

Gernot Mayer

KULTURPOLITIK DER AUFKLÄRUNG.
WENZEL ANTON VON KAUNITZ-RIETBERG (1711–1794)
UND DIE KÜNSTE

MICHAEL IMHOF VERLAG

Stendaler Winckelmann-Forschungen
Herausgegeben im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft

Band 13
herausgegeben von Max Kunze

Redaktion: Max Kunze
Gestaltung: Stephanie Bruer, Max Kunze

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie.
Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Winckelmann-Gesellschaft Stendal und Michael Imhof Verlag
Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei, Langenhagen
Printed in Germany on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral)
ISBN 978-3-7319-1199-9

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	7
EINLEITUNG	9
Einführung	9
Zielsetzungen und Zugangsweise	10
Forschungsstand	11
Danksagung	12
I. KAUNITZ – BIOGRAFIE IN PORTRÄTS	15
Dokument des Aufstiegs	17
Seelenschau?	21
Der neue Sully	25
„Ein ungemeiner Pferdeliebhaber“	31
Kaunitz der Kulturpolitiker	39
II. AKTIONSFELDER DER KULTURPOLITIK	53
1. Theater	55
1.1 Kaunitz‘ ‚Eintritt in die Kulturpolitik‘	55
1.2 Eine kultur-politische Mission? Das französische Theater in Wien	57
1.3 Der Kampf um die Schule(n) der Sitte	60
1.4 „Le Spectacle [...] ma seule ressource dans notre bonne ville de Vienne“	63
2. (Garten)Architektur	79
2.1 Ein ungebautes Doppeltheater	79
2.2 Le „besoin de s’amuser“: Kaunitz und Durazzo als Architektur-Dilettanten	90
2.3 Schönbrunn: Der Maître Jacques als Gärtner	96
2.4 Das neue Wien: Kaunitz als Stadtplaner	121

3. Akademie	169
3.1 Experiment mit Folgen: Die Kupferstecherakademie	169
3.2 Das „Innere, und Wesentliche“ der Kunst: Kaunitz‘ gescheiterte Akademiereform	174
3.3 Die vereinigte(n) Akademie(n)	179
4. Lombardei und Belgien	209
4.1 Machträume und Experimentierfelder	209
4.2 Mantua: Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere	211
4.3 Mailand: Palazzo di Corte und Palazzo di Brera	216
4.4 Pavia: Universitätsreform	223
4.5 Brüssel: Place Royale	231
4.6 „Revivre notre ancienne Ecole“: Künstlerförderung in Belgien	235
5. Museum	261
5.1 Ein Neubeginn in der Stallburg	261
5.2 „Destinés à l’instruction publique“. Das Museum als Ort josephin. Kulturpolitik	265
5.3 „Die ganze Geschichte der Mahlerey“. Rosas erste Belvedere-Hängung	270
5.4 „Mehr zum Unterricht noch“. Mechels Belvedere-Hängungen	273
5.5 Mutina: eine patriotische Fehlleistung	282
5.6 Machtmissbrauch in der Galerie?	288
 III. KULTURPOLITIK DER AUFKLÄRUNG	 313
Kultur-Politik: Vorbilder und Selbstverständnis	315
Netzwerk und Kulturtransfer	319
Kaunitz und die Nationalisierung des Kunstdiskurses	323
Kaunitz und die Geschichte der Kunstgeschichte	326
Kaunitz‘ aufgeklärte Kulturpolitik – Eine Bilanz	331
 ANHANG	 347
Quellenverzeichnis	349
Literaturverzeichnis	350
Abbildungsnachweis	381
Personenregister	382

VORWORT

Dem Fürsten Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) war Johann Joachim Winckelmann kein Unbekannter, als der Gelehrte im Frühling 1768 in Wien eintraf. Wie Justus Riedel zu berichten wusste, sei er vom Staatskanzler aufs freundlichste empfangen und seine „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von 1764 wohlwollend aufgenommen worden. Wie auch Maria Theresia war der Hof bedacht darauf, „fremden Gelehrten, deren Ruhm vor ihnen hergegangen ist, eine ausgezeichnete Achtung wiederfahren zu lassen“, wie Riedel schrieb; dazu gehörte auch der Versuch, Winckelmann für die zu gründende Akademie der Künste in Wien als Sekretär zu gewinnen.

