



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Zur künstlerischen Rezeption Ferdinand Georg Waldmüllers“

Band 1 von 2 Bänden

Verfasserin

Mag. Elke Doppler-Wagner

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im Dezember 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:  
Betreuer:

A 092 315  
Kunstgeschichte  
Univ.-Prof. Dr. Walter Krause

# INHALTSVERZEICHNIS

## BAND I

<b>Einleitung</b>	1
<b>1. „...eine Auswahl der hervorragenden Werke von Ferdinand Georg Waldmüller...“ Carl Moll und die Wiederentdeckung Waldmüllers</b>	9
<b>2. „...dieser so hoch interessante und für die Entwicklung der modernen Kunst in Österreich so hoch verdiente Mann ...“ Emil Jakob Schindler, ein Erbe Waldmüllers?</b>	39
<b>3. „...sie meinten Revivere Waldmüller.“ Zum Kunstschaffen Olga Wisinger-Florians</b>	63
<b>4. „...aus dem völligen Durchleben, Durchfühlen der Natur...“ Marie Egner</b>	79
<b>5. „...Sehnsucht, in Gottes freier Natur zu arbeiten ...“ Die Pratermalerin Tina Blau</b>	85
<b>6. „Die Überwindung des Naturalismus“ Gustav Klimts Landschaftsporträts</b>	111
<b>7. „...dieses Stück-für-Stück Malen...“ Der Aquarellist Rudolf von Alt</b>	133
<b>8. „...zum Stolze unseres Vaterlandes...“ Der „erste“ Secessionist Theodor von Hörmann</b>	151
<b>9. „...es ist gewiss bezeichnend, wie nahe Pettenkofen mit den sonnenglühenden und tiefschattigen Bildern seiner mittleren Zeit an Waldmüller grenzt ...“ August von Pettenkofen</b>	169

<b>10. „Dieses die Naturoberfläche atomisierende photographische Sehen...“</b>	
Vorwegnahme der Fotografie. Parallelerscheinungen und mögliche fotohistorische bzw. rezeptionsorientierte Ansätze in der Kunst und Kunstauffassung Waldmüllers	189
<b>Nachwort</b>	
Oskar Kokoschkas „Schule des Sehens“	217
<b>Bibliografie</b>	221
<b>Anhang</b>	
Abstract in Deutsch	241
Abstract in Englisch	245
Curriculum vitae	249

## **BAND II**

### **Abbildungsverzeichnis**

### **Abbildungen**

**ZUR KÜNSTLERISCHEN REZEPTION  
FERDINAND GEORG WALDMÜLLERS**

**BAND I**

## **EINLEITUNG**

Fast zwanzig Jahre waren seit der Revolution von 1848 vergangen, als Ferdinand Georg Waldmüller am 23. August 1865 in der Hinterbrühl bei Mödling starb. Noch im Dezember des Revolutionsjahres dankte der Thronfolger Kaiser Franz` II./I., Kaiser Ferdinand, zugunsten seines Neffen Franz Joseph ab und der Aufstand in Wien, der am 13. März – dem Geburtstag Joseph II. – ausbrach, brachte den Sturz Metternichs und die Absetzung des Polizeiministers Sedlnitzky. Die Zensur wurde aufgehoben und ein Pressegesetz sollte folgen. Das Jahr 1848 brachte unter anderem aber auch die Bauernbefreiung. Diese Freiheit bot den Bauern jedoch nicht nur Vorteile. Manchen fehlte es an Initiative zur selbständigen Wirtschaftsführung, große Verschuldungen waren die Folge. Und so mancher Bauernbesitz fiel dem Treiben übler Spekulanten zum Opfer. Zudem hat die Entwicklung der Technik auch in Österreich zu einem bedeutenden Aufschwung des industriellen Lebens geführt.

Waldmüllers Bilderwelten täuschen nur oberflächlich eine heile Welt vor, unterschwellig nahm Waldmüller immer wieder zum politischen Zeitgeschehen Stellung, mit Bildthemen, die erst unter konkreter Einbeziehung des wirtschaftlichen und sozialen Umfeldes Bedeutung bekommen. Waldmüller hat keine Kriege dargestellt, aber das Vorher und Nachher, den Abschied des Konskribierten und die Heimkehr vom Krieg<sup>1</sup>. Er hat auch die Revolution mit ihren Ausschreitungen nicht verbildlicht. Aber er hat „vorsichtig“ die sozialen Zustände wiedergegeben, das Elend in der Stadt und in den Vorstädten<sup>2</sup> – Folgen der Industrialisierung, Bauernbefreiung und der Landflucht<sup>3</sup>. Deutlich hat sich die Drastik in den „Kritikbildern“ Waldmüllers nach 1848 verschärft. Daneben zeigt er aber auch „karitative“ Initiativen, die einerseits von der Kirche unterstützt werden, wie „Die Klostersuppe“ von 1858, aber auch von der Stadt ausgehen, wie die Verteilung von Winterkleidung an arme Kinder durch die Gemeinde Spittelberg von 1857. Beides Bilder circa zehn Jahre nach der Revolution. Und immer wieder zeigt Waldmüller das scheinbar zufriedene und glückliche Leben der im Familienverband - notwendigerweise - lebenden bäuerlichen Bevölkerung mit ihren kleinen Freuden und Festen, so wie es sein soll, im sonst so beschwerlichen Alltag, aber auch mit ihrer Trauer und mit ihren finanziellen Nöten, wie im „Nothverkauf eines Kalbes“ von 1853 und 1857.

---

<sup>1</sup> „Krimkrieg“ 1854 - 1856 und „Schlacht bei Managetta“ oder „Solferino“ 1859.

<sup>2</sup> „Die Delogierten“, 1859; „Der Bettelknabe auf der Hohen Brücke“, 1830; „Der Bettelknabe“, 1856.

<sup>3</sup> Z. B. „Ruhe flüchtiger Landleute“, 1859.

