympus zur Erde niedersteigen zu können. In der einen Hand hält er einen Beutel mit Gold, in der andern einen mit zwei Schlangen umwundenen Stab. Seine Diebereyen sind bekannt; Jupitern entwand er z. B. den Zepter, Neptun den Dreyack, Mars den Degen, selbst Venus verschonte er nicht, und stahl ihr — den Gürtel.

Nach der Fabel führte er die Seelen der Verstorbene in den Tartarus oder in die elysische Gefilde, und hatte die Macht, sie wieder von da zurückzubringen.

28.

Der bartige Mars, diese Büste ist nicht nur als Kunststück, sondern besonders auch deswegen merkwürdig, weil sie die einzige ist, die wir kennen, wo dieser Kriegesgott mit einem Bart

sie den Schild Igis in der linken, und hält in der rechten einen Speer. Ihr Haupt ist mit einem Helm bedeckt, und auf demselben sitzt eine Nachteule, die die Wachsamkeit bedeutet. Ihr oberer Leib ist stets geharnischt, und um den untern fließt ein leichtes Gewand. Zu Athen hatte sie einen prächtigen Tempel.

30.

Eine andere sehr schöne Pallas. S. oben.

31.

Bachus, ein Halbgott, ein Sohn Jupiters und der Semele. Er hatte Theben zu seinem Geburtsorte, und war der Gott des Weins. Bald wird er als ein unbärtiger froher Jüngling, bald aber auch als ein gesetzter Mann vorgestellt, und gewöhnlich ist sein Haupt mit Epheu umkränzt, aus dem zwey kleine Hörner hervorstehen. In der rechten hält er den Tyrusstaab, in der linken ein Glas Nebensaft oder einen Zweig mit Weintrauben. Man malt ihn nackt, weil Wein und Trunkenheit selten Heimlichkeiten kennen; frohen Muths, und mit Hörnern, weil der Wein froh, kühn und unternehmend macht. Er heißt bisweilen auch in Dichtern Liber, Lycaeus.

vorge stellt wird. Er war ein Sohn Jupiters und der Juno, wurde in Thracien erzogen, und übte sich daselbst in der Kriegskunst. Seine erreichte Geschicklichkeit erwarb ihm nach seinem Tod den Vorzug, daß man ihn als Gott verehrte. Seine Liebesintrigen mit Venus sind bekannt, so, wie auch die plötzliche Überraschung Vulcans, der ihn mit ihr ins Bett schmiedete, und sich über die Angeschmiedeten dem Gelächter der Götter preis gab. Nach der Fabel ertönt die Wohnung des Kriegsgottes immer vom Schrecken und Grausen, Furcht und Entsetzen dienen ihm als Pferde; mit aufgehobenem Fusse tritt er die Tugend zu Boden, und hilft dem Laster obliegen; Wuth und Zorn schmücken seinen Helm, und Mord und Verhergung folgen seinen Schritten. Bisweilen kommt er unter dem Rahmen Mavors, Quirinus vor, jedoch seltener.

29.

Pallas, die Göttinn des Kriegs. Als Göttinn der Wissenschaften führt sie gewöhnlicher den Rahmen Minerva. Nach der Fabellehre gebahr sie Jupiter selbst; sie trat aus seiner Stirne, die ihm Vulcan wackelt erwachsen hervor, und war in Kriegskleidern eingehüllt. Zum Zeichen ihrer Gewalt führt

32.

Eine Bacchantinn. Die Satyrn und Bacchantinnen gehörten zum Gefolge des Bacchus.

33.

Ein schöner, aber unbekannter Kopf aus dem Herkulanum.

34.

Ein anderer unbekannter Kopf; ebendaher.

35.

Ariadne. Eine Tochter des Minos, Königs von Kreta; geführt durch die gute Mine des Theseus, den sie durch einen Faden wieder aus dem Labyrinth, in das er sich verirrt, geführt, trauete sie seinen falschen Versprechungen, und ließ sich von ihm, nachdem er den Minotaurus ermordet, entführen. Theseus Liebe zu Ariadnen erlosch bald, und er begieng die schwärzeste Undankbarkeit, und verließ sie zu Naxos, einer felsigten Insel im Archipelagus, und schiffte heimlich mit seinen Gefährten davon.

36.

Melpomene. Eine von den neun Musen; die Erfinderinn der Tragödie. Man stellt sie mit einem ernsten Gesicht und in theatralischer Kleidung gewöhnlich vor, mit einem Scepter und Krone in der einen, und mit einem Dolch in der andern Hand.

37.

Sapho. Diese Büste wird wegen der Ähnlichkeit mit andern Abbildungen und besonders wegen der doppelten Kopfbinde, die diese große griechische Dichterin zu tragen pflegte, für eine Sapho gehalten. Mitylene, auf der Insel Lesbos, war ihr Geburtsort. Sie erwarb sich einen solchen Kredit als Dichterin, daß man sie die zehnte Muse nannte. Alle alte Schriftsteller stimmen in ihr Lob ein. Sie ward an einen der Einwohner der Insel Andros verheyrathet, wurde aber Wittwe, und entbrannte von einer so heftigen Leidenschaft zu Phaon, einem Dichter von Erythea, daß sie sich, da sie ihre Liebe verschmäht fand, ins Meer stürzte. Es ist zu bedauern, daß beynahe alles, was sie schrieb, verloren gieng. Eine Hymne an die Venus und einige kleine Fragmente von ihr scheint uns die allerzweyhörende Zeit nur desweges aufbewahrt zu haben, um uns den Verlust ihrer Arbeit desto härter fühlen zu lassen.

38.

Berenice. Die Gemahlinn des Ptolomäus Evergetes, eines Königs von Aegypten. Sie liebte ihren Gemahl zärtlich, und that den Göttern große Gelübde für den glücklichen Erfolg seiner Waffen. Da ihr Sohn zur Regierung

te ihn zärtlich, und machte ihn zum Vater von 11 Kindern. Über seinen Tod war sie untröstlich. Liberius konnte ihr diese heftige Liebe nicht verzeihen, und ließ sie Hungers sterben. Ihre erhabene Seele und ihren männlichen Muth glaubt man in ihren Gesichtszügen bey Betrachtung der Büste zu entdecken.

41.

Plato. Der größte und berühmteste griechische Philosoph. Er wurde zu Athen gegen das Jahr 429 vor Christi Geburt geboren, und stammte aus einer edlen und guten Familie ab. Er legte sich anfangs auf Mahlerey und Dichtkunst; widmete sich aber bald gänzlich der Philosophie; er war ein Schüler des Sokrates und Euclides, und anderer bekannten Griechen. Er machte eine gelehrte Reise durch Aegypten, und zu verschiedenenmalen eine nach Sicilien, wo er physikalische Beobachtungen über den Aëna anstellte, und den Tyrannen Demys mit Dion auszusöhnen suchte. Von seinen vortreflichen Werken ist eine beträchtliche Zahl auf uns gekommen.

Dieser Kopf ist ein Denkmal der schönsten Arbeit in Erz; die krausen Locken sind im Original angelethet; er wurde 1759 zu Ravenna entdeckt und in das Museum gebracht.

kam, so wurde sie durch diesen Tyrannen in siedendem Wasser getödet. Dieses unmenschliche Schicksal theilte sie mit einem Bruder des neuen Königs, den er auf gleiche Art ermorden ließ. Übrigens wird dieser Kopf stark bezweifelt; einige halten ihn nicht einmal für einen weiblichen, weil bey den alten Aegyptiern beyde Geschlechter die Haare auf diese Weise zu tragen gewohnt waren.

39.

Plautilla. Die Gemahlinn des Caracalla, und die Tochter Plautians, eines sehr reichen römischen Konsuls. Ihr Vater soll ihr so große Schätze mitgegeben haben, als hinreichend gewesen wären, 50 Königstöchter standesmäßig auszustatten. Sie wurde auf Befehl des Caracalla nach Sicilien verbannt und daselbst ermordet. Sie starb ohne Erben. Andere glauben in dieser Büste eine *Pomona*, die Göttinn der Früchte und der Gärten zu finden.

40.

Agrippina major. Diese Büste hat sehr viel Ähnlichkeit mit der Abbildung auf Medallien, die wir von dieser Ältern Agrippina haben. Sie war eine Tochter des Agrippa und der Julia, besaß alle Tugenden ihres Vaters, ohne eine Mischung von den Lastern ihrer Mutter. Sie war an Germanicus verheyrathet, lieb-

42.

Heraclitus. Ein berühmter griechischer Philosoph aus Ephesus, den seine finstere und melancholische Miene sogleich kennbar macht. Er weinte stets über das Menschengeschlecht, flohe alle Gesellschaft, und lebte nur sich. Er hatte niemanden zum Lehrer, sondern erreichte durch eigenes Nachdenken einen sehr hohen Grad von Gelehrsamkeit. Seine Schriften sind etwas dunkel, wurden aber dessen ungeachtet von Sokrates sehr geschätzt. Darius, König der Perfer, dem sein Werk über die Natur gefallen hatte, suchte ihn an seinen Hof zu bringen; er schlug es aber unwillig und unhöflich aus. Seine Periode fällt gegen das 500ste Jahr vor C. G.

43.

Democritus. Ein anderer bekannter griechischer Philosoph, aus Abdera in Thrazien. So, wie Heraclitus immer weinte, so lachte dieser ohne Aufhören über die Thorheiten der Menschen. Seine Landesleute hielten ihn für wahnsinnig, und ließen ihm den Hypokrates rufen; er kam, unterhielt sich mit ihm, und sagte dann zu den Abderiten, dieser Kranke ist der gesundeste von euch allen. Seine ausgezeichneten Kenntnisse sammelte er sich auf seinen Reisen in Aegypten, Persien, und Chal-

den, wo er die größten Gelehrten besuchte, und lebte nach seiner Rückkehr, mit sich selbst vergnügt, in einem kleinen Garten in seinem Vaterlande. Nachdem er sein Werk über die Welt bekannt gemacht, erhielt er von den Abberiten 500 Talente zur Entschädigung seiner grossen Unkosten, die er auf seinen Reisen angewandt hatte. Er starb im 10. ten Jahr seines Alters.

42.

Archytas von Taranto. Ein pythagoreischer Philosoph und grosser Mathematiker, der 408 Jahre von Christi Geburt lebte. Er soll nach Eudocius die Duplication des Kubus gefunden, und überhaupt die Mathematik so gelehrt haben, daß sie einen praktischen Nutzen für die Menschen hatte. Er wurde in das adriatische Meer geworfen, und man fand ihn todt an den Ufern von Apulien. Er trug wie die Meisten seiner Landsleute, eine Mütze von seiner Leinwand, und ist auch mit derselben in der Büste auf dem Kapitol vorgestellt. Dieser Kopf wird ebenfalls für ein Meisterstück der Kunst gehalten.

45.

Euripides. Ein berühmter griechischer Dichter, der sich vorzüglich durch seine Tragedien den größten Ruhm erwarb. Er wurde auf der

30

verließ aber, aus Furcht dem Caligula wegen seiner Freyheit und Offenheit zu mißfallen, seine Laufbahn als Redner. Der Verdacht, den er durch einen allzugenaueu Umgang mit der Wittve des Domitians erregte, verurtheilte, daß er auf die Insel Corsika verwiesen wurde. Seine Zurückberufung geschah nach der Verehlichung der Agrippina mit Kaiser Claudius, die ihn ihrem Sohne Nero zum Lehrer und Erzieher gab. Es ist bekannt, daß dieser verabscheuungswürdige Tyrann die Tugend und Rechtschaffenheit des Seneca als einen beständigen Vorwurf für sein lasterhaftes Leben ansah, und ihn durch heimlich beygebrachtes Gift des Lebens zu berauben trachtete; da er den Zweck aber nicht so leicht, als er vermuthet, erreichen konnte, weil Seneca sich durch Früchte und Wasser bloß nährte; so nützte er die Gelegenheit, da er ein Freund vom Piso war, und behauptete, daß er mit Theil an der Verschwörung gegen ihn gehabt habe; er überließ ihm, sich die Todesart selbst zu wählen, und Seneca verlangte, daß ihm die Adern in warmen Wasser geöffnet würden. Er starb standhaft im vertrauten Gespräche mit seinen Freunden und Bekannten. Wir besitzen noch viele von seinen Schriften.