Kaum einer ahnte damals, dass dieses Hauptwerk Winckelmanns, das er in starker Erweiterung in Berlin ins Französische übersetzen lassen wollte, nur wenige Wochen später nach Wien zurückkehren sollte, nämlich sein Handexemplar mit zahlreichen Ergänzungen und zwei Manuskriptkonvolute für eine geplante 2. Auflage des Werkes. Dass es nun in Wien gedruckt werden sollte, dafür sorgte sogleich und ausdrücklich Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, nachdem er vom tragischen Tod des Gelehrten am 8. Juni 1768 in Triest erfahren hatte. Er veranlasste, dass in Wien die neue deutsche Auflage von Winckelmanns Kunstgeschichte erscheinen und so das Privileg auf das Werk des sächsischen Verlegers umgangen werden konnte. Die 2. Auflage seiner Kunstgeschichte ist denn auch „dem Fürsten Wenzel von Kaunitz-Rietberg gewidmet“, wie die Titelseite des 1776 erschienen Werkes es anzeigte.

Über dieses längst bekannte Detail zu Winckelmann hinaus, bietet die vorgelegte Studie des Wiener Kunsthistorikers und heutigen Dozenten am Kunsthistorischen Institut in Bonn eine komplexe und zugleich interdisziplinäre Studie zur Kulturpolitik der Aufklärung am Beispiel des Staatskanzlers Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg. Viele Jahre Archivstudien gingen voraus, in Österreich, aber auch in weiteren europäischen Archiven, und schufen somit eine ganz neue Materialgrundlage aus den zahlreichen nun erstmals erschlossenen Quellen. Sie lassen die durch Kaunitz-Rietberg geschaffenen Rahmenbedingungen für das Kunstschaffen und die Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts in einem neuen Licht erscheinen. Die Studie ist kein Porträt der Persönlichkeit des mehr als ein halbes Jahrhundert diplomatisch tätigen Fürsten und kulturpolitisch so aktiven Staatskanzlers in Österreich wie auch in den Habsburger Ländern, sondern greift weit darüber hinaus: Der Autor untersucht die personellen Verflechtungen und Mitwirkende seiner weit gefächerten kulturpolitischen Aktivitäten und zeigt die unterschiedlichen interdisziplinären Wissensgebiete auf, in denen er tätig



Abb. 1: Johann Gottfried Haid nach Martin van Meytens, Porträt von Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1755, Schabblatt, 49,2 x 31,5 cm, Wien Museum (Inv. Nr. W 3416), Wien.

Dokument des Aufstiegs

Deutlich ist in Martin van Meytens Porträt das Bemühen um Unmittelbarkeit zu erkennen: Als sei er in diesem Moment jäh in seiner Arbeit unterbrochen worden, wendet sich Wenzel Anton von Kaunitz von der Lektüre ab und uns zu (Abb. 1). Der Versuch, dem Bildnis Lebendigkeit und Spontanität zu verleihen, wirkt jedoch verkrampft: Der Dargestellte erstarrt vielmehr in seiner präntiösen Pose, die zum Postulat eines ‚Habitus‘ gerät. Allzu ambitioniert wollte sich Kaunitz scheinbar mit diesem Porträt in Szene setzen, das ihn am vorläufigen Höhepunkt seiner Macht verewigen sollte. Als Dokument des Aufstiegs präsentiert ihn das Bildnis als neuen Hof- und Staatskanzler, zu dem ihn Maria Theresia 1753 ernannt hatte, und zwar im Ornat des prestigeträchtigen Ordens vom Goldenen Vlies, in den er 1749 aufgenommen worden war.

Der Graf war 1711 in Wien als Sohn von Maximilian Ulrich von Kaunitz und Maria Ernestine von Rietberg geboren worden. Bedeutung hatte die mährische Adelsfamilie vor allem durch den Großvater Wenzel Antons, Dominik Andreas von Kaunitz (1655–1705), erlangt, der 1698–1705 die machtvolle Position eines Reichvizekanzlers innegehabt hatte.