Kinder waren in Waldmüllers Genrebildern zumeist der Mittelpunkt. In ihnen fand er die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit. Und nicht zuletzt findet man speziell in Werken aus den Jahren 1858/59 christlich sakrale Anklänge. In diesen Bildern rekuriert Waldmüller hintergründig auf Szenen aus der christlichen Heilsgeschichte, indem er pagane Genreszenen sakral überhöht.<sup>4</sup> Sind nicht die „Mutterglück“-Bilder gleichfalls in dieser Hinsicht zu sehen?

Waldmüller war ein überaus kritischer Mensch, der auch unter dem Polizeistaat Metternich schriftlich und öffentlich anklagte. Aber in seinen Bildern herrscht doch wieder eine Lieblichkeit, Heiterkeit und fast Sorglosigkeit vor – ist diese inverse Kritik im Sinne „wie es sein soll“ auch als Eskapismus zu deuten? Ein Eskapismus, eine Flucht vom tristen sozialen Alltag in der Stadt mit seinen Massenquartieren, seiner Arbeitslosigkeit, Hunger, Kinderarbeit, Bettlern, mangelnder Hygiene? Waldmüller hat auch den technischen Fortschritt bildlich nicht verarbeitet, er hat keine Maschinen und keine Eisenbahn<sup>5</sup>, dessen Verkehrsnetzausbau bereits im Vormärz eingesetzt hatte, thematisiert. Waldmüller arbeitet mit Gegensätzen zum realen Leben. Gegensätzlich zu seinen Genrebildern sind deshalb auch seine Porträts zu sehen, die nicht die schwer arbeitenden Bauern, sondern als Auftragswerke das Bürgertum, das situierte Bürgertum bis zum Kaiserhaus repräsentieren.

Sein Ruf zur Natur kann zudem aber auch als Anklage gegen Industrialisierung und Verbauungspläne in den Städten aufgefasst werden. Und überhaupt – hat Waldmüller nicht für sich eine „Revolution“ ausgetragen? Nicht auf der Straße, sondern mit seinen Bildern und Schriften? Für die Sache der Kunst? Für die soziale Situation der Künstler und angehenden Künstler? Seine „Revolution“, die bereits Jahre vor 1848 begann und mit der Veröffentlichung seiner Streitschrift 1857 den Höhepunkt erreichte? Waldmüller wollte den Neubeginn unter Kaiser Franz Joseph für seine Forderungen nützen. Sein Augenmerk galt also nicht nur der Natur, sondern auch der Politik. Jede Postenbesetzung in der Regierung versuchte Waldmüller für die Durchsetzung seiner Ideale zu nützen. Damals, 1857, wollte und konnte jedoch auch der entmachtete Metternich nicht mehr helfen. Vielleicht hat auch ursprünglich Metternich, als er noch Staatskanzler und Kurator der Akademie war, Waldmüller nicht wirklich verstanden und verkannt, als er noch 1847 Waldmüllers erste veröffentlichte Streitschrift vor den Akademieprofessoren verteidigte und für Freiheit der

---

<sup>4</sup> Z. B. „Wiedererstehen zu neuem Leben“, 1843; „Das gutmüthige Kind“, um 1858/59; „Sonntagsruhe“, 1859; „Die kranke Pilgerin“, 1859; „Bau-Tagelöhner erhalten ihr Frühstück“, um 1859/60.

<sup>5</sup> Es gibt jedoch Zeugnis von Studien – „Parthie an der Westbahn“ bzw. Waldparthie an der Westbahn“, die Waldmüller vermutlich um die Eröffnungszeit der Westbahn um 1860 gemalt hat.

Rupert Feuchtmüller, Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke, Wien 1996, FWV 1008 – 1011, alle vier Studien wurden 1878 durch A. Posonyi am 12. Februar unter Nr. 77, 78, 79 und 80 versteigert.

Kunstanschauung und Meinungsäußerung eintrat. Waldmüller hat sich nicht zurückgehalten und sich nicht gescheut, öffentlich Missstände aufzuzeigen und im Grunde genommen den Staat und das Kaiserhaus direkt zu kritisieren – als „selbstloser“ Patriot für die Sache der Kunst.

Natürlich war Waldmüller nicht der einzige und auch nicht der erste, der Unzulänglichkeiten am akademischen Kunstunterricht anprangerte. Aber der streitbare Maler war einer, der offensiv und opferbereit voranging und Forderungen stellte, die auch heute noch Gültigkeit haben. Waldmüller führte somit seine „Revolution“ über seine Schriften, Bildthemen und nicht zuletzt über das natürliche Sonnenlicht, mit dem er die „Alte Schule“ zu überstrahlen suchte.

Waldmüller kämpfte also nicht nur für die „Natur“, sondern setzte sich auch mit der sozialen Lage der um ihn lebenden Menschen auseinander, das Schicksal der Künstler lag ihm besonders am Herzen.

Vor diesem zeitpolitischen Hintergrund erfuhr Waldmüllers Kunst 1863, zwei Jahre vor seinem Tod, als 87 seiner Bilder aus finanziellen Gründen in Löscher`s Salon in Wien zur Versteigerung kamen, einen drastischen Tiefpunkt (schon 1856 in London war Waldmüller mehr oder weniger genötigt, das „Ergebniß fünfjähriger Bemühungen“<sup>6</sup> zu verkaufen, da seine Werke im Heimatland keine Käufer mehr fanden). Man hat Ferdinand Georg Waldmüller nicht mehr verstanden und beiseite geschoben. Mit seinen schriftlichen Forderungen hat Waldmüller sich zusätzlich ins Abseits manövriert. Man wollte und konnte ihn auch nicht verstehen. Es war mit der Revolution und dem Neoabsolutismus Kaiser Franz Josephs eine neue Ära angebrochen.

Aber so unerhört ist Waldmüller zu guter Letzt doch nicht geblieben, auch wenn Veränderungen ihre Zeit brauchten. Neue Statuten wurden in den Folgejahren an der Wiener Akademie aufgestellt, nicht ohne auch Waldmüller zu folgen. Und mit Albert Zimmermann kam 1860 aus Mailand ein Landschaftsmaler an die Wiener Akademie, aus dessen Meisterklasse um 1870 Größen wie Emil Jakob Schinder, Rudolf Ribarz oder Eugen Jettel hervorgingen.