Insel Salomine geboren. Prodigus, Sokrates und Anaxagoras waren seine Lehrer; er verließ in seinem achtzehnten Jahre die ernstern Wissenschaften, und widmete sich der dramatischen Dichtkunst. In einer abgelegenen Höhle eingeschlossen, schrieb er seine Werke, die mit so vielem Beyfall von den Griechen aufgenommen wurden. Sokrates war auf diesen seinen Zögling stolz; er wohnte öfters, aber nur wenn von seinen Stücken eins auf der Bühne aufgeführt wurde, der Vorstellung bey. Er ward, wegen seiner beißenden Satyre auf das schöne Geschlecht, ein Feind desselben genannt. In Vergleichung mit Sophokles behauptet man, daß diese die Karakter der Menschen so zeichne, wie sie seyn sollten; Euripides aber sie gerade so vorstelle, wie sie wirklich sind. Er starb am Hofe des Archelaus, Königs von Macedonien, von dem er sehr großmüthig behandelt und zu Staatsgeschäften gebraucht wurde. Leider sind von 92 Tragedien, die er schrieb, nur 19 auf uns gekommen.

46.

Seneca. Ein berühmter Schriftsteller und Philosoph, von Cordona gebürtig. Er legte sich in seiner Jazend besonders auf die Beredsamkeit, und brachte es sehr weit darinn;

31

U n n e r k u n g .

Diese sämtlichen Büsten, werden für die vorzüglichste gehalten, die wir noch aus den schönen Zeiten der Kunst von den Griechen besitzen. Sie alle hier in dieser vortreflichen Gallerie versammelt zu sehen, ist der herrlichste Anblick, den man sich denken kann. Künstlern und Kunstliebhabern werden sie hinlänglichen Stoff zu interessanten Betrachtungen an die Hand geben, und der Geschichts und Alterthumskenner wird mit Entzügen auf der Stelle verweisen, wo er gleichsam persönlich einen grossen Theil der merkwürdigsten Menschen findet, deren Thaten er lange theils mit Vergnügen bewundert theils mit edlem Unwillen verabscheuet hat. Er wird ihre Abbildung mit ihren Handlungen vergleichen und nicht selten die auffallendste Harmonie zwischen den Zügen ihres Gesichts und ihrer ihm bekannten Denkungsart entdecken. Mit welch' tiefer Kenntniß übergangs, in die verborgnenen Mysterien der Kunst eingeweiht, der verehrungswürdige Besitzer derselben die Auswahl unter der zahllosen Menge von Büsten, die durch ganz Italien hin und wieder zerstreut sind, traf, wird nur derjenige richtig zu beurtheilen im Stande seyn, der selbst weder unerfahren in den

bildenden Künsten ist, noch stiefmütterlich, von der Mutter Natur, mit reinem und ächtem Kunstgeschmack begabt wurde. Es wäre schon der Weitläufigkeit wegen, und dann weil sich von selbst versteht, daß sich bey der Wahl eines so grossen Kenners, wie Herr Müller ist, nichts mittelmässiges mit eingeschlichen hat, wieder die Absicht des vorgesezten Plans gewesen, die einzelne und besondere Schönheiten eines jeden Kopfs zu zergliedern; man überläßt es jedem Zuschauer, um so mehr als es verlohrenen Mühe seyn würde, dem, der kein Gefühl für Schönheit hat, sie beschreiben zu wollen und für den, der es wirklich hat, ganz überflüssig ist, in den Sälen selbst, wo diese ehrwürdige Alterthümer aufgestellt sind, seine gelehrten Anmerkungen zu machen, und siehe seinen Zweck erreicht, wann diejenige, die eine erklärende Beschreibung wünschten, mit der gegenwärtig sichtlich entworfenen Skizze nicht unzufrieden sind. Soweit von den Büsten.

II. Sta-

Manier in beyden Statuen so sehr überein, daß sie wahrscheinlich von einer Hand herühren.

Diese beyden Statuen zu Pferd sind deswegen um so merkwürdiger, als sie die einzigen in Stein sind, die aus dem Alterthum uns erhalten wurden.

2.

Die ganze Gruppe des Laocoons. Sie wurde unter Julius den 2ten in den Bädern des Titus gefunden, und ist unstreitig eins der ersten Meisterwerke. Michael Angelo nannte sie nur portento del arte. Nach der Fabel war Laocoon ein Sohn des Priamus und der Hecuba, ein Priester des Apollo. Er widerrieth den Trojanern, das hölzerne Pferd der Griechen in die Stadt einzuführen, und erkühnte sich, einen Pfeil gegen dasselbe abzuschießen. Diese Kühnheit kam ihm theuer zu stehen, es naheten sich ihm und seinen zwey Söhnen zwey grosse Schlangen, die sie umwandten und erdrosselten. Dieß war das Subject, das von den 3 berühmten griechischen Meistern, dem Agasander, Athenador und Polidor, in vorliegender Gruppe bearbeitet wurde. Plinius sagt, es habe aus einem Stein bestanden, vermuthlich war die Zusammenetzung damals nicht sichtbar. Die Vir-

II. Statuen

aus dem Museo Clementino zu Rom, aus dem königlichen Museo zu Portici, aus der Porzellanfabrik und den Studien zu Neapel.

I.

Balbus, der Vater, in Lebensgrösse zu Pferd.

Diese vortreffliche Statue wurde in dem Herkulanum gefunden, und steht in der Halle des Pallastes zu Portici; sie ist, damit sie keinen Schaden leide, mit einer Einfassung umgeben. Balbus sitzt, nach der Gewohnheit der Alten, ohne Sattel und Steigbügel auf dem Pferd. Die ganze Statue ist von einer edlen und simplen Zusammensetzung; Draperie und Zeichnung sind gleich gut, und das ganze Meisterwerk gewinnt durch lange und aufmerksame Betrachtung. Man fand diese Statue später als die des Sohnes, die ihr gegen über steht; sie war aber nicht sowohl als jene erhalten. Es fehlte eine Hand und der Kopf, welchen sodann der König nach einem antiken von gutem Charakter kopiren ließ. Der auf die Seite geworfene Mantel thut bey den beyden Balbus gute Wirkung; man erblickt auf diese Art die Form des Körpers desto besser, und überhaupt kommt die Müllers Beschreibung.

me sind vom Cornaccini ergänzt, und Michael Angelo hat eine Kopie davon angefangen, die aber ungeendigt blieb. Winkelmann beschreibt die Gruppe sehr schön. Er sagt:

„Laocoon ist eine Statue im höchsten Schmerz; während sein Leiden ihm die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der Stirne hervor; die Brust erhebt sich durch den beklemmten Athem und durch Zurückhaltung des Ausbruchs des heftigsten Schmerzens. Das bange Seufzen, das er männlich zu ersticken sucht, erschöpft seinen Unterleib und macht die Seiten hohl, und läßt uns gleichsam von der Bewegung der Eingeweide urtheilen. Sein eigenes Leiden scheint ihn übrigens weniger zu bedrängen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater empor wenden und um Hilfe schreyen. Das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Duff auf demselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreyend; seine Augen sind nach der Söhnen Hilfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth, und die gesenkte Unterlippe ist schwer von derselben. Da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich

auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit wüthendem Bisse ihren Gift ausgießt, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genannt werden. Ueberhaupt ist kein Theil der ganzen Figur in Ruhe, ja die Weiselsreiche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut.“

3.

Die medicaische Venus zu Florenz. Diese weltberühmte Statue wurde in der Villa des Hadrians bey Rom gefunden, und ist ein Werk, das des Praxiteles würdig wäre. Sie ist nicht ganz 5 Fuß hoch, und mithin unter der gewöhnlichen Größe der Frauenpersonen. Zur Seite bemerkt man einen Delphin und zwey kleine Liebesgötter. Sie dreht den Kopf etwas gegen die linke Schulter, die rechte Hand hält sie vor den Busen, ohne ihn zu berühren, und mit der linken verbirgt sie das, was die Schamhaftigkeit zu verbergen gebietet. Der vorwärts gebogene Leib ist ein Beweis, daß sie für einen erhöhten Ort bestimmt gewesen. Der Künstler hat sie vielleicht so gestellt, um ihre Bescheidenheit desto besser auszudrücken, weswegen sie auch das rechte Knie etwas voraussetzt. Man sieht

zu Gnidus, Paphos und Cythera errichtet wurden, sind bekannt.

Das Original dieser schönen Statue steht in dem Studio zu Neapel aufgestellt.

5.

Die knosende Venus. Aus der Villa Borghese. Das Original steht unter freyem Himmel neben einem See, und kann unter die schönsten und gefälligsten Statuen gerechnet werden. Sie sitzt auf einem ungefüzten Wassergefäß, und scheint die Fische des dortigen Sees zu betrachten. Die Umrisse sind sanft und richtig gezeichnet, und das Fleisch ist natürlich und weich. Sie wird von Kennern sehr geschätzt.

6.

Venus Callipiges. Dieses ist nach der medicaischen Venus unstreitig die schönste, die die Kunst aufzuweisen hat. Das Verhältniß aller einzelnen Theile zum Ganzen, die ungezwungene und natürliche Wendung ihres Gewands, ihre Stellung und überhaupt die ganze Ausführung sind Zeugen einer grossen Meisterhand. Sie steht in der Porzellanfabrik zu Neapel aufgestellt.

7.

Der betrunkene Faun, aus dem Herkulanum. Diese Statue ist von Bronze, und wurde den

hier die Natur in ihrer höchsten Schönheit; eine gefällige, sanfte, bescheidene Mine bey der schönsten Blüthe der Jugend. Das Fleisch ist so weich gearbeitet, daß man glauben sollte, es müsse der Hand nachgeben. Winkelmann sagt, „sie wäre noch nicht völlig ausgewachsen, und ihr Busen gleiche dem eines noch nicht ganz reifen Mädchens“. Im Ganzen betrachtet, ist sie das vollkommenste Meisterstück unter allen antiken weiblichen Statuen, die wir kennen.

4.

Venere vincitrice. Eine kolossalische Statue etwas über 6 Fuß hoch. Neben ihr steht Amor, mit dem Gesicht gegen sie gewandt, seine gewöhnlichen Waffen in der Hand. Sie befiehlt ihm, solche ihr zu übergeben, und der Liebesgott gehorcht. Die Macht der Schönheit ist hier schön allegorisch ausgedrückt, Venus war die Göttinn der Liebe und der Grazien; ein Ideal aller weiblichen Reize. Nach der Fabel ist sie aus dem Meereschaum entstanden, und ein jeder der Götter wollte sie wegen ihrer außerordentlichen Schönheit besitzen; Jupiter aber gab sie, um gegen keinen partheyisch zu scheinen, dem Häßlichsten, dem hinkenden Vulkan, Die Tempel, die ihr

13. July 1744 aus den Ruinen bey Portici ausgegraben. Sie gehört ebenfalls mit unter die vorzüglichsten des Alterthums, die dem königlichen Museo Ehre machen. Sie stellt einen betrunkenen Faun oder Silen vor, der auf einem Thierfall, das über einen Weinschlauch ausgebreitet ist, ausgestreckt daliegt. Die Trunkenheit sieht man in allen Theilen seines Körpers. Er hebt die eine Hand in die Höhe, setzt den Daumen an den Mittelfinger an und schnelkt.

„Signaque dat digitis medio cum pollice junctis.“

Daß er wirklich recht guten Muths ist, und aus Wohlbehaglichkeit von ganzem Herzen lacht, sieht man, wie Graf von Stollberg in seinen Reisen durch Italien gut bemerkt, vorzüglich daraus, daß man diese seine gute Laune und sein selbstgefälliges Lachen auch noch dann an seinem Körper bemerken kann, wenn man ihm mit einem Tuche sein Gesicht verhüllt. Man kann ihn nicht ansehen, ohne mitzulachen.

Nach der Fabel waren die Faunen und Satyrn Halbgötter, die des Nachts in den Wäldern herum liefen. Sie waren behaaret, mit zwey Hörnern auf dem Haupte, mit Ziegenfüßen, und hatten einen langen Schweif.

Muthwillige Hirten und die schlaunen Priester des Bacchus mögen öfters diesen Aberglauben des Volks benützt und die Unschuld der jungen Schäferinnen in einer solchen Faunemaske leicht betrogen haben.

8.

Zwey Kinder von Fiamengo. Ein Mädchen steht weinend und hält ein Vogelneft in ihrer kleinen Hand, aus dem ihr so eben ein muthwilliger Knabe einen Vogel genommen. Schalkhaft lächelt er über seinen Raub, und zieht dem Vogel, indem er ihn betrachtet, die Flügel auseinander; welche Handlung das Mädchen in eben dem Grade schmerzt, als es ihm Freude macht.