Der Ruhm des Ahnen sollte angesichts der steilen Karriere Wenzel Antons jedoch bald verblassen, nachdem dieser zu einem der einflussreichsten Staatsmänner Europas des 18. Jahrhunderts avancierte. Diesem Aufstieg war eine gründliche Erziehung des Grafen, ein Studium in Leipzig und eine anschließende Bildungsreise durch Europa vorangegangen.¹ Von grundlegender Bedeutung für seine Laufbahn erwies sich die gute Vernetzung von Kaunitz innerhalb der sozialen Eliten seiner Zeit, die nicht zuletzt in der Eheschließung mit Maria Ernestine von Starhemberg (1717–1749) 1736 ihren Ausdruck fand.²

Meytens Gemälde, das sich Ende des 19. Jahrhunderts noch als Sopraporte in Schloss Austerlitz, dem mährischen Stammsitz der Familie Kaunitz, nachweisen lässt (Abb. 2), ist heute verloren.³ Erhalten hat sich jedoch das 1755 datierte Schabblatt von Johann Gottfried Haid nach diesem Porträt (Abb. 1), das in verdichteter Gestalt als visuelles Curriculum Vitae gelesen werden kann. Die Adresse führt nicht nur die Titel und den exakten Geburtstag von Kaunitz an, sondern auch die bedeutendsten Karrierestationen des Grafen. Diese finden sich ebenso in der Porträtdarstellung darüber repräsentiert, konkret auf dem Globus zur Rechten Wenzel Antons.



Abb. 2: Einblick in einen Galerieraum in Schloss Austerlitz, Slavkov, zweite Hälfte 19. Jahrhundert, Fotografie.



Abb. 7: Jacob Matthias Schmutzer nach Johann Nepomuk Steiner, Porträt von Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1766, Kupferstich, 54,6 x 38,8 cm, Privatsammlung.

Der neue Sully

Dem eitlen Staatskanzler scheint Liotards – im Verhältnis zu Meytens' schematischen Stilisierungen geradezu schonungslos wirkende – Darstellung keineswegs missfallen zu haben.⁵⁰ Denn Kaunitz ließ das Pastell, wohl aufgrund seiner hohen Porträtähnlichkeit, auch für weitere Bildnisaufträge als Vorlage heranziehen. Diese nach Liotard geschaffenen Porträts von Johann Nepomuk Steiner und Pasqual Calbó Caldés, die durch Johann Gottfried Haid geschabt und Jacob Matthias Schmutzer sowie Pietro Antonio Pazzi gestochen wurden, unterscheiden sich jedoch zum Teil erheblich von dem Urbild. Zwar wurden die von Liotard präzise erfassten Gesichtszüge übernommen, die verdichtete Konzentration auf das Antlitz aber zumeist aufgegeben. In einem Gemälde von Johann Nepomuk Steiner (1725–1793)⁵¹ wurde derart aus dem intimen Schulter- ein repräsentatives Kniestück, auf dem Kaunitz vor kanonischen Hoheitszeichen, Säule und Draperie, stolz posiert

Abb. 8: Johann Nepomuk Steiner, Porträt von Wenzel Anton von Kaunitz, um 1765, Öl auf Leinwand, 145x 110 cm, aktueller Aufbewahrungsort unbekannt.



(Abb. 8).⁵² Er steht an einem Arbeitstisch mit Briefen und Schreibutensilien, die Rechte auf ein Buch gestützt. Mehrere Ordensabzeichen weisen ihn als Gefolgsmann des Hauses Habsburg aus: Kaunitz trägt Großkreuz und Schärpe des Militär-Maria-Theresien-Ordens (dem er als Ordenskanzler auch vorstand), auf seiner Brust prangt der Vliesorden und besonders prominent das Großkreuz des 1764 gegründeten St.-Stephans-Ordens. Sollte letzteres nicht erst nachträglich dem Porträt hinzugefügt worden sein, ist es als entscheidende Datierungshilfe zu werten, war dieses Abzeichen doch Kaunitz erst am 6. November 1765 verliehen worden.⁵³ Die markante Hervorhebung dieser Auszeichnung könnte in dem durch Nathaniel Wraxall überlieferten Privileg begründet sein, das Kaunitz als einziger in Wien genossen haben soll, nämlich diesen sternförmigen Orden diamantenbesetzt zu tragen.⁵⁴

Während das Gemälde Steiners heute verschollen und nur durch eine Fotografie dokumentiert ist, fand es über einen Reproduktionsstich Jacob Matthias Schmutzers weite Verbreitung (Abb. 7).⁵⁵ Schmutzer dürfte diese Druckgrafik 1766 angefertigt haben, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Paris,⁵⁶ wo er zwei Jahre zuvor bereits einen anderen Porträtstich für den Staatskanzler vollendet hatte (Abb. 9).⁵⁷ Diesen unter Aufsicht Johann Georg Willes entstandenen Kupferstich nach einem älteren, bereits 1752 von Louis Tocqué geschaffenen Bildnis hatte Kaunitz offenbar als Reminiszenz an seine Pariser Botschafterzeit und als Talentprobe Schmutzers beauftragt. Seine Aktualität hatte Tocqués Porträt aber damals längst verloren, sind Kleidung, Perücke oder Mobiliar doch deutlich dem Zeitgeschmack um 1750 verpflichtet und stellt es schließlich einen Grafen und Botschafter dar, während Kaunitz inzwischen zum Staatskanzler (1753) ernannt und gefürstet (1764) worden war.