Zeitgleich jedoch holte man 1869 Hans Makart aus München nach Wien, der die darauffolgende Epoche der Ringstraßenära auch nachhaltig prägte. Noch zu Lebzeiten

---

<sup>6</sup> Ferdinand Georg Waldmüller über seine London-Reise 1856, Handschriftensammlung Wien, Inv. Nr. 4646, wiedergegeben in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 389.

Waldmüllers wurden der Linienwall abgerissen und die Ringstraße gebaut, die am 1. Mai 1865, knapp vor Waldmüllers Tod, feierlich eröffnet wurde.

Ferdinand Georg Waldmüller starb am 23. August 1865 in seiner geliebten Natur in der Hinterbrühl bei Mödling und wurde am 25. August am Matzleinsdorfer Friedhof in Wien beigesetzt.<sup>7</sup> Neben zahlreich erschienenen Nachrufen über den in den fünfziger Jahren immer mehr in Ungnade gefallenen Künstler erwirkten im Dezember desselben Jahres seine treuesten Schüler - im Anschluss an die Ausstellung des am 9. Juli desselben Jahres verstorbenen „Akademikers par excellence“<sup>8</sup> Carl Rahl -, im Wiener Kunstverein ihrem Meister mit einer Gedächtnisausstellung ihre Hochachtung und die letzte Ehre zu erweisen. Das Unverständnis des Wiener Publikums gegenüber Waldmüllers Kunstwollen vermochte diese Ausstellung jedoch nicht mehr zu kalmieren.

Waldmüller führte kein biedermeierlich beschauliches Künstlerdasein, sein ganzes Leben war ein nicht enden wollender Kampf für die Natur und gegen die akademische Lehre und die für ihn ungebildeten Kritiker. Er verabscheute die an der Akademie gelehrt Kunst, die nur Kunstzwitter<sup>9</sup> und Kunstproletariat<sup>10</sup>, wie er selbst schrieb, hervorbringe, und war zudem dreist genug, seine Anschauungen, die zum Teil selbst im Gegensatz zu seinen ausgeführten Gemälden standen, öffentlich zu publizieren<sup>11</sup>. Die Natur war für ihn Lebensaufgabe, Waldmüller machte sie zu seiner Religion.

Wie so oft, werden die wahre Kraft und Bedeutung eines Künstlers erst posthum erkannt und gewürdigt. Tatsächlich war es die „progressive“ Kunstszene der Jahrhundertwende, die

---

<sup>7</sup> Der Matzleinsdorfer Friedhof wurde 1873 gesperrt und 1923 zum Waldmüllerpark umgestaltet, wo sich heute – im ehemals katholischen Teil des Friedhofs - sein Grab befindet.

Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 304.

Claudia Wöhrer, „Ein Märtyrthum für die Sache der Kunst“. Ferdinand Georg Waldmüller in eigenen und fremden Darstellungen, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 23.

<sup>8</sup> Neue Freie Presse, 18. Oktober 1865, Abendblatt.

Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 302.

<sup>9</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen von Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1846, mit dem Vorwort zur 2. Auflage, 1847, in: Rupert Feuchtmüller, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1996, S. 332.

<sup>10</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst. Wien 1857, in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 351.

<sup>11</sup> Waldmüller, Das Bedürfnis...1846/1847 (zit. Anm. 9), S. 329 ff.

Ferdinand Georg Waldmüller, Vorschläge zur Reform der österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste. Wien 1849, in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 341 ff.

Waldmüller, Andeutungen...1857 (zit. Anm. 10), S. 346 ff.

Waldmüllers Kunst nach langer „Vergessenheit“ neu bewertete und einer adäquaten Wertschätzung unterzog. *„Waldmüller ist schon unser geistiger Zeitgenosse, das Bindeglied zweier Epochen“*, schreibt Ludwig Hevesi 1903 in seinem Rückblick auf die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts<sup>12</sup>. Der Kunstkritiker hob damit Waldmüllers Bedeutung als Schaltstelle und „Scharnier“ hervor, in einer Zeit, die das Ende des Biedermeier, die Revolution und die Thronbesteigung Kaiser Franz Josephs mit einschließt.

Waldmüller war nicht nur „Biedermeiermaler“, wie in der sehr zahlreichen Literatur kolportiert wird, sondern einer der ganz Modernen. Es mag an der österreichischen Mentalität liegen, die Leistungen des eigenen Landes sehr leicht als provinziell abzutun und die „großen“ Werke im Ausland zu suchen – Waldmüllers Ehrungen und Erfolge außerhalb Österreichs sprechen in diesem Fall für sich. Dass Waldmüller nach seinem Tod öffentlich beiseite geschoben wurde, mag seinen Grund nicht nur in seinem steten Kampf mit der Akademie und in Folge mit der staatstragenden Obrigkeit haben. Waldmüllers „extreme“ Freilichtmalerei wie auch seine übrige Kunstauffassung wurden besonders ab den 1850er Jahren gerne belächelt oder selbst als Bedrohung aufgefasst, - der verkannte Künstler war seinen Zeitgenossen voraus, sie wollten oder konnten ihn nicht verstehen. Bald nach dem Tod Waldmüllers ging zudem mit dem „Malerfürsten“ Hans Makart ein neuer Stern auf, dessen Werke und Inszenierungen nicht nur einen Stil, sondern eine ganze Epoche prägten und alles Vorhergehende in den Schatten stellten.