9.

Der sterbende Fechter aus dem Kapitöl.

Dies ist gewiß die natürlichste Statue, die je in Stein gemeißelt wurde. Sie ist etwas über Lebensgröße, in Marmor, welcher vollkommen das Fleisch ausdrückt; und die Stellung ist die eines Menschen, der sich bestrebt, sich vom Boden aufzuheben, und der die Hälfte seines Körpers auf seinen einen Arm stützt, indem die andere mit dem gebogenen Knie noch auf dem Boden ruht. Mit dem verzweifelten Bewußtseyn, den tödtlichen Streich bereits empfangen zu haben, läßt er das

dieses Werk verkündigt seine Verdienste. So, wie im Apoll und Lorko ein hohes Ideal allein, und im Laocoon die Natur mit dem Ideal, und mit dem Ausdrücke erhöht und verschönert worden; so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung. Jene Figuren sind wie ein erhabenes Heldengebild, von der Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit hinaus, bis zum Wunderbaren geführt; diese aber ist, wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgefuchtesten Gedanken und Worten vorgetragen wird. Das Gesicht zeigt augenscheinlich, daß dessen Bildung nach der wirklichen Natur genommen ist; denn es stellt einen Menschen vor, welcher nicht mehr in der Blüthe seiner Jahre steht, sondern das männliche Alter erreicht hat, und es entdecken sich in demselben die Spuren von einem Leben, welches beständig beschäftigt gewesen und durch Arbeit abgehärtet worden ist.“

Einige halten diese Statue für keinem Fechter sondern für den Cabrias, und selbst Winkelmann muthmaßt, daß, da man nicht weiß, daß ein Fechter jemals eine Statue bey den Griechen erhalten, sie vielleicht einen Krieger

Haupt sinken, in dem man aber die Schaam, überwunden zu seyn, ebenfalls deutlich zu erblicken glaubt. Es ist kein Zweifel, daß der Bildhauer wirklich einen solchen sterbenden Fechter gesehen haben muß, um eine so auffallend treffliche Darstellung in Stein geben zu können.

Diese Statue war einst eine der vornehmsten Zierden der Villa Ludovisi. Von dem Arm, den Michael Angelo daran ergänzte, glauben viele, daß er besser gerathen sey, als der des Originals.

10.

Der borahessische Fechter. Diese allgemein bekannte und berühmte Statue wurde nebst dem hiernächst beschriebenen Apollo von Belvedere zu Antium, dem Geburtsorte des Nero gefunden, und ist unstreitig ein herrliches Meisterstück des Alterthums, welches so oft kopirt und in Kupfer gestochen wurde. Man liest den Rahmen des Künstlers Agasias von Ephesus daran. Winkelmann, dessen Worte immer die beste Beschreibung sind, sagt: (Siehe Historie der Kunst S. 394.) „Diese Statue scheint nach der Form der Buchstaben die älteste von den gegenwärtig in Rom befindlichen zu seyn. Wir haben keine Nachricht vom Agasias, dem Meister derselben, aber

vorstellen soll, der sich in dieser Stellung berühmt gemacht hat.

11.

Apollo di Belvedere. Die erste und vorzüglichste Statue Roms; ein Bild himmlischer Schönheit. Man nimmt an, der Künstler habe die Absicht gehabt, diese Gottheit im Zorn über den Drachen Pythou und auch zugleich in Verachtung dieses für einen Gott zu geringen Sieges vorzustellen. Diese vortreffliche Statue wurde zu Antium ausgegraben, und wurde wahrscheinlich vom Kaiser Nero nebst dem borahessischen Fechter aus dem Tempel zu Delphos an diesen seinen geliebten Geburtsort gebracht. Wie sehr Winkelmann über dieses Meisterstück in Begeisterung geräth, erhellt aus seiner Beschreibung, die ich abermahl hier wörtlich beifüge, um so mehr da sie alles enthält, was nur immer zum verdienten Lob desselben gesagt werden kann.

„Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerköhrung desselben entgangen sind. Der Künstler hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apol-

so übertrifft alle andere Bilder desselben, so weit als der Apollo des Homers den, welchen die folgenden Dichter mahlen. Über die Menschheit erhaben ist seine Person, und sein Stand zeigt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie im glücklichen Elysäum, begleitet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. — Gehe mit einem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche, ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen, denn hier ist nichts sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Ader noch Sehnen erhitzen, und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn vernicht und erlegt. Von der Höhe seiner Gemüthsamkeit geht sein erhabener Blick wie ins unendliche weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, bläht

14.

Zwey 6 Fuß hohe weibliche Statuen, von unbekanntem Personen, aus der Porzellanfabrik zu Neapel. Einige glauben jedoch, sie sollten die Julia und die Faustina vorstellen, die hier, als Venus abgebildet, erscheinen. Erstere war die Tochter des Augustus, die an den Marcellus, nachher an den Agrippa, und dann an Liber verheyrathet war, und im Exilio starb; letztere war die Gemahlinn des Antonius Pius, jenes vortrefflichen römischen Regenten. Beyde haben ihr Andenken durch ein schändliches, lasterhaftes, wollüstiges Leben in der Zeitgeschichte verewigt.

15.

Der sitzende Mercur, aus dem Herkulanum. Diese vortreffliche Statue von Bronze wurde den 3. August 1758 in Portici ausgegraben, und stellt einen Mercur vor. Er sitzt mit vorwärts gekrümmten Leibe, das linke Bein zurückgesetzt, mit der einen Hand auf den Felsen gestützt, auf dem er in der Stellung eines Mannes, der ermüdet ist, ruht. In der linken Hand hält er ein Stuck von einer Ruthe oder Caduce. Er hat Flügel an den Füßen, und zeichnet sich ausser seiner Schönheit an und für sich, noch dadurch aus, daß unten an den Fußsohlen und Riemen kleine

sich in den Nüssen seiner Nase, und tritt bis in die stolze Stirne hinauf. Über der Friede, welcher in einer seltsamen Stille auf derselben schwebet, bleibt ungestört, und sein Aug ist voll Süßigkeit, wie unter den Nüssen, die ihn zu umarmen suchen. Sein weiches Haar spielt wie die zarten Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt um das glückliche Haupt; es scheint gesalbt mit dem Del der Götter und von den Grazien mit holden Pracht auf seinen Scheitel gebunden“.

12.

Die Gruppe des Pan und Apollo. Diese schöne Gruppe steht in den Studien zu Neapel, und wird wegen ihrer Natürlichkeit und Erfindung von allen Kennern geschätzt. Pan war der Gott der Schäfer; er begleitete Bacchus nach Indien, und unterstüzte ihn in seinen dortigen Siegen. Gewöhnlich wird er mit Hörnern, Ziegenfüßen, mit aufgeblasenem Gesicht und mit der siebenfachen Nothpfeife in der Hand vorgestellt. Er beunruhigte des Nachts die Wälder. Daher der Ausdruck panischer Schrecken. Er wurde vorzüglich in Arabien und Egypten verehrt.

13.

Apollo, siehe oben, Baste No 25.

Nosen befestiget sind, welche anzudeuten scheinen, daß dieser Mercur nicht zum wandern, sondern zum Fliegen bestimmt sey. Das Gestell ist übrigens modern; denn die Statue wurde ohne Piedestal gefunden. Auf alten Monumenten findet man den Mercur sehr häufig sitzend abgebildet. Durch die vielen Aufträge der Götter ermüdet, hatte er oft ersquickende Ruhe nöthig. Die Abbildung findet sich, wie die meisten andern, in den Bronzi d'Ercol. Tom. II. tab. 29 — 32.

16.

Der Dornstecher, aus dem Capitol zu Rom. Diese Statue ist eine von denjenigen, die gewiß aller Künstler und Kunstliebhaber Beyfall erhalten wird. Sie ist eine von den natürlichsten, die aus spätern Zeiten auf uns gekommen. Man glaubt den Stich gleichsam zu fühlen, den der in der Fußsohle steckende Dorn dem Jüngling verursacht, der ihn auszuziehen sich bemüht. Er legt den verwundeten Fuß auf den andern, dreht denselben, um desto bequemer die Stelle, wo er den Schmerzen empfunden, entdecken zu können, und sucht mit der andern Hand den scharfen Dorn aufzuspühren. Sein Gesicht ist dabey weder ganz ruhig, noch entdeckt man auf demselben Spuren einer so heftigen unangenehmen Empfin-

dung, die ihn aus der Fassung gebracht zu haben ankündigte.

17.

Der Hermaphrodit, aus Florenz.

Diese Statue stellt eigentlich eine nach allen Verhältnissen nackte schöne weibliche Figur von griechischer Hand vor, nur daß das männliche Geschlecht an dem entscheidenden Orte vollkommen ausgedrückt ist. Sie liegt auf dem Leibe, etwas seitwärts, so, daß man das Gesicht ganz, und den Busen größtentheils sehen kann. Die Zeichnung ist sehr richtig, und die Umrisse sanft, so, daß viele ihn dem in der Villa Borghese befindlichen vorziehen wollen, der in den Ruinen der Dioskretianischen Bäder gefunden wurde. Wenn es wahr ist, was Plinius erzählt, daß die Alten diese Mißgeburten zu ihren Ausschweifungen mißbraucht haben; so ist auch kein Wunder, wenn die ersten Künstler sie in Statuen zu bilden gesucht haben.

Das Zimmer, worinn dieser Hermaphrodit zu Florenz steht, führt von ihm den Namen.

18.

Ein kleines überaus schönes Anatomiepferd,

aus dem Museo Clementino zu Rom.

Die Mühe und Pünktlichkeit, womit der Künstler diese seine Arbeit endigte, ist wirklich be-

50

mun-

deckt, und solchen an den Neffen des Pabstes für 12,000 römische Scudi verkauft.

20.

Amor und Psyche. Eine kleine Gruppe von sehr naive Ausdruck, Die Umrisse desselben sind fließend und zierlich, und die Stellungen fallen von allen Seiten angenehm und gut in die Augen. Sie steht auf einem Gefell, das von 3 Greifen getragen wird.

Siehe am Ende (Lit. B.)

21.

Hercules und Umphale. Eine kleine artige Gruppe aus der Porzellanfabrik zu Neapel. Hercules war bekanntlich der berühmteste unter allen Helden des Alterthums in Ausführung großer glänzender Thaten. Ohne irgend eine Gefahr zu scheuen, unterzog er sich mit der größten Berwegenheit todbrohenden Unternehmungen, und kehrte immer als Sieger zurück. Hier wird er in einem weniger vortheilhaften Lichte dargestellt. Umphale, eine schöne Königs Tochter Lybiens, wußte sich unsern Helden so weit zum gehorchenden Sklaven zu machen, daß er sich willig gefallen ließ, weibliche Kleidung anzulegen, und unter den Weibern Flach zu spinnen. Dies ist das Subject gegenwärtiger Gruppe.

wundernswürdig. Bis auf die geringste Kleinigkeit ist alles, was zur Anatomie des Pferdes gehört, genau und richtig ausgedrückt, und man steht im Zweifel, ob man das mechanische der Kunst oder die Wahrheit mehr dabey hochschätzen soll. Seine Höhe mag etwa $1\frac{1}{2}$ und seine Länge 2 römische Palmen betragen.

19.

Antinous, aus dem Kapitol zu Rom. Er war der Liebling des Hadrians, den der Kaiser nach seinem Tode vergöttern ließ, und ihm Tempel und Statuen zu errichten befohl. Die Künstler kommen darinn überein, daß dieser nebst dem in dem Museo Clementino unter die vorzüglichsten gehöre, die wir von ihm kennen. Er ist hier in einem Alter von ungefähr 22 Jahre gebildet, und sein Kopf gehört unstreitig mit unter die schönsten jugendlicher Köpfe aus dem Alterthum. Viele ziehen ihn in einzelnen Theilen dem im Museo vor, und räumen jenem nur im Ganzen genommen, den Vorzug ein. Daß der Leib etwas steif, und die Arme und Beine nicht zum Besten ergänzt sind, läßt sich nicht läugnen.

Hamilton hat vor zwey Jahren einen dritten ganz vortreflichen Antinous, bey Durchgrabung der Erde, unweit Rom, entdeckt. Müllers Beschreibung. D

51

22.