Johann Nepomuk Steiners Ende 1765 angefertigtes Porträt zeichnet ein gänzlich anderes Bild Wenzel Antons als noch jenes von Louis Tocqué: Kaunitz erscheint nicht länger als galanter Kavalier mit Degen und Dreispitz, sondern als würdevoller Staatsmann mit ernster Miene in strenger Positur. Steiners Porträt visualisiert nicht nur ein verändertes ‚image‘ des Fürsten, es ist auch Zeugnis eines allgemeinen Stil- und Geschmackswandels, durch den es zu einer Stilllegung und Klärung der Komposition sowie zu einer Reduktion und Beruhigung der Formen kommt.

agierte, der andere aber für Gestaltung und Durchführung verantwortlich zeichnete. Die beiden Dilettanten verbindet, dass ihre Tätigkeit informellen Charakter hatte, „sans aucun architecte“ und offenbar jenseits offizieller Verwaltungswege erfolgte, weshalb sie auch kaum archivalische Spuren hinterließ.

Es ist bezeichnend, dass das schon erwähnte Ansuchen von Kaunitz um eine Erlaubnis für Durazzos Reise nach Wien, gerade in jene Zeit fällt, als der Staatskanzler intensiv mit Planungen zu dem Garten der kaiserlichen Sommerresidenz Schönbrunn beschäftigt war. Seit neun Jahren – also seit Durazzos Weggang aus Wien – habe er, von Ignoranten umgeben, keine Möglichkeit mehr gehabt, sich mit einem Gleichgesinnten auszutauschen, so der Staatskanzler in seinem Gesuch.¹²³ Es wäre ihm ein Fest, sich mit Durazzo aussprechen zu können und ihm all das zu zeigen, was er im Bereich der Baukunst, der Bewegung von Erdmassen oder der Gartenarchitektur seit dessen Abwesenheit geschaffen habe: „Depuis 9. ans je n’ai pas trouvé à qui parler sur tout s’appelle arts et affaires de gout, graces à la très parfaite ignorance de nos habitants de Vienne sur ces matières qui m’ont toujours beaucoup amusé, et qui sont à peu prez ce qui nous reste, lorsque nous devenons vieux. J’avouë à Votre Majesté, que je me fais une fête de pouvoir en causer enfin une fois à mon aise avec Durazzo, et jouir avec Lui de tout ce que j’ai fait depuis son absence, soit icy, soit à Austerlitz, en matière de Bâtimens, de grands ouvrages en transports de terre et, de Jardinage.“¹²⁴

Maria Theresia verstand sehr wohl, dass Kaunitz mit diesen Worten auch auf die laufenden Arbeiten in Schönbrunn anspielte, und sie gewährte die Beurlaubung ihres Botschafters vielleicht nicht zuletzt, um den fruchtbaren Austausch zwischen den Freunden zu ermöglichen, der sich schon in Laxenburg bewährt hatte.

2.3 Schönbrunn: Der ‚Maître Jacques‘ als Gärtner

„Den 9. ließe mich der Kaiser zu sich im Garten [von Schönbrunn] hollen, allwo wir die auf Angeben des Grafen von Kaunitz und nach seinen formirten Dessein sehr considérable gemachte Abänderungen, Durchschnitt und neugesetzte Alléen besahen und sodann in die Menagerie und den holländischen Garten uns verfügten [...]“¹²⁵

Diese Bemerkung vom April 1755 in Khevenhüller-Metsch‘ Tagebuch ist der erste Beleg für Wenzel



Abb. 48: Detail aus: Bernardo Bellotto, Schloss Schönbrunn. Gartenseite, 1759-1760, Öl auf Leinwand, 134 x 238 cm, KHM (Inv. Nr. GG 1667), Wien.

Anton von Kaunitz‘ langjähriges Engagement im Garten der kaiserlichen Residenz Schönbrunn.