Dabei darf jedoch Waldmüllers Bedeutung für die Nachwelt nicht übersehen werden. Nicht zu vergessen sind auch Waldmüllers Zeitgenossen und seine zahlreichen Schüler, die zum Teil deutlich den Stil ihres Meisters annahmen, was gelegentlich sogar zu falschen Zuschreibungen führte. Waldmüller hat durchaus Werke geschaffen, die nicht nur modern, sondern als Vorläufer der „Moderne“ einzustufen sind. Unter den vertrauten Bildmustern finden sich aber auch immer wieder „Überraschungen“, die sich von den gewohnten Arbeiten abheben, vom Meister jedoch in ihrem künstlerischen Vorstoß nicht weiter verfolgt wurden. Vielleicht, oder besser gewiss, wollte er mit diesen Werken sein technisches und handwerkliches Können und dessen Erreichbarkeit beweisen und für sich selbst auf die Probe stellen. Neben der Radierung drang Waldmüller auch in das relativ junge Fach der Lithografie ein. Auch wenn es im Gesamtœuvre nur einzelne Werke sind, blieben sie doch sicher nicht ohne, wenn auch versteckten, Widerhall. Es waren aber erst die Secessionisten, die

---

<sup>12</sup> Ludwig Hevesi, *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Erster Teil, Leipzig 1903, S. 86. Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 314.

Waldmüller als einen der ihren erkennen wollten und sich öffentlich zum „*Antipoden der Akademie*“<sup>13</sup> als ihren geistigen Vorläufer bekannten. Sie sahen in Waldmüller einen „*von den ganz großen Meistern des Jahrhunderts*“.<sup>14</sup>

Es ist ein Zufall, dass sich gerade im Jahr 1897, in dem Waldmüllers zweite Frau Anna am 30. August verschied, eine Gruppe von Künstlern von der Akademie lossagte und als Secessionisten vor die Öffentlichkeit trat. War Waldmüllers Schaffen bereits in seinen letzten Lebensjahren in den Hintergrund verbannt (jedoch unterschwellig nie ganz verstummt), und wurde seine Kunst um 1870 - plakativ formuliert - mit der „Ära Schindler“ bzw. 1878 mit der Versteigerung des künstlerischen Nachlasses durch Waldmüllers Witwe Anna bei A. Posonyi in Wien wieder etwas in die Öffentlichkeit gerückt, so erlebte Waldmüllers Lebenswerk mit der „Jubilaums-Kunstaussstellung 1898“, die am 20. Oktober im Wiener Künstlerhaus unter dem Titel „Fünfzig Jahre Österreichische Malerei“ eröffnet wurde, eine Renaissance. Hevesi schrieb von einem Waldmüller-Triumph und nannte ihn den „Ur-Sezessionisten“ von Wien: „*Vor so vielen Jahrzehnten hat er mit schneidiger Stimme Grundsätze verkündet, die von denen unserer Jungen nicht wesentlich abweichen.*“<sup>15</sup> Die Secessionisten glaubten in seiner Kunst aber auch in seinen Reformvorschlägen ihre eigenen Ideale und in Waldmüller ihren Vorläufer<sup>16</sup> zu erkennen. Nicht ohne Beweggrund erschien 1907 von Roessler/Pisko die erste Waldmüller-Monografie<sup>17</sup>. Auch wird 1909 – 1913 Josef Engelhart beauftragt, dem Künstler Waldmüller im Wiener Rathauspark ein posthumes Denkmal zu setzen.<sup>18</sup>

Es war ein Mitglied des secessionistischen „Siebener Clubs“<sup>19</sup>, der Schindler-Schüler Carl Moll, der als neuer „artistischer Leiter“ der Galerie Miethke im Jahr 1904 seine erste Ausstellung Ferdinand Georg Waldmüller widmete.<sup>20</sup> Nicht zufällig stand eine Emil-Jakob-Schindler-Ausstellung am Ende seiner achtjährigen Tätigkeit im Kunstsalon Miethke.<sup>21</sup> Auch

---

<sup>13</sup> Rudolf von Eitelberger, Vortrag „Einige Bemerkungen über das Kunstleben der Gegenwart in Österreich“, in: Neue Freie Presse, 28. Oktober 1865, Abendblatt. Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 302.

<sup>14</sup> Hermann Bahr, Fünfzig Jahre (Oktober 1898), in: Hermann Bahr, Secession, Wien 1900, S. 55 f.

<sup>15</sup> Ludwig Hevesi, Zwischen zwei Sezessionen, in: Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik-Polemik-Chronik, Wien 1906, wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Klagenfurt 1984, S. 58.

<sup>16</sup> Hevesi 1903 (zit. Anm. 12), Erster Teil, S. 78.

<sup>17</sup> Arthur Roessler/Gustav Pisko, Ferdinand Georg Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften (mit Werkverzeichnis), 2 Bde., Wien 1907.

<sup>18</sup> Wöhrer (zit. Anm. 7), S. 23.

<sup>19</sup> Verena Perlehter, Josef Engelhart, die Secession und die Sezession der Secession, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 1, Wien 2002, S. 42.

<sup>20</sup> Ausstellungskatalog Carl Moll (Tobias Natter/Gerbert Frodl), Wien 1998, S. 153.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 189.

war es Carl Moll, der die überaus kritischen Worte Emil Jakob Schindlers, die sich als Zitat in der von ihm 1930 verfassten Schindler-Bildnisstudie<sup>22</sup> finden, abschwächte und auf Bildwerke Waldmüllers verwies, die durchaus Parallelen zu Schindlers Natursicht aufweisen.<sup>23</sup> „Schindler war der eigentliche Erbe Waldmüllers“<sup>24</sup> schreibt Bruno Grimschitz im Vorwort zur Schindler-Gedächtnisausstellung im Jahr 1942. In der neueren Literatur wird Schindler stilistisch selbst als „Enkel“ Waldmüllers bezeichnet.<sup>25</sup>

Im Katalogvorwort zur „Ausstellung Deutscher Kunst“ in Berlin 1906<sup>26</sup>, wo 36 Werke Waldmüllers ausgestellt wurden, beschreibt Hugo von Tschudi Waldmüller „sogar“ als einen der „Vorläufer des Pleinairismus, der entschiedener als andere die im starken Sonnenlicht leuchtenden Farben wiederzugeben suchte.“ „Erst unsere Zeit“, konstatiert Tschudi, „die ihr Auge für die Lösung malerischer Probleme geschärft hat, erkannte in ihm den Bahnbrecher.“<sup>27</sup> Selbst im Porträt hob Tschudi im Vergleich mit anderen Wiener Malern die Vortrefflichkeit Waldmüllers und dessen Unerreichbarkeit auch auf dem Gebiet der Landschaft hervor, wobei er ihm, obwohl origineller, einzig Pettenkofen mit seiner „internationalen Farbenkultur“ an die Seite stellte.<sup>28</sup>