Amor. Der Gott der Liebe, aus dem Kapitol. Er wird gewöhnlich mit Flügeln, Pfeil, Bogen und Köcher vorgestellt. In dieser Statue erscheint er in dem Augenblick, wo er den Bogen spannt, um ihn loszudrücken. Zeichnung und Ausführung sind gleich vortreflich.

23.

Eine Flora. Diese ebenfalls vorzügliche, in einem erhabenen Stiel gearbeitete Statue, wird besonders wegen ihrer schönen Draperie geschätzt und von Kunstverständigen sehr bewundert. Flora war die Göttinn der Saat, der Bäume, der Früchte und des Weinstocks. Sie wird gemeinlich als ein angenehmes schönes Weib vorgestellt, mit Blumen um das Haupt und einer Guirlande in der Hand. Die Römer feyerten ihr zu Ehren alle Jahre besondere Feste.

24.

Das schöne metallene Pferd, so in Portici im Hofe steht, in Lebensgröße. Es ist eins von den vieren, die an die große bronzene Quadriga gespannt waren, welche im May 1739 zu Messina, unweit dem Herfulanischen Theater, entdeckt wurde. Die Wagen und die drey andern Pferde lagen in Stücken darneben, und es wurde aus den Trümmern in

D 2

der Folge Glocken gegossen. Das vom Untergange errettete Pferd verdient mit Recht die Stelle, die es in dem Museo mitten im Hofe behauptet.

25.

Zwey Pferdsköpfe, aus dem Herkulano. Diese beyden Köpfe sind ebenfalls Trümmer von den übrigen in Stücken zerbrochenen Pferden, die an die *Quadriga* gespannt waren. Man kann aus denselben überhaupt die vortreffliche Arbeit des Ganzen und den bedauernswürdigen Verlust erkennen.

26.

Eine vortreffliche lebensgroße Statue eines Philosophen. In seine Loga eingeschlagen, scheint er tief über etwas nachzudenken. Die Stellung und die Draperie dieser Figur sind gleich vortrefflich und kündigen einen geschickten Meister an.

27.

Der zusammensinkende Fechter, aus den Studien zu Neapel. Diese Statue gehört unter die Klasse derjenigen, die durch öfters und fleißiges Anschauen gewinnen. Der Fechter ist bereits tödtlich verwundet und an Kräften erschöpft. Er scheint sich der Regeln seines Meisters noch zu erinnern und sterbend noch seine erstarrten Glieder auf die anständigste

32.

Eine Jagdhündin, mit dem Fuß in den Ohren fragend; eine vortreffliche Kunstarbeit; ebenfalls aus den Studien zu Neapel.

33.

Der Torso, unter diesem Rahmen ist jener berühmte antike Rumpf des Herkules bekannt, welchen Michael Angelo für das größte Meisterwerk des Alterthums hält und nachdem er beständig studierte. Man hält Apollonius des Nestors Sohn, von Athen, für den Künstler, der die Statue gefertigt haben soll „Winkelman sagt von ihm“ auf das äußerste verstümmelt, und ohne Kopf Arm und Beine, wie diese Statue ist, zeigt sie sich noch jetzt denen, welche in die Geheimnisse der Kunst hineinzuschauen vermögend sind, in einem Glanze ihrer ehemaligen Schönheit. Herkules war nach seiner Meynung hier vorgestellt, wie er die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat; „Künstler bewundern in dem Umrisse dieses Körpers die immerwährenden Ausstiefung einer Form in die andere und die stehenden Füge, die nach der Art der Wellen sich heben und senken und in einander verschlungen werden, und die so abgewogene Flechtigkeit, welche sich in keiner uns bekannten Statue findet;

Fechterweise regieren zu wollen. So schön übrigens diese Statue ist, so wollen doch einige behaupten, daß sie nicht aus den schönern Zeiten der Griechen herflamme, weil sich in Kleinigkeiten viel Fleiß finde, das Werk aber im Ganzen nicht edel genug wäre.

28.

Agrippina, die Mutter des Nero, sitzend und den Tod erwartend. Die Vorstellung ist edel, simpel, die Draperie außerordentlich schön, voller Ausdruck und der Lage, in welcher sie sich befindet ganz angemessen.

Siehe oben, unter den Büsten No 3. Das Original steht in der Porzellanfabrik.

29.

Zwey Scheiben, oder Discuswerfer. Diese Statuen sind in Lebensgröße, schön und richtig gezeichnet, und stehen in dem Museo Clementino zu Rom aufgestellt.

30.

Der Leib des schönen Genius, aus dem Kapitel; ohne Füße und Arme.

31.

Der obere Leib und Kopf einer überaus schönen Venus; aus den Studien.

ja man kann sagen, daß der Torso in diesem selbst den Apollo übertreffe.“ Alle Künstler stimmen in dieses Lob ein. Diese Statue stand einst im Hofe zu Bevedere und ward, damit sie nicht beschädigt werden möchte, mit einem eisernen Geländer umgeben, nunmehr aber findet sie sich gleich bey dem Eintritt in dem Museo Clementino und alle Kenner weilen bey ihr mit Entzücken.

34.

Ein Bacchus, der aus einer runden Schaale, die er mit der Hand in die Höhe hält, trinken zu wollen scheint. Unter ihm sitzt ein kleiner ziegenfüßiger Satyr. Die Gruppe ist von naivem Ausdruck.

A n m e r k u n g.

Sämmtliche hier beschriebene Statuen und Büsten, werden von Zeit zu Zeit durch andere Abgüsse merkwürdiger und vorzüglicher Antiken vermehrt, die in der Folge in einem Anhang nachgetragen werden sollen; und es fehlt einigermaßen nur an Raum, daß der achtungswürdige Besitzer der Kunstgalerie die Sammlung nicht bis ins Unendliche, so zu sagen, vermehrt, da ihn keine andere Hindernisse beschränken. Was die in diesen Zimmern befindlichen Gemälde,

Epheubren, Vasen und verschiedene ganz vortreffliche Objekte von Florentiner und Niederländerarbeit anbelangt, so werden dieselben zum Theil unter den nachfolgenden modernen Gegenständen kurz angeführt, zum Theil aber auch gänzlich übergangen werden. Was endlich die weitläufigeren Bemerkungen über die Kunstwerke, als Meisterstücke, selbst betrifft, so verweisen wir dem Leser auf die schon bey den Büsten gemachte Anmerkung.

Wir kommen nun zur Beschreibung der übrigen Kunstwerke.



4.

Ein Abdruck von dem großen Cameo auf Capo di Monte, nebst der ganzen Sammlung der schönsten übrigen daselbst befindlichen Kammeen. Ersterer ist in einer großen Schale von orientalischen Achat. Er ist so schön und meisterhaft gearbeitet, daß ihn Winkelmann vor den Vortrefflichsten hält, den man bis jetzt kennt.

5.

Eine große sehr schöne Vase, mit einem vortrefflichen Basrelief, aus dem Herculanen.

6.

Alle die schönsten, ausgefuchtesten Gefässe, Dreysüße, Opferschalen und Vasen, die in dem Museo zu Portici aufbewahrt werden, und die nach und nach zu verschiedenen Zeiten aus den Ruinen des Herculanums, Pompeja, und Stabia ausgegraben wurden, aufs genaueste geformt und sehr täuschend bronzirt.



III.

Basreliefs, Arabesquen, Vasen, etc.

1.

Das große Basrelief des Antinous aus der Villa Albani. Es wird für das schönste, der alldort befindlichen gehalten, und steht in dem nämlichen Zimmer, in welchem sich Mengs, ein Deutscher, durch seinen Apollo, von den Vasen umgeben, zur Ehre der deutschen Nation, verewiget hat.

Siehe oben, Statuen No 19.

2.

Ein anderes großes Basrelief. Die Vorstellung auf demselben erklären einige für ein Fest des Sardanapalus, von welchem assyrischen König oben die Rede war.

Siehe oben, Büste No 13.

3.

Mehrere kleine der schönsten und vorzüglichsten Basreliefs und Arabesquen, die Herr Hofstatuar Müller theils in Rom, theils in verschiednen andern Gegenden Deutschlands zu sonnen Gelegenheit fand.

IV.

Verschiedene schöne und seltene antique Originalien.

1.

Ein außerordentlich schöner Apis, von weißem Marmor, fast ganz unbeschädigt erhalten, ungefähr 1 Schuh hoch und 15 Zoll lang. Die Zeichnung ist vortrefflich; und wird von allen Kennern bewundert.

Siehe am Ende Litt. C.

2.

Zwey egyptische Köpfe, aus Granit.

3.

Ein Faunkopf, aus Marmor.

4.

Eine Muse, zwey Schuh hoch, aus Marmor.

5.

Ein gut gezeichneter Kopf von einem alten Weib, von Metall.

6.

Eine kleine Vallas, Metall.

Siehe Büste No 29.

7.

Eine andere kleine Vallas, Metall.

8.

Zwey kleine Büsten, aus verschiedenen Marmorarten, wobey die Gesichter schwarz. Diese Art von Statuen und Büsten sind sehr rar, so gewöhnlich sie bey den Alten gewesen zu seyn scheinen. Sie verfertigten bald das ganze Gewand, bald das Gesicht, bald auch nur einen Theil desselben aus verschiedenem Marmor, und trafen eine künstliche Zusammensetzung derselben.

9.

Mehrere andere marmorne und bronzene Originalien von Werth, welche der Kürze wegen hier nicht einzeln eingeführt und beschrieben werden.

10.

Eine Sammlung von etwa 150, theils großen etruskischen Originalvasen, von denen Ritter Hamilton nebst dem berühmten Director Tischbein ein weitläufiges Werk^{*)}, mit den Abzeichnungen der Figuren, publizirten, und wovon der englische Minister zu Neapel seine schöne Sammlung von solchen an die Akademie zu London für 50,000 Ducati verkaufte.

*) Recueil de Gravures d'après des Vases antiques Naples 1791. Dieses Werk ist in der Gallerie königlich zu haben.

7.

Eine heilige Familie; vom Raphael; wovon das weltberühmte Original auf Capo di Monte.

8.

Eine, vom Giulio Romano. Copie.

9.

Papst Leo X., nebst zwey Kardinalen; vom Andrea del Sarto. Copie.

10.

Zwey lachende Köpfe, vom Schidoni; voll Ausdruck. Copie.

11.

Danae im goldenen Regen; vom Titian. Copie. Siehe am Ende. Litt. D.

12.

Venus und Adonis, aus Capo di Monte, vom Titian. Copie. Siehe am Ende. Litt. E.

13.

Die Zingara, aus Capo di Monte, vom Correggio. Copie.

14.

Ein kleines Bild, auf Holz gemahlt, Maria, Christum und Katharina vorstellend; vom Correggio. Original.

Alle Copien sind genau in der Größe der Originalien, und die Contouren durch bligetränktes Papier gezeichnet. S. Verrede.

V.

Verschiedene rare Gemählde, theils Originalien, theils Kopien, und neuere Kunstwerke.

A. Gemählde.

1.

Die heilige Familie; vom Raphael, ein außerordentlich schönes Bild, man hält es für ein Original.

2.

Ein Bacchanalienfest; vom Kottenhammer; auf Holz gemahlt. Dieser war ein geschickter und bekannter Schüler Rubens. Original.

3.

Ein Weiberkopf; Brustbild. Vom Wandic. Original.

4.

Eine Sybille; vom Guido Reni.

5.

Das große und kleine Allinosen; von Schidoni. 2 Stücke. Copien.

6.

Das kleine A, B, C, lernende Mädchen; ebenfalls vom Schidoni.

B. Neuere Kunstwerke.

Ebenfalls theils Originalien, theils Copien.

1.

Die heyde Ringer, nach dem Original, zu Florenz, eine vortreffliche Copie, und gefällige Gruppe.

2.

Eine kleine die Ceres vorstellende Statue von dem berühmten Bildhauer Douner.

3.

Ein kleines Modell von gebranntem Ton, von eben demselben.

4.

Ein Kopf aus weichem Metall. Von dem nicht weniger bekannten Bildhauer Messerschmidt.

5.

Eine Sackuhr sammt Kette. Das Gehäus sowohl als die Kette sind aus Jaspis sanguineo, in Gold gefast, mit brillantenem Dräcker.