Dieses Schloss war bereits ab 1696 – auf Fundamenten eines älteren Vorgängerbaus – nach Plänen Johann Bernhard Fischer von Erlachs errichtet worden. Das heutige Erscheinungsbild, namentlich die Ausstattung, geht jedoch vorwiegend auf die Zeit Maria Theresias zurück. Diese ließ ab 1743 das bis dahin kaum genutzte Jagdschloss zu einer Sommerresidenz ausbauen. Niccolò Pacassi leitete den Umbau, der – entsprechend der neuen repräsentativen Funktion Schönbrunns – eine vollkommen neue Disposition und Ausstattung der Innenräume nach sich zog.¹²⁶ Diese Umgestaltungen machten auch eine Neuinstrumentierung der Fassade notwendig, deren Resultat durch zwei Veduten Bernardos Bellottos (Abb. 48) dokumentiert ist.¹²⁷

Unklar ist, wann und inwiefern analog zum Schlossbau auch die ihn umgebenden Gärten neu gestaltet wurden.¹²⁸ Das konkrete Aussehen der ursprünglichen, 1695–1699 von Jean Trehet entworfenen Anlage ist uns nicht bekannt,¹²⁹ sodass spätere Veränderungen schwer nachvollziehbar sind. Mehrere – zum Großteil allerdings undatierte – Entwurfszeichnungen zeigen jedenfalls, dass um 1745 intensive Planungen für eine

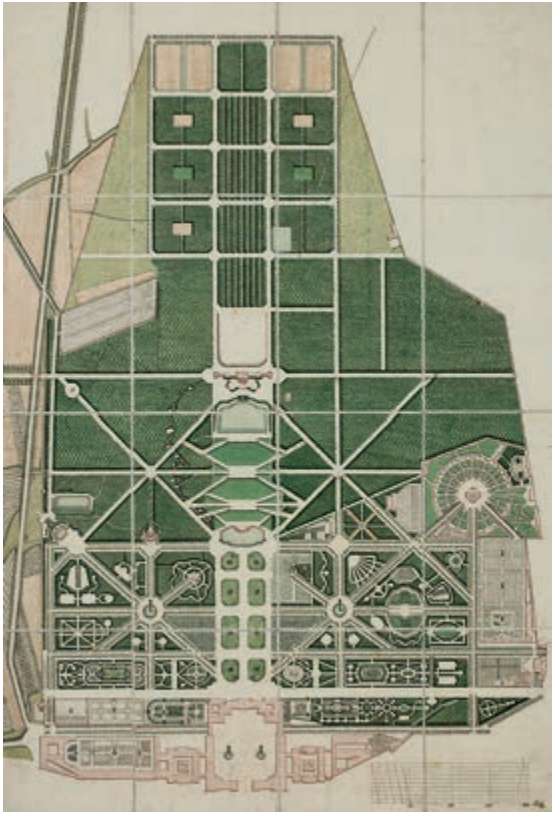
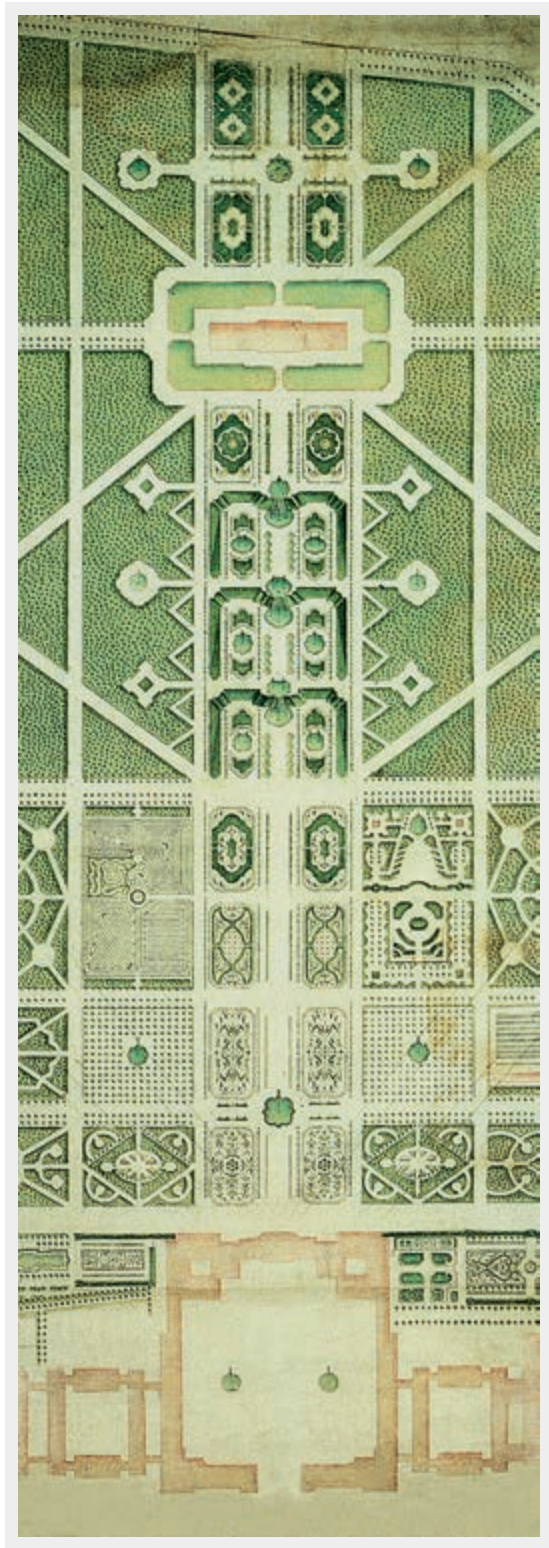