Obwohl seit der Wiederentdeckung der Kunst Waldmüllers durch die Secessionisten eine nicht geringe Anzahl von Monografien, Bearbeitungen und Artikel zum Waldmüller-Themenkreis erschienen sind und im Jahre 1997 eine Neubewertung der Kunst Waldmüllers<sup>29</sup> unternommen wurde, ist über die künstlerische Rezeption per se so gut wie nicht gearbeitet worden. Ein erster diesbezüglicher Ansatz findet sich in meiner im Jahr 2000 verfassten Diplomarbeit, wonach, ausgehend vom möglichen Einfluss der präraffaelitischen Kunst Englands auf das zeitgleiche Schaffen Waldmüllers, vice versa Fakten für einen Einfluss Waldmüllers auf einzelne Werke der Präraffaeliten sprechen.<sup>30</sup>

Voruntersuchungen zur künstlerischen Rezeption Waldmüllers haben gezeigt, dass es den Rahmen vorliegender Dissertation sprengen würde, alle bis dato entdeckten und aufgespürten

---

<sup>22</sup> Carl Moll, Emil Jakob Schindler 1842 - 1892. Eine Bildnisstudie, Wien 1930.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 13 f.

<sup>24</sup> Bruno Grimschitz, Vorwort zur Gedächtnisausstellung Emil Jakob Schindler, in: Ausstellungskatalog Galerie des XIX. Jahrhunderts, Wien 1942, o.S.

<sup>25</sup> Martina Haja, "Nach der Natur gemahlt". Überlegungen zur Landschaftsmalerei Ferdinand Georg Waldmüllers, in: Belvedere 1997 (zit. Anm. 7), S. 120.

<sup>26</sup> Hugo von Tschudi, Vorwort, in: Katalog zur Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 – 1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin, München 1906, S. XXI f.

<sup>27</sup> Ebenda, S. XXI.

<sup>28</sup> Ebenda, S. XXII.

<sup>29</sup> Belvedere 1997 (zit. Anm. 7).

<sup>30</sup> Elke Doppler-Wagner, F. G. Waldmüller und die Präraffaeliten, Diplomarbeit, Wien 2000, S. 103 ff.

rezeptionsorientierten Aspekte zu berücksichtigen. Waldmüllers Einfluss auf die nachfolgende Kunstwelt ist, trotz temporärer Ablehnung seiner Kunst und Kunstauffassung, weitläufiger als bisher in Betracht gezogen wurde. Aufgrund des thematischen Umfangs soll sich deshalb diese Dissertation zunächst auf Waldmüllers in der Nachfolge engeres Umfeld konzentrieren – das Kernland Österreich mit Wien als Ausgangspunkt, um in einer späteren Ausweitung des Themas schwerpunktmäßig Deutschland mit der Münchner und Düsseldorfer Schule, Ungarn, Frankreich, England, aber auch den russischen und amerikanischen Kontext zu untersuchen.

Selbstverständlich müssen puncto Einflussnahme auf die zu besprechenden Künstler und deren Œuvre sämtliche andere in- und ausländischen Aspekte und malerischen Fortschritte, die allein schon durch den Zeitgeist und diverse Reisen auch unbewusst einfließen, ebenfalls berücksichtigt werden, doch verlangen für vorliegende Dissertation die Fülle an Material und hintergründiger Information eine konsequente Konzentration auf den Protagonisten des Dissertationsthemas, ein weitschweifiges Abgehen würde den Kerngedanken verschleiern.

Es erklärt sich von selbst, dass es nicht immer stichhaltige Fakten geben kann, die eine Rezeption Waldmüllers nachweisbar machen. Viele Beobachtungen müssen „angedacht“ bleiben und als Hypothese belassen werden.

# 1. „...eine Auswahl der hervorragendsten Werke von Ferdinand Georg Waldmüller ...“

## Carl Moll<sup>31</sup> und die Wiederentdeckung Waldmüllers

Als Carl Moll neuer artistischer Leiter der Galerie Miethke<sup>32</sup> wurde, galt seine erste Ausstellung Ferdinand Georg Waldmüller. *„Die Pflege altösterreichischer Kunst wird besonders berücksichtigt“*, steht auf der Einladung [Abb. 1], und es spricht für sich, dass es Ferdinand Georg Waldmüller war, dem Carl Moll die erste Ausstellung nach der Übernahme der Galerie Miethke durch Paul Bacher<sup>33</sup> als neuem Eigentümer widmete. Als realistischer Geschäftsmann nahm Paul Bacher regen Anteil am Galeriebetrieb und engagierte für die künstlerische Leitung des Unternehmens den Maler Carl Moll, der damals schon als *der Impresario*<sup>34</sup> Wiens galt.<sup>35</sup>

Der geborene Organisator Carl Moll ging nun als offizieller artistischer Leiter der Galerie Miethke zielstrebig daran, das äußere und innere Erscheinungsbild der Galerie zu ändern. Unter anderem wurde Koloman Moser als *„Tausendkünstler“* beauftragt, ein neues Firmensignet zu entwerfen.<sup>36</sup> Und der von Hugo Othmar Miethke 1896 gestaltete Galerieraum im Parterre wurde umgestaltet. Auch hier war Kolo Moser als Entwerfer eingebunden.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Carl Moll (Wien 1861 – 1945).

<sup>32</sup> Galerie Miethke, Dorotheergasse 11, 1010 Wien.

Carl Moll lernte Hugo Othmar Miethke bereits 1883 durch Emil Jakob Schindler kennen, der mit diesem in Geschäftsverbindung stand.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Tobias Natter), Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Wien 2003, S. 27.