Eine acht Fuß hohe Pendule, welche acht Tage ununterbrochen fortläuft, und auf Stahlstäben zwölfterley verschiedene Stücke spielt; in einem sehr prächtigen silberplattirten Kasten, der durch die in Feuer vergoldete Verzierungen noch mehr in die Augen fällt, besonders da der ganze Kasten transparent ist, blaue und weiße Farben spielt, und von innen beleuchtet werden kann. Die Füllungen des Kastens sind mit feinen geschliffenen böhmischem Kristallsteinen und Spiegeln ausnehmend schönste und prächtigste ausgefüllt. Das ganze herrliche, ungemein solide Uhrwerk ist von außen vollkommen sichtbar.

Zweyte

Die ganze kaiserliche Familie en Groupe. Die erste Statue stellt Sr. Majestät, die Kaiserin, in Lebensgröße sitzend vor. Sie ist mit Charpiezupfen beschäftigt. Der Künstler scheint gestiefentlich diese Nebenbeschäftigung zum Sujet seiner Vorstellung gewählt zu haben, um dadurch einen edlen Zug des guten Herzens dieser großen Monarchin auszudrücken. Sie denkt an die verwundeten, aber noch nicht besiegten Krieger Ihrer unüberwindlichen Armee, und sucht mit zu ihrer Erhaltung etwas beizutragen.

Neben Ihr steht der kleine Erzherzog Ferdinand in weißem Hemde; die Erzherzogin Marie Louise mit einem Blumenbüschchen in der einen Hand, mit der andern umschlingt sie ihren Bruder Ferdinand, der auf die Statue des Kaisers deutet. Unschuldig und Hoheit blicken sich hier schwefelich die Hände, und man reißt sich ungerne von dem Anblick los.

Neben der Kaiserin sitzt ihre Mutter, die Königin von Neapel. Sie lehnt den Arm auf einen Tisch; Ihr erhabener Gemahl, der König, faßt sie bey der

Zweyte Abtheilung.

B Zweyte Reihe von Zimmern, in denen sich die modernen Kunstwerke befinden, von welchen die vorzüglichsten hier angeführt werden.

I.

Die lebensgroße Statue Sr. Majestät, Kaiser Franz II. zu Pferd. Ein herrlicher Anblick! — Man glaubt in seinem ausdrucksvollen, erhabenen Gesicht alle die Tugenden zu bemerken, die seine Unterthanen beglücken. Da sich bey Fertigstellung dieses Kunstwerkes Herr Hofstatuarius Müller vorzüglich Mühe gab, so erstaunt man über die auffallende Ähnlichkeit desselben, mit der erhabenen Person, die es vorstellt. Das Pferd kann als ein wahres Ideal von Schönheit, richtiger Zeichnung und glücklicher Zusammensetzung betrachtet werden. Es steht auf einem niedern Postamente, in der Mitte des Saals, und kann von allen Seiten genau gesehen werden.

Müllers Beschreibung.

andern, und scheint, sie auf die Statue des Kaisers aufmerksam machen zu wollen.

Zu ihren Füßen erblickt man den kleinen Prinzen Albert, der mit einer Rosenguirlande spielt, während sein Bruder Leopold die Füße seines Vaters, des Königs umfaßt.

Gegen über sitzt Kaiser Leopold an einem Schreibtische; zu seiner rechten steht der Erzherzog Walatius, zur linken der brave Held Erzherzog Karl.

Auf einem Nebentisch steht das Porträt der verstorbenen Erzherzogin, Maria Elisabetha, auf einem in Feuer vergoldeten bronzenen Postamente.

Bey allen diesen Statuen wird man die sprechende Ähnlichkeit mit den sämtlichen erhabenen Personen bewundern, und jeder, der das Glück hatte, diese hohe Familie zu sehen, wird mit innigem Vergnügen hier auf einer Stelle verweilen, wo er sie alle beisammen in einer wirklichen Scene ihres Privatlebens zu finden glaubt.

3.

Eine Büste des unsterblichen Kaisers, Josephs II. in seinem 40sten Jahre, unter einem vergoldeten schönen Glaskasten.

E 2

4.

Das lebensgroße Porträt **Friedrichs** des Einzigen, Königs der Preußen. Er sitzt auf seinem Stuhl gekrönt, in dunkel blauer Uniform, auf einer Ruhbank, und scheint über einen wichtigen Plan ungestört und scharf nachzudenken. Seine Abbildung ist nach einer Zeichnung von den spätem Jahren seiner ehrenvollen Laufbahn.

5.

Die lebensgroße Statue des unglücklichen Königs der Franzosen, **Ludwigs des XVI.**

6.

Seiner Gemahlinn, der Königin **Maria Antonie.**

7.

Der königlichen Prinzessin Tochter.

8.

Er. Majestät, der großen Kaiserinn der Russen, **Katharina II.** in russischer Kleidung.

9.

Des Feldmarschall **Clerfauts.**

10.

Des Feldmarschall **Benders,** und

11.

Des Feldmarschall **Wurmfers.**

und sind geschmackvoll gekleidet. Sie sehen aufmerksam neben

18.

Einem künstlichen Automaten, der den Pan mit Ziegenfüßen und Hühnern vorstellt und verschiedene lustige Hirtenliedchen, auf seiner Panspfeife mit 9 Röhren, die er bald an den Mund ansetzt, bald wiederum von demselben entfernt, deutlich bläst. Die Bewegungen, die er mit der Hand macht, das Kolorit seines Gesichts, die Lüne, die er der Rohrspfeife entlockt, und noch mehr die beiden neben ihm stehenden aufmerksamen und lachenden Knaben, geben der ganzen Gruppe eine auffallendere Täuschung, als man glauben sollte, daß eine erdichtete und bloß in der Imagination existirende Figur, wie ein Faun, Pan oder Satyr, geben könnte.

19.

Ein großer auffallend ähnlicher **Pudelhund.** Er besteht aus der künstlichsten und mühsamsten Zusammensetzung kleiner Conchilien.

20.

Eine Statue des jüngsten Sohns der **Niobbe,** aus der vom Herrn Hofstatuar Müller neu erfundenen, dem menschlichen Fleische so ganz ähnlichen Kompositionsmaße, die an Dauer-

12.

Eine Büste des Prinzen von **Koburg.**

13.

Des Fürsten **Salms,** Bischofs zu Gurk. Alle nach der Natur geformt.

14.

Eine en negligée gekleidete und in Lebensgröße geformte **Dame,** die an dem Klavier sitzt, auf dem der nöthige Apparat zum Spielen liegt, mit den Fingern greift sie die Claves, und man täuscht sich öfters, um so gewisser, wenn die

15.

Nebenstehende prächtige und in einem gut vergoldeten Kasten befindliche **Uhr** sich hören läßt, welche alle viertel Stunden mit dem Glockenspiel, die Stunden aber mit dem Klavier selbst andeutet.

16.

Eine Büste von einem außerordentlich schönen **Weiberkopf,** mit griechischem Profil und schwarzen Haaren, unter einem schönen Glaskasten auf erhöhtem Postamente.

17.

Zwei kleine Knaben von etwa 8 — 10 Jahren, in Wachskomposition. Beide haben eine lebenswürdige angenehme Physiognomie

haftigkeit dem Stein gleich kommt und einzig in ihrer Art ist. Stehe am Ende Litt. F.

21.

Die medizeische **Venus,** von der nämlichen Masse, ebenfalls kolorirt und so vortrefflich gearbeitet, daß diese als die glücklichste aller bisherigen Versuche angesehen werden kann.

22.

Der florentinische **Apollino,** von gleicher Masse. Eine herrliche Statue.

23.

Amor und Psyche von Canova aus Rom. Siehe oben Statue No 20.

24.

Der **Hermaphrodit** aus Florenz. Siehe oben, Statue No 17.

25.

Die Abbildung einer reizenden jungen **Griechin.** Sie steht unter einem besonders hierzu gefertigten Glaskasten, an einem Geländer, en negligée, und ist mit Flechtung ihrer langen und schwarzen Haare beschäftigt. Ihre Kleidung und Stellung ist der Handlung angemessen.

26.

Eine kleine knogende **Venus** aus dem Wabe, nach dem Original, in verjüngtem Maas-

stab, nach der richtigsten Proportion gezeichnet. Sie steht unter einer weissen runden Glasugel, auf einem Postamente ganz frey, und die Conturen können von allen Seiten genau betrachtet werden.

27.

Ein Kind, das nach einem fliegenden Schmetterling empor blickt, und auf einem seidenen Volkser Spielwerk neben sich liegen hat.

28.

Eine liegende lebensgrosse Statue eines erwachsenen schönen Mädchens; sie schlummert auf einem seidenen und vergoldeten Kuschelbett auf Nädern, mit grün damastem Zugumhange, und passenden Figürchen; sie scheint über Lesung eines Romans, der ihr zur Seite liegt, eingeschlafen zu seyn. Ein leichtes Gewand fließt um ihren schönen Körper, und das Ganze kann als Ideal betrachtet werden, indem alle einzelnen Theile getreu und von mehreren verschiedenen Subjekten nach der schönsten Natur, gezeichnet sind. Die Kuppel dieses prächtigen Bettes, das die Gestalt eines Triumphwagens hat, ist von Bronze in Feuer vergoldet und mit böhmischen Glaskompositionsteinen verzieret.

bald die Maschine in Bewegung gesetzt wird, reicht letztere die Dinte, und erstere beginnt mit dreyerley verschiednen Charaktern ganz deutlich diese Worte niederzuschreiben:

Austriae Domui Deus nec metas rerum,
nec tempora ponat.

Ist ein Wort geschrieben, und es mangelt an Dinte, so erhebt sich die Hand von selbst wieder, die schreibende Hand bedient sich damit, und setzt ihre angefangene Schrift fort. Sobald sie am Ende der Linie ist, schiebt die Maschine das Blatt von selbst in die Höhe, und so bis die ganze Inschrift geendigt ist. Die Genauigkeit und Schärfe der Berechnung sehen Kenner eben so sehr in Erstaunen, als das Concentrirtre der ganzen Mechanik.

33.

Ein Kunstwerk von Alabaster, das ein egyptisches Mausoleum vorstellt.

34.

Eine mathematische Uhr, dieses mechanische Meisterstück, das der berühmte P f a r r e r H a h n aus dem Württembergischen verfertigte, besteht aus einem Kubus und einer Himmelsugel mit ihrem Horizont und Meridian. Auf der ersten Seite des Kubus findet sich eine gewöhnliche Uhrtafel, auf der zweyten ein beweglicher Kalender, auf der dritten der Jahreszähler und

29.

Eine 9 Schuh hohe Pyramide, von Spiegeln und Kristallsteinen, mit einer kostbaren Uhr, die täuschend die Flaute spielt, von vortrefflicher Wirkung.

30.

Eine andere künstliche Uhr, welche ebenfalls eine Pyramide, die mit Gold und Arabesquen geziert ist, vorstellt. Zu beyden Seiten sitzen zwey Knaben in spanischer Kleidung, und blasen mit jeder Stunde ein anderes Duett auf ihren Flöten; sie bewegen die Finger, und setzen die Travers an den Mund an und wiederum ab. Darneben steht

31.

Ein anderer ebenfalls als Spanier gekleideter Automat, der das Flageolet bläst; den Ton greift er mit den Fingern, und durch den Mund schöpft er die nöthige Luft und bringt sie in das Flageolet.

32.

Die bekannte bewunderungswürdige, vom Herrn Friedrich von Knaus erfundene Schreibmaschine. Sie steht auf einem Tisch in einem vergoldeten Kasten mit Glas, eine weiß wächsene Hand führt die Feder, und eine andere hält das Dintenfaß. So-

besteht aus zwey Zeigern, wovon der eine in 100 der andere in 8000 Jahren einmal herumkommt, und sowohl die christliche Jahreszahl, als die von der Schöpfung der Welt angezeigt, die vierte enthält den ganzen Erdumlauf nach dem kopernikanischen System. Die Himmelsugel zeigt alle Veränderung der Gestirne und ihre Bewegung, so wie auch die der Sonne und des Mondes, nebst ihren Verfinsterungen. Mit jedem Augenblick läßt sich aus derselben mit aller Zuverlässigkeit der ganze Himmelslauf genau beobachten, und man kann die ganze Astronomie auf diese Art am leichtesten kennen lernen.

Das ganze Werk wird von einer einzigen Feder in Bewegung gesetzt, und alle 3 Tage ausgezogen. Mit Recht kann man es ein Wunder der Kunst, des Scharfsinns und der Gelehrsamkeit nennen.

Eine ausführliche Beschreibung dieser Uhr ist bereits schon im Druck erschienen, wogegen dieselbe hier nur kurz berührt wurde.