Abb. 49: Franz Boos, Plan der Schlossanlage Schönbrunn, 1780, 92 x 62 cm, ÖNB (Inv. FBK C.29.8), Wien.

Abb. 50: Unbekannter Künstler (Jean-Nicolas Jadot?), Entwurfsplan für das Große Parterre und den Schönbrunner Berg, um 1750, lavierte Federzeichnung, 150 x 50 cm, Bundesgartenverwaltung Schönbrunn, Wien.

gartenarchitektonische Neugestaltung einsetzen.¹³⁰ Ab etwa 1750 dürften dann die Arbeiten begonnen haben, ihr Fortschritt ist, wie der ihnen zugrundeliegende Planungsprozess, jedoch nur ansatzweise rekonstruierbar. Anstelle einer starren, orthogonalen Gitterstruktur trat nun ein sternförmiges Achsensystem, mit dem Schloss als Zentrum, für das bestehende Boskette durchschnitten und neue Alleen gepflanzt wurden. Weitläufige Blickachsen einerseits, kleinteilig gestaltete Boskette bis hin zum verdichteten Labyrinth andererseits verliehen der Anlage einen mannigfaltigen, abwechslungsreichen Charakter (Abb. 49).

Als Entwerfer dieser Transformation werden stets Künstler und Experten der „*colonie lorraine*“¹³¹ genannt: Der Gartenkünstler Louis-Ferdinand de Nesle, gen. Gervais, der Ingenieur Jean-Baptiste Brequin und