<sup>33</sup> Paul Bacher war Juwelier und Inhaber einer Gold- und Silberwarenmanufaktur und als Freund von Gustav Klimt auch dessen Fecht- und Segelpartner. Zudem bestand auch eine entfernte verwandtschaftliche Verbindung zur Familie Klimt.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 62 und Fußnote 1.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>35</sup> Carl Molls Dienstantritt war wohl am 1. November 1904, denn die Neue Freie Presse vom 20. November 1904 berichtet, Moll habe „vor kurzem“ die artistische Leitung übernommen.

Carl Moll wurde schon früher einmal die Mitarbeit in der Galerie Miethke angetragen. Im Jahr 1892 fand nach dem Tod Emil Jakob Schindlers in der Galerie Miethke am 5. Dezember die Nachlassauktion statt und Carl Moll als treuer Schüler und Verehrer seines „Meisters“ Schindler ordnete hierfür das Atelier. Schon damals bot Hugo Othmar Miethke dem jungen Carl Moll eine Stellung als Kompagnon an. Moll lehnte jedoch damals ab, er sah sich doch mehr zum Künstler berufen und wollte seine künstlerischen, von Schindler gelehrten Ziele verwirklichen und an seiner eigenen künstlerischen Entwicklung arbeiten.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 62, Fußnote 5.

Carl Moll, Mein Leben, 1943 (Typoskript befindet sich im Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere Wien), S. 97.

<sup>36</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 69.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 69 und Fußnote 30.

„Der Ruf `Licht, mehr Licht!` ist nun auch in das alte Palais in der Dorotheergasse gedrungen“, schreibt Bertha Zuckerkandl am 18. November 1904 in der Wiener Allgemeinen Zeitung, „Der vornehme, große Ausstellungssaal, welchen Herr Miethke vor Jahren einbauen ließ, war bisher in seiner Stimmung im braunroth-goldenen Renaissance-Halbdunkel gehalten. Jetzt erstrahlt er im hellsten Weiß, im ungetönten, ungebrochenen Weiß der Mörtelwand.“<sup>38</sup> Der Unterschied zum „Roten Salon“ im ersten Stock zur Präsentation vornehmlich der „Alten Meister“ könnte nicht größer gewesen sein.<sup>39</sup> Kolo Moser ließ zudem, berichtet Bertha Zuckerkandl, „einen Fries aus schweren schwarzen Eisenknöpfen zum Hängen der Bilder“ anbringen, sowie schwarze Fensterrahmen und Türen. Ein weißes Velum über dem Glasdach sorgte für variable Lichtbedingungen.<sup>40</sup>

Und doch fügt es sich, dass die erste Ausstellung im „white cube“ Ferdinand Georg Waldmüller gewidmet wurde. Als „Secessionist“ war für Carl Moll das Ideal des „Gesamtkunstwerks“ Maßstab und Verpflichtung zugleich. Die große Schau eines nicht nur von ihm erkannten Modernen, der zu seiner Zeit den anderen Künstlern und dem Publikum und Kritikern voraus war, musste „modern“ präsentiert werden. Carl Moll, Kolo Moser und Ferdinand Georg Waldmüller - vereint als Triumvirat im Sinne einer modernen Ausstellungspolitik, die die Ausstellungsarchitektur als wichtigen Bestandteil der Bilderschau präsentiert und mit dem themenbezogenen Vortrag von Julius Leisching am 1. Dezember die Kunstvermittlung und „Kunsterziehung“ des Publikums miteinschließt. Der wiederentdeckte „Moderne“ ausgestellt im sicherlich zu dieser Zeit modernsten Galerieraum Europas mit neutralen Wänden und vertreten und dem Publikum nähergebracht von einer Galerie, deren Ziel unter anderem auch die Förderung heimischer Künstler ist - ein Anliegen Waldmüllers,

---

<sup>38</sup> Berta Zuckerkandl, in: Wiener Allgemeine Zeitung vom 18. November 1904. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 69.

<sup>39</sup> Foto des „Roten Salons“ der Galerie Miethke abgebildet in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Tobias Natter), Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Wien 2003, S. 85 und in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 143. Zum Vergleich Saalaufnahme des neu gestalteten „white cube“ bei der Waldmüller-Ausstellung 1904 in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (G. Tobias Natter/Gerbert Frodl), Carl Moll (1861 – 1945), Salzburg 1998, S. 141.

<sup>40</sup> Berta Zuckerkandl (zit. Anm. 38).

Saalaufnahme des neu gestalteten „white cube“ bei der Waldmüller-Ausstellung 1904 in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 141.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 69.

Anfang Dezember 1905 eröffnete Miethke ein zweites Ausstellungslokal am Graben 17. Mit der vornehmsten Adresse Wiens und mit der Expansion seiner Ausstellungsräume unterstrich Miethke seine Marktführerschaft auch als räumlich größte Kunsthandlung Wiens.

„Es ist ein großer und schöner, im Parterre gelegener Oberlichtraum. Die Wände sind mit rauhem weißen Mörtel verputzt, daneben herrscht als einzige Farbe Schwarz.“ [Die Zeit vom 3. Dezember 1905].

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 71, Fußnote 38.

für das er sich in seinen Schriften so vehement einsetzte. Nun hat Carl Moll, natürlich für Waldmüller zu spät, diesen Wunsch erfüllt.

Die Wiederentdeckung der Altwiener Meister setzte Carl Moll als künstlerischer Leiter auch weiterhin konsequent fort. 1905 erfolgte eine Ausstellung über „Das Wiener Porträt in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts“, eine umfangreiche Guermann-Ausstellung fand 1907 – im Jahr der Erscheinung der ersten Waldmüller-Monografie - statt und 1909 zeigte man dem Publikum „Altwiener Genrebilder“. Sowohl bei der „Wiener Porträt“- als auch bei der „Altwiener Genrebilder“-Ausstellung war Ferdinand Georg Waldmüller mit Werken vertreten.