35.

Ein Schuh großes ganz vortrefflich gearbeitetes Basrelief von Alabaster. Es stellt Friedrich den Einzigen, König der Preussen unter seinen Generalen zu Pferd vor.

Eine Sammlung der auserlesensten Zeichnungen des berühmten Direktors Tischbein zu Neapel von etruskischen Originalvasen. Sie sind nach einer ganz neuen Manier auf Pergament gezeichnet und mit einem besondern Lack glasartig überzogen.

Ein dem grossen Kaiser Joseph und dem Feldmarschall Laudon zu Ehren errichtetes prächtiges Mausoleum. Es stellt einen auf blauen Säulen ruhenden Tempel, dessen Kapitäl und architektonische Zierathen fein vergoldet sind, vor. Der Tempel sowohl, als dessen Hauptgebäude erscheinen in weissem Marmor abgebildet; wobey die blauen Färbungen nebst den schönen Arabesquen besonders gute Wirkung machen. Im Hintergrunde erblickt man, wie in einem magischen Spiegel, den unssterblichen Joseph mit Laudon. Sie unterreden sich vertraulich in Elifium. Vor ihnen steht auf einem Piedestal eine Feuerurne, die sie sanft, aber doch kennbar, beleuchtet. Am Fusse des Piedestals sitzt die kleine Türkin, trauernd, die der Feldmarschall aus Belgrad mit sich brachte, und in

bestimmt sind, vorfinden, werden hier der Weitläufigkeit wegen übergangen, um so mehr, als man mit Grund voraus setzen kann, daß durch den guten Ruf aller derer, die die Gallerie besuchten, dieselbe eine ausgedehntere Beschreibung leicht entbehren kann.

der Folge als Pflegetochter annahm. Rechts an dem Coele des Tempels sitzt der Genius Oesterreichs, er umfaßt weinend und tief gerührt die Urne, die des Helden Herz in sich schließt. Born am Eingang steht Mars in eisener Rüstung, mit gesenktem Haupte, er lehnt sich auf sein enblößtes Schwert, und scheint den Verlust des Helden tief zu fühlen. Auf der Frontispice sind die verdienten Siegestrophäen nebst dem Lorberkranz für den grossen Krieger angebracht, und in der Mitte derselben eine Uhr, deren Perpendikul eine aus pierres de Strasse gefasste Sonne vorstellt, die durch Bewegung, besonders des Nachts, einen vorzüglich guten Effect macht. Man hört alle Stunden eine durch den unvergesslichen Tonkünstler Mozart eigends dazu komponirte passende Trauermusik, die acht Minuten lang dauert, und an Precision und Reinigkeit alles übertrifft, was man bey dieser Art von Kunstwerken je schickliches anzubringen suchte.

Die schönen Gemälde, die vortreflichen Möbeln und andere Verzierungen, nebst einer Menge kleinerer und weniger merkwürdigen Kunstfachen, die sich in dieser Reihe von Zimmern, die für die modernen Gegenstände

Dritte Abtheilung.

C. Schlafgemach der Grazien.

Von den modernen Zimmern kömmt man in das bekannte, allgemein mit dem vollkommensten Beyfall eingerichtete Schlafgemach der Grazien. Der erste Anblick ist der überraschendste, den man sich denken kann, und übersteigt alle Beschreibung. Man findet in demselben ein nach Herrn Millers eigener Erfindung geschmackvoll verfertigtes elastisches Bett, das durch eine alabasterne Lampe aus der Kuppel ganz sanft beleuchtet wird. Dieselbe besteht aus feinem im Feuer vergoldeten Bronze und aus scharf geschliffenen böhmischen Kompositionssteinen, und gewährt einen herrlichen Anblick. Das Bett selbst und die Umhänge sind von feinem Muselin mit Blumenguirlanden umhangen, und auf den weichen Polstern desselben ruht ein überaus schönes schlafendes Mädchen in reizender aber unschuldiger Lage. Sie scheint angenehm zu träumen; denn auf ihrem Gesicht schwebt ein stilles gefälliges Lächeln. Das Gewand, das ihren schlanken Körper verhüllt, ist weiß. Ihre Füße sind halb entblößt. Im Hin-

tergrund und auf beyden Seiten sind grosse Spiegel künstlich angebracht, und entdecken dem aufmerksamen Blick, was bey der ersten Betrachtung nicht sogleich in die Sinnen fällt. Während das Aug und die Phantasie hier beschäftigt sind; so beginnt die entzückendste Musik, und der Zuschauer wird dadurch eben so gut als durch die Kunstwerke unterhalten. Die Komposition könnte für den Ort nicht passender seyn, und die reinste Harmonie erhält sich durch das Ganze ununterbrochen. Flöten und ein Fortepiano spielen bald abwechselnd allein, bald zusammen; bald mischen sie beyde ihre unverfälschten Töne mit andern musikalischen Instrumenten, und stellen ein volles Konzert dar. Ungern reißt man sich von diesem zauberischen Hilde los, und es würde wahrscheinlich noch mit weit mehr Überwindung geschehen, wenn nicht ein anderes reizendes junges Weibchen, das auf ihre schöne Hand gestützt, und bloß in einem weissen Chemise von der feinsten Limon gekleidet an einem Tische sitzt, und ihren Blick unverwandt auf den vor ihr als Amor schlafenden Sohn richtet, die besondere Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen würde. Die zärtlichen und liebevollen Gefinnungen einer Mutter, das Wohlgefallen an ihrem Sohne, der auf seinem Köcher mit Pfeilen ruht, das sorgenlose Schlafen des Kindes, das sich im

Schu-

Eine *Venus Medici* steht neben dem elastischen Bett auf einem runden Postament, und ist von der erwähnten Kompositionsmasse des Herrn Müllers verfertigt, und so äußerst schön kolorirt, daß selbst die feinem Blutadern in dem weichen Fleisch durch die Oberhaut sichtbar sind. Die Arbeit ist ganz vortrefflich, und kann als der künstlichste und glücklichste Versuch aller bisherigen in dieser Art angesehen werden.

Eben so findet sich auch von der nämlichen Masse der florentinische *Apollino* daselbst. Er steht zwischen den Finstern, und seine Konturen werden durch die Beleuchtung sehr auffallend.

In der rechten Ecke steht ein schöner *Werberkopf* mit griechischem Profil unter Glas auf einer Säule, und in der linken die vortreffliche *Venus Callipige*, ebenfalls kolorirt, in einer aus lauter fein geschliffenen böhmischen Kompositionssteinen eigends verfertigten 13 Fuß hohen Nische, vor zweyen in den Winkeln angebrachten Spiegeln, in welchem sie ihren Nacken betrachtet, und mittelst derselben die drey *Grazien* täuschend formirt, von welchen das Cabinet den Rahmen erhalten. Diese Vorstellung macht dem Künstler gewiß viel Ehre.

In diesem Zimmer befindet sich auch in einem prächtigen Vogelhaus ein mechanischer *Kanarienvogel*. Er häßt innerhalb dem Gitter von

Schutze derjenigen sicher denkt, die es am meisten liebt, hat gewiß keine Meisterhand weder in Stein noch auf Leinwand mit der Nichtigkeit und Wahrheit wie hier nachgebildet. Eben so auffallend ist auch eine achtzigjährige Großmutter, die das Sterberegister mit der Brille liest, und auf deren Schooß einer ihrer Enkeln liegt. Sie sitzt in einem Sorgenfessel, und stellt den einen Fuß auf einen Schamel, und mit der hageren Hand hält sie das liebe kleine Geschöpf, das seine hellen blauen Augen auf sie richtet. Sie scheint sich wenig um alles was außer ihr vorgeht, zu bekümmern, und heftet ihre Gedanken bloß auf das, was sie liest.

Zwey andere schöne Frauenzimmer sitzen neben ihr; beyde sind nach der Natur geformt, und da sie in ihrer jugendlichen Schönheit vorgestellt sind, so macht der Kontrast gegen die Alte die herrlichste Wirkung. Eine davon sitzt an der Toilette und bringt ihre Haare in Ordnung; die andere beschäftigt sich mit einer weiblichen Arbeit, und hält eine Quirlande in der Hand. Auf der Seite schlummert ein 12jähriges Mädchen, den Kopf auf die krumgebogene Hand gestützt, auf einer Sopha, das Blut ist aus einigen Theilen zum Herzen zurückgetreten, in andern hat es sich stark gesammelt, und die Natur ist vollkommen nachgeahmt.

Müllers Beschreibung.

§

einem Holz zu dem andern über, bewegt sich ganz natürlich, und pfeift sehr klar und deutlich mehrere artige Stückchen.

Eine Kunstuhr verdient ebenfalls hier gesehen zu werden. Sie wird alle 8 Tage nur einmal aufgezogen, und stellt einen heidnischen Tempel vor, auf deren Kuppel ein Globus ist. Ein Chineser zeigt auf den beyden um den Globum herum gehenden Zirkeln die Stunden und Minuten getreulich an.

Die Möbeln und Büsten sind in diesem Schlafgemach gleich prächtig und kostbar.

Die herrliche Beleuchtung dieses *Grazienkabinetts*, die so sehr bewundert wird, bewirkt man durch mehrere weiße feine alabasterne florentiner Vasen und Kristallen, so wie auch durch verborgene Spiegelgläser.

D.

Eine anatomische Figur.

Sie stellt eine schwangere Frauensperson vor, und kann Stück vor Stück zerlegt werden.

In einem 6 Fuß lang gläsernen Sarge mit vergoldeten Rändern befindet sich eine der Natur ganz nachgebildete anatomische weibliche Figur, welche zerlegt werden kann. Bey dieser Figur können alle Theile, in den drey Höhlen des Stammes, sowohl in ihrer natürlichen Lage überhaupt, als auch ein jeder einzelner Theil insbesondere, deutlich und genau betrachtet werden.

Man erblickt nämlich nach Abnahme der Oberhaut zuerst das Zellengewebe sammt den Milchgefäßen und Drüsen der Brust, dann die Muskeln und das Brustbein, worauf sodann in der Brusthöhle der Ordnung nach folgende zwey Haupttheile zum Vorschein kommen. Erstens die Lungen, die rechte nämlich mit drey und die linke mit zwey Lappen, und dann zweytens der Herzbeutel. Dieser steht geöffnet, und in demselben befindet sich das Herz ganz blutleer, da-

E.

Beschreibung

einer bewundernswürdigen mechanischen Kunstfuhr, von dem Herrn Stuckhauptmann Knaus, die ein ganzes Turnier und 2 Kastruffel vorstellt, und in einem eigenen Kabinetchen aufgestellt, zu sehen ist.

Es besteht dieses große Meisterwerk der Mechanik in einer Uhr, die Stunden und Minuten zeigt, die Viertel so wie die ganzen Stunden schlägt, und solche jederzeit mit einem Blockenspiele begleitet. Es stellet einen perspektivischen, in 5 amphitheatralisch erhöhten Scenen abgetheilten Turnierplatz vor, welcher vornen von einem aus zwey Flügeln bestehenden Thore gesperrt ist; vor diesem Thor steht auf jeder Seite ein geharnischter Hellebartier. Sobald das Spielwerk gehörig aufgezogen ist, öffnen sich beyde Flügel des Thors, die beyden Wachen präsentiren in richtigem Tempo, und im Hintergrunde ziehen zwey Chöre mit Trompeten und Pauken, und zwischen den Scenen die paradiesenden Ritter zu Pferd in militärischer Ordnung auf. Nach einer kleinen

mit sein innerer Bau genau betrachtet werden kann, nebst den dazu gehörigen Puls- und Blutadern.

Auf diese folgt das Zwergfell, welches die Scheidewand zwischen der Brust und der Bauchhöhle macht. In der Bauchhöhle erscheint sammt der Gallenblase zuerst das Netz, dann zur rechten Seite die Leber und zur linken das Milz.

In der Mitte dieser zwey Eingeweide sieht man den Magen sammt dem ganzen Darmkanal; in der Lendengegend die Nieren und ihre Harngänge mit den dazu gehörigen Blut- und lymphatischen Gefäßen. Die Beckenhöhle enthält den Mastdarm, die Urinblase und die Gebärmutter, nebst ihren dazu gehörenden innern Geburtstheilen, und in denselben liegt eine 5 monatliche Leibesfrucht, in ihrer natürlichen Lage, eingeschlossen.

Die ganze Figur ist, bis auf die feinste Theilchen, nach der Natur kolorirt, und besteht aus der schon mehrmals erwähnten vortrefflichen Compositions-Massa des Herrn Müllers.