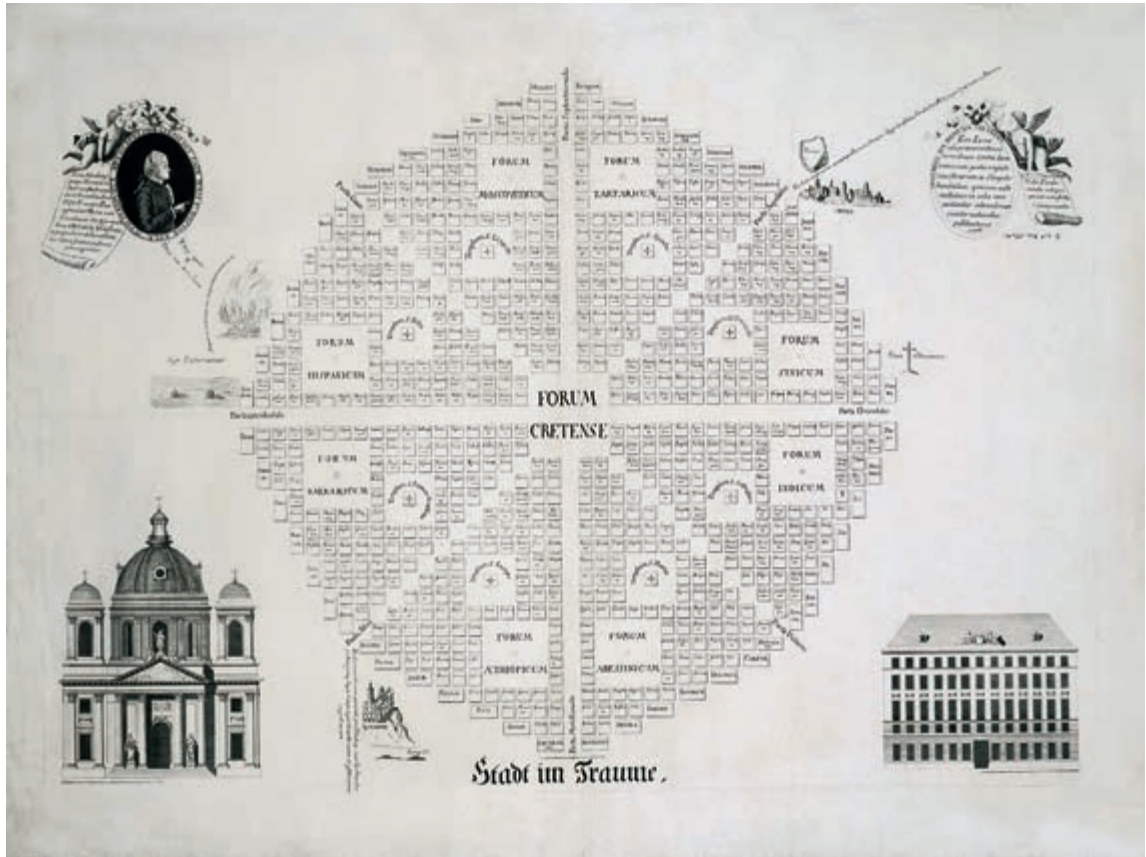


Abb. 77: Leopold Paur, Stadt im Traume, 1784, Kupferstich, 92,5 x 64 cm, ÖNB (KAR K III 126264), Wien.

*Bastey, oder dem Wall, der um die Altstadt gezogen ist, hat man keinen Schutz gegen den Brand der Sonnenstrahlen. Auch wird der Blick in die umliegende Gegend durch die weitläufigen Vorstädte gehemmt, die meistens in dicke Wolken von Staub gehüllt, oder mit schmutzigen Staub bedeckt sind.*³²⁰

Eng, staubig, düster, schmutzig... Darin sind sich die meisten Reisenden des späten 18. Jahrhunderts einig: Die Stadt Wien – mit ihrer schlechten Luft, dem frenetischen Verkehr und den engen Straßenschluchten – ist ein dicht gedrängter, lärmender Moloch, dem jegliche Anmut und Schönheit fehlt.

Viele Kritikpunkte kehren in den Reisebeschreibungen, Tagebüchern, Mémoires oder Guiden fortwährend wieder: Es fehlt an großzügigen Platzanlagen, an prachtvollen Boulevards, die hohen Stadtmauern wirken erdrückend, die Architektur ist altmodisch und geschmacklos, die Straßen sind schlecht.³²¹ Nicht, dass sich Wien schlagartig zu diesem elenden Moloch

gewandelt hätte. Gewandelt aber haben sich die Erwartungshaltung und – zumal mit der Lockerung der Zensur 1780³²² – die Rahmenbedingungen der Rezeption: In den diversen Publikationen wird nicht mehr einfach kritisiert, bemängelt und gemäkelt – wie dies etwa schon Lady Montagu mit großer Freude getan hat³²³ –, es werden nun ebenso lautstark Verbesserungen eingefordert.

Ein besonders faszinierendes Zeugnis innerhalb dieser aufgeregten Debatte um den Stadtraum ist Johann Rautenstrauchs utopische Fabel *Das neue Wien*: Nach einem 20-jährigen Schlaf – verursacht durch die ermüdende Lektüre der gesammelten Werke eines „Schrifterlings“³²⁴ – erwacht der Autor plötzlich im Jahre 1805. Joseph II. ist noch immer Regent, doch hat sich vieles seit 1785 verändert: Das Lotteriespiel und das Hetztheater sind verboten, die Zensur nun gänzlich abgeschafft, und „das ganze weibliche Geschlecht“ dürfe kein Eigentum mehr besitzen, wodurch



Abb. 78: Jacques Firmin Beauvarlet nach Louis-Michel Van Loo/Joseph Vernet, Porträt von Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, 1773, Kupferstich, British Museum (Inv. Nr. 1917,1208.2294), London.

die „*rechtmässige Herrschaft*“ der Männer wieder hergestellt sei.³²⁵ Neben misogynen Ausfällen und der Abrechnung mit Advokaten, Mönchen und Schriftstellerkollegen findet sich in Rautenstrauchs ‚Utopie‘ aber auch die Vision eines veränderten Stadtraums: Die Hofburg ist kein altes unansehnliches Gebäude mehr, sondern eine regelmäßige, prachtvolle Residenz, „*pünktlich so aufgeführt, als der Riß dazu schon Karls des VIten Zeiten fertig lag*“³²⁶; auf dem Josefsplatz steht ein Denkmal des Kaisers, die Stadtmauern wurden geschliffen, der Wienfluss reguliert, die Straßen gesäubert.