Pause erscheinen sodann in der ersten Scene, von zwey entgegengesetzten Seiten, zwey geharnischte Ritter zu Pferd, legen ihre Lanzen ein, salutiren sich, und turniren. Der eine, der mit größerer Kühnheit und gleichsam mit Verachtung auf seinen Gegner losreitet, stürzt, von der Lanze getroffen, verwundet vom Pferde; alsbald treten einige Knappen hervor, und tragen ihn vom unglücklichen Kampflage mit sichtbarer Anstrengung ihrer Kräfte hinweg.

Kaum ist der Ritter erlegt, so läßt sich die Musik hören, wobey die Trompeter die Trompeten ansetzen, und die Pauker die Schlägel rühren, und genau den Takt halten.

In der zweyten Scene erscheinen andere zwey geharnischte Ritter zu Pferde, rennen auf einander los, und der eine stößt mit seiner scharfen Lanze dem andern nach dem Helm. Er trifft mit bewundernswürdiger Genauigkeit den sichern Punkt, und der Helm fällt zu Boden; ein Knappe erscheint auf dem Platz, hebt den Helm von der Erde auf, und trägt ihn dem überwundenen Ritter, welcher besäimt zurückweicht, hinter die Scene nach. Die Musik ertönt abermal, und die Pauker und Trompeter halten den Takt.

Im dritten Aufzug erscheinen wiederum zwey Ritter, geharnischt, salutiren sich, und legen die Lanzen ein, mit sicherm und überlegtem Schritt

reitet der eine auf seines übermüthigen Gegners Pferd los, und versetzt demselben einen so gewissen und gewaltigen Stoß, daß die Lanze zerbricht; ein Stück bleibt in dem Vorderleib des feindlichen Pferdes stecken, Pferd und Ritter stürzen zu Boden, und der Sieger trägt die andere gebrochene Helme vom Kampfplatze fort. Zwey indessen herbey geeilte Knappen suchen dem Überwundenen und seinem tödtlich verletzten Pferde zu Hülfe zu kommen, und es aufzurichten; bekennen aber ihr Unvermögen, und bleiben bis zu Ende des Turniers dabey beschäftigt stehen. Nach dieser dreysfachen Vorstellung fängt sich in der obersten Scene das Karussell an, einige Knappen stecken Mohrenköpfe auf erhöhten Plätzen auf, und die Ritter speißen dieselben mit unfehlbarer Nichtigkeit, und tragen sie auf den Lanzen weg. Bey Endigung jeder Scene spielt das Glodenspiel ein angemessenes Stückchen, und am Ende schließen sich die Thore von selbst wieder.

Die Zerstückelung der Figuren; die Unordnung, in die sie gerathen; vorzüglich der Bruch der Lanze, die in dem Pferd stecken bleibt; überhaupt die Zertrümmerung, in der das Ganze sich zu befinden scheint, macht es beynahe jedem Zuschauer unbegreiflich, wie dieses Kunststück je wieder sollte hergestellt werden können, und doch richtet sich dasselbe, ohne Zuthun einer Menschenhand, von

selbst wieder in weniger als zwey Minuten ein, welches man, wenn man sich von neuem die Thore öffnen läßt, genau sehen kann. Jede Figur von Rittern, Pferden, und Knappen, die überall bald da bald dort auf dem Turnierplatze zerstreut liegen, treten an ihre vorige Stelle, ganz und zusammengesetzt wieder zurück, so daß das Spiel, ohne von denen an den Figuren, Rittern, Waffen und Pferden vorgegangenen Veränderungen das mindeste zu entdecken, sich sogleich wieder von neuem anfangen kann.

Besonders ist zu bemerken, daß dieses aus vier Werken, einem Spiel-Ge- und doppelten Schlagwerk bestehende Meisterstück nicht durch Gewichte, sondern nur allein von guten englischen Federn, Hebeln und Walzen getrieben werde, die aus dem feinsten Stahl und Messing gearbeitet, und durch die gläsernen Seitenwände sichtbar sind. Das Schwerk braucht man nur alle 8 Tage aufzuziehen, und das Glodenspiel, das Stunden- und viertelstunden Schlagwerk kann nach Belieben gesperrt und aufgelassen werden.

Der Künstler, der sich durch mehrere andern mechanischen Kunstwerke, wie zum Beyspiel durch seine Schreibmaschine, die sich zuerst in der k. k. Kunstammer, nunmehr aber ebenfalls in der hier beschriebenen Gallerie befindet, bekannt gemacht hat, arbeitete an diesem seinen vorzüg-

lichsten Werke mit 6 Gesellen fünf ganze Jahre ununterbrochen, und sparte auch an dessen äußern Zierde so wenig, daß er sich das Postament nebst Gehäus 1000 Gulden kosten ließ. Das Gehäus ist 3 Schuh 3 Zoll hoch, 1 Schuh und 10 Zoll breit, und 11 Zoll tief; das Postament aber 4 Schuh und 11 Zoll hoch. Alles besteht durchaus von Bronze, ist mit erhabenen Figuren geziert, und auf den Seiten in Farben emallirt.

Erst neuerlich hat Herr Müller dasselbe mit großem Kostenaufwand frisch im Feuer vergolden, und die Emallirung ausbessern lassen, und hat demselben in seinem weitläufigen Kunstcabinet ein besonders Zimmerchen gewidmet.

Einige Erläuterungen

in Bezug auf die vorhergehende Beschreibung.

A.

Herikulanum, Stabia und Pompeja.

Manchem Leser, der in der vortrefflichen Kunstgallerie des Herrn Müllers so viele Überbleibsel, die wir der Entdeckung der merkwürdigen Städte des Herikulanums, Stabias und Pompejas verdanken, bewundert haben wird, möchte es nicht ungenehm seyn, etwas von der Geschichte und der Beschreibung derselben hier beygefügt zu finden. Ich rücke deswegen einen Auszug eines Briefes hier bey, den ich während meines Aufenthalts in Neapel an einen meiner Freunde, Fr ih Groß in Stuttgart, der leider! nun beweint von allen guten Menschen die ihn kannten, neben der Pyramide des Cestus zu Rom begraben liegt, über diesen Gegenstand schrieb.

„Neapel den 4. Juny 1794.

— Den ersten dieses Monats fuhr ich mit einigen meiner Bekannten von der Hauptstadt nach Portici zu Wasser ab. Dieser Ort ist bekanntlich

über die durch Lava verwüstete alte römische Stadt Herculaneum erbauet, und der König pflegt alle Jahre sich hier einige Monathe aufzuhalten. Die Gegend ist wahrhaft paradiesisch, und schönere und ausserordentlichere Gegenstände werden sich dem wonnerrunkenen Auge nirgends angenehmer als hier darstellen. Man sieht die prächtige Stadt Neapel in ihrer amphitheatralischen Lage vollkommen; die Insel Capri, den schönen Meerbafen, die Gegenden von Baja und Pozzuoli, die kleine Insel Nisita und Ischia, und findet sich am Fuße des feuer spendenden Vesüvs.

Ich bestimmte den heutigen Tag, die ehrwürdigen Ruinen der ehemals berühmten Städte von Herculaneum und Pompeja, zu betrachten, und theile dir hier eine kurze Geschichte und Beschreibung derselben mit.

Nach der Tradition ist Hercules der Erbauer von Herculaneum. Den Grund dazu legte er, als er von Spanien zurückkam, und mit seiner Flotte am Fluße Earno landete. Ihre Lage war an der Meeresküste, in einer der fruchtbarsten Gegenden Kampaniens. Sie wurde abwechselnd bald von Gothen, bald von Etruskern, bald von Pelasgern; bald von Samniten bewohnt, die alle am Ende des alles besiegenden Römern Platz machten. Die Epochen lassen sich (was zum Glück dir und mir gleichgültig ist), so bestimmt nicht angeben.

noch zu Anfang dieses Jahrhunderts über ihre ehemalige Lage stritten, und daß keiner, was wirklich sehr zu verwundern ist, die Stelle traf, auf der sie nachher von ungefähr entdeckt wurde.

Prinz Eboef von Lothringen nämlich gieng im Jahr 1706 an der Spitze der kaiserlichen Armee nach Neapel, und heyrathete daselbst die Tochter des Fürsten von Salza, und erbaute nach vollzoener Heyrath ein Landhaus unweit Portici zu Granatiello, um dort fern vom Getümmel der geräuschvollen Stadt die Reize seiner schönen Gemahlinn ungestört genießen zu können. Beym Ausgraben der Erde entdeckte man verschiedene merkwürdige Kunststücke und besonders schätzbare Überreste eines Theaters. Das tägliche Auffinden von Seltenheiten machte endlich die neapolitanische Regierung aufmerksam, und dem Prinzen wurde alles weitere Nachsuchen untersagt. Indessen blieb die Sache liegen, und kam aufs neue in tiefe Vergessenheit. Als Don Carlos König von Neapel wurde, baute er das gegenwärtige Lustschloß zu Portici, denn der Prinz hatte ihm sein Terrain abgetreten, und als man etwa 80 Schuh tief in die Erde kam; so entdeckte man unverkennbare Spuren einer ganzen Stadt, und die in der Folge aufgefundenen Inschriften bewiesen, daß es das seit 1700 Jahren begrabene Herculaneum wäre.

Sowiel ist gewiß, daß 200 Jahre vor C. G. diese Stadt mit im gemeinschaftlichen Krieg gegen die Römer erscheint, und daß sie damals von dem Prokonsul L. Diddus weggenommen und zur römischen Kolonie gemacht wurde. Erst von dieser Zeit an blühte diese Stadt, und wuchs nach und nach zu der Größe an, daß Plinius und Florus sie unter die ersten und mächtigsten von Kampanien rechneten.

Allein ein Ausbruch des Vesüvs im Jahre 79 nach C. G. zerstörte sie mit Pompeja und Stabia, dem heutigen Castell al mare, wo Plinius sein theures Leben verlor, nebst der ganzen umliegenden Gegend. Die Finsterniß und die dem furchtbaren Berg entweichende Asche verbreitete sich 3 Tage in dem ganzen unglücklichen Land, und brachte eine solche Verheerung über dasselbe, daß der Kaiser es aller Abgaben entbandete. Der Berg öffnete sich an mehreren Orten zugleich, und Feuer und Verderben verbreitete sich in der Nachbarschaft. Blitze theilten die schreckenvolle Nacht, und heftige Erderschütterungen nöthigten die Einwohner zur Flucht. Weit ausgebreitete Schwefeldünste erstickten die Vögel in der Luft; das Meer selbst trat zurück. So berühmt diese Stadt war; so erlosch in der Folge nach dieser gewaltigen Zerstörung durch die Eruption des Vesüvs das Andenken derselben so weit, daß viele Gelehrte

Nach darauf entdeckte man Pompeja, ebenfalls eine berühmte Stadt des Alterthums. Sie liegt 2 Stunden weiter entfernt, und ist unter freyem Himmel, offen, und nicht unter der Erde, wie das Herculaneum, nur mit brennenden Kerzen und Fackeln zu sehen. Ihre weitere Entfernung machte, daß bloß ein Aschen und Sandregen sie verschütete, und daß die geschmolzene Lava nicht wie bey dieser bis in das Innerste der Gebäude eindringen konnte; daher auch das Ausgraben nicht mit so unendlicher Mühe, wie bey jener, verbunden ist. Man ist nämlich bey dem Herculaneum genöthigt, gleichwie in Bergwerken jeden Schritt mit Brettern zu unterstützen, und kann nur durch mühsame Aushauung der eisenharten Lava Stück vor Stück weiter vorrücken. Daher man auch, um die Unkosten für die Wegschaffung der Lava zu ersparen, die durchwühlte und ihrer Seltenheiten beraubte Wege und Gebäude wiederum verschüttet, so, daß man ausser einem vollkommen gut erhaltenen Schauspielhaus, wovon die Statuen und Gemälde in das königliche Museum gebracht wurden, nichts weiter mehr, von der ganzen so merkwürdigen Entdeckung sehen kann. Bey der Durchwühlung der Erde traf man zuweilen auf mühsam gebauene Gänge in der Lava, woraus sich schließen ließ, daß man manche Stücke zuvor schon herausge-

holt habe, und daß die große Schwierigkeiten die Menschen mögen abgehalten haben, ihr Nachsuchen fortzusetzen.