Rautenstrauch bezieht sich mit seinem erträumten Wien auf den ein Jahr zuvor erschienen Kupferstich *Stadt im Traume* (Abb. 77) von Leopold Paur.³²⁷ Der aus Altenburg gebürtige Jurist Paur entwarf mit dieser Karte eine Idealstadt, deren regelmäßiger Grundriss

die Welt im Kleinen repräsentieren sollte.³²⁸ Auch wenn diese Traumstadt wohl kaum als realisierbares Projekt zu werten ist, verdeutlicht der Entwurf von 1784, wie präsent das Thema Stadtplanung zu dieser Zeit war und dass dieses über Standesgrenzen hinweg – in geradezu partizipatorischer Manier – diskutiert wurde. Ein weiterer Teilnehmer an diesem Diskurs war Graf János (Johann) Fekete de Galantha, der 1787 ebenfalls von einem neuen Wien träumte, allerdings weniger zuversichtlich als Rautenstrauch, sah er seinen Traum erst im Jahr 2440 realisiert.³²⁹ Nach dieser Vision müsste die Stadtbefestigung abgerissen werden, an deren Stelle sollten Prachtstraßen – „*comme les boulevards de Paris*“³³⁰ – und weitläufige Gärten angelegt werden. Eine steinerne Brücke sollte zur Leopoldstadt führen, auf der – wie bei dem Pariser Pont Neuf mit der Statue von Henri IV. – ein



Abb. 168: Nicolas Poussin, Die Zerstörung des Tempels in Jerusalem durch Titus, 1638/39, Öl auf Leinwand, 147 x 198 cm, KHM (Inv. Nr. GG 1556), Wien.

eine abermalige Vergütung erhielt.²⁶⁰ Im Konflikt um die fraglichen Spesenforderungen verteidigte Kaunitz Mechel vehement gegen die – wie ein Bericht der Rechnkammer belegt habe – „*boshafte verläumdung*“ und forderte eine sofortige Begleichung der Summe, die nicht als „*Gnade, sondern als eine Schuld zu bezahlen*“ sei. Auch weitere von Orsini-Rosenberg „*indicenter*“ vorgebrachte Anschuldigungen, laut denen etwa unter Mechel viele Bilder durch verfehlte Restauriermaßnahmen verdorben worden wären,²⁶¹ seien „*eben so ungegründet und calumniös*“ und müssten, um dessen „*Ehr und Reputation*“ wiederherzustellen, entschieden zurückzuweisen werden.²⁶² – Joseph II. folgte der Argumentation des Staatskanzlers und ordnete im November an, Mechel die Spesen zu vergüten und ihm „*mittheilt einem anständigen Decret seine absolutorium zu ertheilen*“. Zudem befahl der Kaiser aber auch, „*über diese ganze Angelegenheit das ewige Stillschweigen*“.²⁶³

Kaunitz' unerschütterliche Loyalität zu Mechel war jedoch möglicherweise weniger selbstlos motiviert als es zunächst erscheinen mag: Für den Staatskanzler galt es schließlich, sich gegenüber Orsini-Rosenberg zu behaupten und sein eigenes Einwirken auf die Galerie zu legitimieren. Zudem war Kaunitz viel zu sehr in Mechels Tätigkeiten involviert gewesen, als dass er seinen Schützling nun hätte fallen lassen können. Vor allem einte die beiden die Komplizenschaft bei einem fragwürdigen Transfer von Gemälden aus der kaiserlichen Sammlung in den Besitz des Staatskanzlers 1780. Wie Kaunitz später Joseph II. beteuerte, seien ihm diese Bilder von der inzwischen verstorbenen Maria Theresia geschenkt worden, wobei es sich ausschließlich um wertlose, für die Galerie vollkommen unbrauchbare Gemälde gehandelt habe.²⁶⁴ So unbedeutend und schäbig seien sie gewesen, dass sie Kaunitz in seinem mährischen Schloss Austerlitz nur als Füllwerk