Anders verhält es sich mit Pompeja, wovon bereits ein großer Theil aufgedeckt zu sehen, indem die Erde weit lockerer und nicht tief ist. Die Strassen sind häufig mit Lava gepflastert, und haben auf beyden Seiten besondere erhöhte Wege für Fußgänger; woraus man sieht, daß die Auswürfe des Besuchs weit älter sind, als man insgemein glaubt. Die Gebäude selbst sind von ziemlich einformiger Architektur, und die Mauern noch hie und da fresco gemahlt. Fensterscheiben traf man nur bey wenigen Häusern an, und wenn sich ja welche finden, so sind sie undurchsichtlich. Sparsam stößt man auf Skeletten und Seltenheiten von großem Werth; ein Beweis, daß die Einwohner bey dem ihre Stadt verheerenden Ausbruch Zeit müssen gewonnen haben, sich mit ihren vorzüglichsten Kostbarkeiten zu retten.

Das Gefühl, mit dem ein Reisender in den Strassen dieser Jahrhunderte lang verschütteten Stadt verweilt, läßt sich nicht beschreiben, besonders wenn er mit der nöthigen Alterthumskunde die noch vorhandenen Tempel, Bäder, Termen und Schauspielhäuser, die so vollkommen gut erhalten sind, betrachtet.

Alles,

Auf Erden war Psyche die jüngste von drey Königstöchtern, sie blieb unvermählt, weil wegen ihrer himmlischen Schönheit kein Sterblicher es wagte, sich um sie zu bewerben. Auf den Befehl eines Orakelspruches mußten ihre Eltern und Freunde sie, wie zum Tode, im Leichengeschmuck, auf einen hohen Berg begleiten, und an dem Rande eines jähen Abgrundes sie verlassen. Sobald sich Psyche allein sahe, ward sie von einem Zephir sanft emporgetragen und in ein anmuthiges Gefilde, wo ein glänzender Palaß stand, zu Amors unsichtbaren Umarmungen hinweggerückt.

Oft warnte Amors Stimme sie, bey dem Verlust seiner Liebe, niemals, wer ihr Liebhaber sey, neugierig nachzuforschen. Witten aber im Genuß eines himmlischen Glücks sehnte Psyche zu ihrem Schaden dennoch zu ihren Schwestern sich zurück, welche auf ihren Wunsch vom Zephir hergetragen in ihrem Aufenthalte sie besuchten und, ihr Glück beneidend, sie auf den Argwohn brachten, ihr unsichtbarer Liebhaber sey ein furchtbares Ungeheuer, von dem sie sich befreien, und es mit scharfen Eisen im Schlafe tödten müsse. Die Schwestern wurden vom Zephir wieder hinweggetragen, und Psyche befolgte thöricht ihren Rath.

Alles, was merkwürdiges aus der Erde gegraben wird, bringt man in das königliche Museum, das zu Portici nächst dem Lustschlosse erbauet ist. Die Sammlung von Statuen, Vasen, ausgetrockneten Eßwaaren, Weinen, Küchen- und Opfergefäßen, Gemälden, Schriften, und häuslichen Geräthschaften, ist unermesslich, und ein Labyrinth von sehenswürdigen Gegenständen. Es ist seit 1750 errichtet, und führt den Namen Museum Herculanense. — — —

B.

Amor und Psyche.

Eine der reizendsten Dichtungen ist die vom Amor und der Psyche.

Unter der Psyche, mit Schmetterlingsflügeln abgebildet, dachte man sich gleichsam ein zartes geistiges Wesen, das aus einer größern Hülle sich emporhebt und verfeinert zu einem höhern Daseyn, zu schön für diese Erde, durch Amors Liebe selbst beglückt, zuletzt mit ihm vermählt ward, und an der Seligkeit der himmlischen Götter Theil nahm.

Der Name Psyche selbst bedeutet sowohl einen Schmetterling, als die Seele.

Müllers Beschreibung. G

99

Kaum war es Nacht und Amor eingeschlummert, so trat sie mit einer Lampe und mit dem gezückten Dolche vor ihn hin, als sie statt eines Ungeheuers den schönsten unter den unsichtlichen Göttern, den himmlischen Amor selbst erblickte. Zitternd hielt sie die Lampe in der Hand, aus der ein Tropfen heißes Oehl auf Amors Schulter fiel, worüber er erwachte, und da er Psyche und das tödtliche Werkzeug sahe, zürnend sie verließ.

Voll Verzweiflung, Amors Liebe verschert zu haben, suchte Psyche ihr Daseyn zu vernichten, und stürzte sich in den nächsten Fluß; allein die Wellen trugen sie an das jenseitige Ufer sanft hinüber, wo Pan, der Gott der Heerden, ihr den Trost gab, daß sie hoffen dürfe, für ihr Vergehen noch einst Bezeihung zu erhalten.

Die Schwestern der Psyche aber, welche die Folgen ihres Rathes wohl vermutheten, wünschten nun selbst die Stelle der Verstorbenen einzunehmen, und stellten sich eine nach der andern auf die Felsen Spitze, wo sie glaubten, daß der Zephir sie nach dem gewünschten Aufenthalte bringen würde; allein sie stürzten in die Tiefe hinab, und büßten ihren Neid und den Verrath an ihrer Schwester mit dem Tode.

Um den Amor aufzusuchen, schweifete Psyche vergebens auf der ganzen Erde umher; sie flehte

G 2

zuletzt die Venus selber um Erbarmung an, welche heftig auf sie zürnend und auf ihre Schönheit eifersüchtig, ihr die härteste Prüfungen und die schweresten Arbeiten auferlegte, deren Ausführung oft unmöglich schien, und die sie dennoch mit Hilfe wohlthätiger Wesen vollbrachte, welche Amor, der sie stets noch liebte, ihr zum Beystand schickte. Psyche aber mußte lange für ihre Thorheit büßen und des verscherten Glücks erst wieder würdig werden. — Zuletzt befahl ihr Venus, selbst in die Unterwelt hinabzusteigen, und von der Proserpina eine Büchse zu fordern, welche hohe Schönheitsreize in sich enthielte. Nun glaubte Psyche, sie müßte sterben, um in die Unterwelt zu kommen. Allein eine Stimme belehrte sie von jeder Vorsicht, die sie nehmen, und warnete sie vor jeder Gefahr, die sie vermeiden müsse. Sie durfte Speise und Fahrgeißel nicht vergessen; jene, um den Cerberus zu besänftigen; dieses, um den Charon zu befriedigen, der ihr, so, wie den Todten, das Geld aus dem Munde nehmen mußte. Es waren nur die Gebräuche des Sterbens, welche von der Psyche beobachtet wurden. Sie selber kehrte ans Licht empor; auch durfte sie sich dem Orkus durch nichts verbindlich machen, und an dem Gastmahl Proserpinens keinen Antheil nehmen, sondern auf der Erde sitzend nur schwarzes Brod verzehren. Vor allem

Lode, und die Mühe, die man anwandte, ihm einen Nachfolger zu verschaffen, müßten uns unglaublich vorkommen, wenn der ägyptische Aberglauben Unglauben gestattete.

Die Rage, der Sphneumon, der Hund und das Krokodil gehörten unter die Zahl ihrer Götter, und Personen vom ersten Range machten sich eine Ehre daraus, sie zu bedienen, und bey ihrer Beerdigung wurden keine Kosten gespart. Diese geheiligte Thiere, auch wenn es ohne Vorsatz geschah, zu tödten, war das entseßlichste Verbrechen, und wurde mit dem Tode gestraft.

D.

Danae im goldenen Regen.

Jupiter senkte sich im goldenen Regen in Danaens Schoos hernieder, und erzeugte mit ihr den kappe'n Perseus, der die Ungeheuer mit mächtigem Arm besiegte. Nach der Mythologie ward ihrem Vater Acrisius von dem Orakel geweissaget, daß ihn einer seiner Enkel tödten würde; er schloß daher seine einzige Tochter, die Danae, in einen ehernen Thurm ein, um durch ihre Entfernung von allen Männern, sich vor Enkeln zu schützen, und die Weissagung zu vereiteln. Allein Jupiter

aber mußte sie die Büchse mit den Schönheitsreizen uneröffnet der Venus überbringen, und Psyche, welche nun in so vielen Proben bestanden war, erlag in dieser letztern. Kaum war sie der Unterwelt entstiegen; so nahm sie den Deckel von der Büchse, aus welcher ein höllischer Dampf ihr entgegen stieg, der sie in einen tiefen Todeschlummer senkte, von welchem Amor, der schon lange unsichtbar über ihr schwebte, sie wieder erweckte, und über diesen zweyten Mißfall in Eitelkeit und Neuzier ihr nur sanfte Vorwürfe machte; denn schon war sein Entschluß gefaßt, sich mit der Psyche zu vermählen. Sie ward auf seine Bitte bey'm Jupiter unter die Zahl der Götter aufgenommen. Auch Venus ward verßhnt; Gesang und Seitenspiel ertönte, und das ganze Chor der Götter nahm an der Hochzeitfeyer des himmlischen Amors Theil, mit welcher Psyche, wie der Götterfunke mit seinem Ursprunge, sich vermählte.

C.

Der Stier Apis, die vornehmste Gottheit der Egyptier, stellte den Sesostris vor; es war ein schwarzer Stier mit gewissen Flecken gezeichnet. Die Ehre, die man ihm erwies, die Kosten seiner Fütterung, die Begräbniß nach seinem

drang durch eine Öffnung des Dachs, und Danae ward schwanger. Der erzürnte und ängstliche Vater übergab sie in der Folge in einem zerbrechlichen Nachen mit ihrem Kinde toddrohenden Wellen der stürmischen See preis; sie landete aber glücklich auf einem Eylande, und Polydotes nahm sich ihrer mit aller Sorgfalt an. Der traurige Ausgang der Geschichte ist bekannt.

E.

Venus und Adonis.

Adonis, ein Sohn der Myrtha. Die Waldnymphen erzogen ihn; er war der Liebling der Venus, und sie folgte ihm auf die Jagd, um Hirsche und Rehe zu erlegen. Eines Tags, da er allein war, tödtete ihn ein ergrimmtter Eber, und die Göttinn der Liebe beweinte ihn lange. Aus seiner Asche ließ sie Anemone aufsprießen, und gab ihm dadurch eine Art von Unsterblichkeit. Ihm zu Ehren wurde ein Fest gefeyert, wo die Mädchen, indem sie Blumenkörbe ins Wasser stürzten, des Lebens Kürze beweineten.

In diesem schönen Gemälde von Titian wird Adonis in dem Augenblick vorgestellt, wo ihn Venus auf die Jagd zu gehen, warnt, er

aber, ohne auf ihre Vorstellungen zu achten, sich dennoch von ihr verabschiedet, und seinen traurigen Geschick entgegeniilt.

F.

Niobe, eine Tochter des Tantalus. Sie gebahr dem Amphion, dem Beherrscher Thebens, sieben Söhne und sieben Töchter; und spottete übermüthig der Verehrung der Latona, die nur zwey Kinder gebahr. Kaum waren die freveln den Worte ihren Lippen entwischt; so flogen schon die unsichtbaren Pfeile des Apollo und der Diana in der Luft. Mit dem nie fehlenden Bogen tödtete er alle ihre Söhne, und Diana mit dem furchtbaren Geschöß alle ihre Töchter. Niobe aufgelöst in Thränen, ward in einen Stein verwandelt.

Lebenslauf



Name: Gabriele Hatwagner (Geburtsname: Springinklee)

Geburtsdatum: 28.9.1964

Geburtsort: Wien

Schule:

1973–1982 Realgymnasium in 1170 Wien, Parhamerplatz 18 (sportlicher Zweig)

1982–1983 Abiturientenlehrgang der Handelsakademie in 1120 Wien, Hetzendorferstraße 68

Studium:

1983–1985 Studium der Publizistik und Theaterwissenschaften an der Universität Wien

WS 2004/2005 Beginn des Diplomstudiums Geschichte an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeit:

September 1984 Eintritt in den Dienst der Stadt Wien als Verwaltungsbeamtin, Juni 1986 Ablegung der Prüfung für den Verwaltungsdienst

Wissenschaftliche Arbeit:

Mitarbeit am Forschungsprojekt: Stadt – Macht – Rat 1607. Die Ratsprotokolle von Perchtoldsdorf, Retz, Waidhofen an der Ybbs und Zwettel im Kontext.

Praktika:

Hospitanz im Kriegsarchiv vom 2. – 31. Juli 2007