Eine Verknüpfung, die sicherlich für die Waldmüller-Rezeption von nicht zu vernachlässigender Bedeutung war, ist die Bestellung Arthur Roesslers zum Assistenten des kaufmännischen Leiters und Firmeninhabers Paul Bacher im Frühjahr 1905<sup>41</sup>. Arthur Roessler hatte nach seinem Studium der Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte an der Universität Wien in Bayern für die „Münchener Zeitung“ gearbeitet und bereits 1904 zwei Bücher über die moderne Dachauer Malschule und „Die Stimmung der Gotik“ publiziert. Roessler ist zudem als Förderer und Freund von Egon Schiele bekannt.<sup>42</sup> Er selbst aber vergaß nie, auch auf seine Tätigkeit in den Jahren 1905/06 als „Galeriedirektor“ hinzuweisen.<sup>43</sup>

Bald jedoch, nachdem Roessler im Frühjahr 1905 von Paul Bacher für die Galerie Miethke engagiert wurde und von München nach Wien übersiedelt war<sup>44</sup>, kam es zwischen Bacher und Roessler wegen Provisionszahlungen zu heftigem Streit und Roessler reichte bereits am 12. März 1906 wieder die Kündigung ein.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Ebenda, S. 73 f.

<sup>42</sup> Ausführlicher zu Roessler, vor allem als Schiele-Förderer, siehe Tobias G. Natter, *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene*, Köln 2003, S. 195 – 207. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 73.

<sup>43</sup> So schreibt Erich Felder in: *Arthur Roessler. Eine literarische Porträtskizze*, Wien 1917, S. 19: „Mit feinem Spürsinn hatten die Begründer der Sezession in Wien sein [i.e. Roesslers] Talent gewittert und ihn als Direktor des vornehmsten Wiener privaten Kunstinstituts, der Galerie Miethke gewonnen, welche nach der Spaltung der Wiener Sezession das Lager der Wiener Klimtgruppe wurde.“

Ähnlich Hans Ankwicz-Kleehoven in: *Ida Roessler (Hrsg.), Würdigungen. Zwanzig Essays über Arthur Roessler*, Wien 1929, S. 10.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 73.

<sup>44</sup> Moll war Roessler bei der Wohnungssuche behilflich. Siehe Briefe von Carl Moll an Arthur Roessler vom 24. Mai, 2. Juni und 16. Juli (1906); *Wiener Handschriftensammlung*, Inv. Nr. 149-762, 149.761 und 149-763.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 73 f. und Fußnote 46.

<sup>45</sup> Siehe Kündigungsschreiben von Arthur Roessler an Paul Bacher vom 12. März 1906, *Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftensammlung*, Inv. Nr. 148-242. Bacher nahm die Kündigung umgehend an. Siehe sein Retourbrief an Arthur Roessler vom 14. März 1906, *Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftensammlung*, Inv. Nr. 149.894.

Roesslers Nachfolger wurde Emil Maria Steininger, langjähriger Sekretär des Wiener Kunstgewerbevereins, der vor der Bestellung zum Direktor der Galerie als Schriftsteller, Kunstkritiker und Literaturhistoriker auf sich aufmerksam gemacht hatte. Doch wie Roessler blieb auch Steininger nicht sehr lange bei Miethke. Schon im Frühjahr 1907 wurde er von Dr. Hugo Haberfeld<sup>46</sup> abgelöst, der sich als promovierter Kunsthistoriker im Laufe der Zeit zum großen Konkurrenten des Malers und Amateurs Moll entwickelte, ein Machtkampf, den Carl Moll zu guter Letzt verlor. Nach 12 Jahren intensiver Kunsthändlerstätigkeit verließ Carl Moll mit 31. Juli 1912 die Galerie Miethke.

Hatte Waldmüller nicht auch seine „Probleme“ mit einem aufstrebenden Kunsthistoriker? – Mit Rudolf Eitelberger von Edelberg, dem ersten lehrenden Kunsthistoriker in Wien und Begründer des Museums für Kunst und Industrie?

Schon bald jedoch machte sich die Galerieleitung den Kontakt zunutze und lud Haberfeld ein, verschiedenste Katalogvorworte zu verfassen.<sup>47</sup> So lud man ihn auch ein, das Katalogvorwort zur Ferdinand Georg Waldmüller-Ausstellung im November/Dezember 1904 zu schreiben.<sup>48</sup> Darin wurde ausdrücklich der Wunsch formuliert, dass mit der Ausstellung *„das Verhältnis unserer modernen Maler zu den Altwiener Meistern, zu Waldmüller besonders, ausgedrückt sei.“*<sup>49</sup>

---

Das Verhältnis entspannte sich jedoch bald wieder und beide fanden zu einer losen Geschäftsverbindung zurück.

[Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 74].

<sup>46</sup> Hugo Haberfeld studierte in den Universitäten Berlin und Wien Rechtswissenschaften und Philosophie. Im Jahr 1900 promovierte er an der Universität Breslau, nachdem er dort Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte und Philosophie studiert hat. In den ersten Jahren nach seiner Promotion arbeitete Haberfeld in Wien als freier Schriftsteller und war um 1902 für die Wiener Zeitung „Die Zeit“ tätig, eine für Kunstfragen besonders aufgeschlossene Nachrichtenblatt. Später publizierte er regelmäßig für „Kunst und Künstler“, die in Berlin von Paul Cassirer herausgegeben wurde und als eine der angesehensten Kunstzeitschriften im deutschen Sprachraum als Plattform für moderne Kunst galt. Als Wien-Korrespondent der Zeitschrift rezensierte er wiederholt Ausstellungen der Galerie Miethke.

Im Frühjahr 1907 wurde Hugo Haberfeld Direktor der Galerie Miethke. Anders als seinen Vorgängern Roessler und Steininger gelang es dem Kunsthistoriker, sich neben Carl Moll gleichrangig zu etablieren und seine Stellung noch weiter auszubauen. 1912 wurde Dr. Hugo Haberfeld am Wiener Handelsgericht zum „beeideten Schätzmeister und Sachverständigen für alte und moderne Gemälde“ bestellt.

In der „Affaire Moll“ stellte sich Haberfeld emphatisch auf die Seite von Carl Moll, siehe Hugo Haberfeld: Bildende Kunst in Wien, in: Österreichische Rundschau, Jg. 5, November 1905 – Januar 1906, S. 36 – 39, bes. S. 38.

[Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 75, 76 und Fußnote 65].

<sup>47</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>48</sup> Hugo Haberfeld schrieb auch das Katalogvorwort für die unmittelbar anschließenden Ausstellungen „Aubrey Beardsley“ und „Constantin Somoff“, und 1905 für „Das Wiener Porträt in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts“ und die Ausstellung „Anton Romako“.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 77, Fußnote 66.

<sup>49</sup> Ausstellungskatalog Galerie Miethke, Waldmüller. November/Dezember 1904, Wien 1904, Vorwort (o. S.). Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 69.

Für seinen Abgang nannte Carl Moll zwei Hauptgründe. Der eine war finanzieller Natur. Nach dem Tod von Paul Bacher konnte und wollte die Erbin Emma Bacher kein weiteres Kapital mehr investieren, das für Molls kostspielige Altmeistererwerbungen nötig gewesen wäre. Der zweite Grund hieß Hugo Haberfeld – für Moll der „*seinerzeit von mir engagierte Geschäftsleiter*“ und später wegen seiner Körpergröße verhöhnte „*kurze Herr aus Biala*“. Haberfeld aber habe seine weitere Mitarbeit an eine Gleichberechtigung gebunden, die er, Moll, ablehnte. Moll habe es der Firmeneigentümerin freigestellt, ob er oder der „Geschäftsführer“ das Unternehmen weiterführen soll. Nach ihrer Entscheidung für Haberfeld habe er den Hut genommen.<sup>50</sup> In einer Pressemitteilung wurde die Trennung per 31. Juli 1912 öffentlich gemacht.<sup>51</sup>

Damit wurde Carl Moll vom studierten Kunsthistoriker Dr. Hugo Haberfeld von seinem Thron gestürzt, so wie auch der nicht-studierte und Nicht-Historienmaler Ferdinand Georg Waldmüller von der Professorenschaft der Akademie gestürzt wurde, dessen Aktivitäten sie zunehmend mit Feindseligkeiten begegnete.

Es ist bestimmt kein zeitlicher Zufall, dass 1907 die erste Monografie über Ferdinand Georg Waldmüller erschien. Und es ist auch kein Zufall, dass der Kunstschriftsteller Arthur Roessler es war, der sie gemeinsam mit dem Verleger Gustav Pisko als „*Luxuswerk in einer streng limitierten einmaligen Auflage von 500 handschriftlich nummerierten und einigen Pflicht- und Dedikations-Exemplaren*“<sup>52</sup> herausgegeben hat. Carl Moll hat ihn, wie schon berichtet, als kaufmännischen Direktor engagiert, der ab dem Frühjahr 1905 für knappe eineinhalb Jahre Paul Bacher zur Seite stand. Und es mag tatsächlich Carl Molls Verdienst gewesen sein, dieses großartige Werk angeregt und forciert zu haben. Im Vorwort zur ersten Waldmüller-Monografie von Arthur Roessler findet Carl Moll als „Förderer Waldmüllers“ explizit Erwähnung:

---

<sup>50</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 180 f.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 77.

<sup>51</sup> Mitteilung des Neuen Wiener Abendblattes vom 2. Oktober 1912: „Die Kunsthandlung H. O. Miethke zeigt in einem Zirkular an, dass sie ihre Beziehungen zu Karl Moll gelöst hat, der seit 31. Juli aus dem Verbands des Hauses geschieden ist. Die Nachricht, die nun sozusagen offiziell bekannt wird – in engeren Kreisen hat die Lösung dieses Verhältnisses schon seit längerer Zeit von sich reden gemacht –, hat eine gewisse Bedeutung. Der Maler Karl Moll, der eigentliche Schöpfer der Sezession, hat in der Entwicklungsgeschichte der „Wiener Moderne“ einen prominenten Platz; mit großer Geschicklichkeit hat er die materiellen Interessen der „neuen Richtung“ verfochten ...“.

[Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 77 und Fußnote 74].

<sup>52</sup> Roessler/ Pisko 1907 (zit. Anm. 17), Bd. 1, S. 3.

„...Oft, allzu oft hört man diesen Ausruf im Ausland! Österreicher! Das ist eine gute Empfehlung für den Menschen, aber nicht für den Künstler. Originalität wurde fast noch keinem österreichischen Künstler zugestanden; dagegen verdächtigte man ihn gerne des bewußten oder unbewußten Plagiaten, oder wenn man das nicht konnte, versuchte man seine Bedeutung durch das tückische Lob seiner fabelhaften Anpassungsfähigkeit zu verkleinern. Man machte nichts aus dem österreichischen Künstler im Ausland, weil der Österreicher selbst nichts aus ihm machte. Bis vor kurzem eine Wendung zum Besseren merklich wurde. Man besann sich in Wien, und ließ es auf den Versuch ankommen, ob man neben guten Europäern zu bestehen vermöchte. Das Wagnis gelang über Erwarten gut, namentlich auf dem Gebiete der Kunst. Die Musterung ererbten Kunstbesitzes ergab zur größten Überraschung, dass man durchaus vorteilhaft neben anderen bestehen könne. Gute Maler wurden aus ihrer unverdienten Vergessenheit wieder in Erinnerung gebracht und ihre Werke ans Licht gehängt und hierbei ereignete es sich, dass sich aus dem Dunkel die ragende Gestalt eines ganz großen wuchtig erhob: Ferdinand Georg Waldmüller. Den Dank hierfür schuldet man Carl Moll, dessen Bemühung es gelang, Waldmüller im Vaterland und im deutschen Reich jene Würdigung zu erzwingen, die ihm als den Urheber einer großen Zahl unvergleichlicher Kunstwerke geziemt. In der Dresdner retrospektiven und der Berliner Jahrhundert-Ausstellung stand Waldmüller, wie fein bemerkt wurde, in so aufrechter Größe da, dass er in all dem Bildergetümmel nicht übersehen werden konnte. Waldmüller wurde zum wuchtigen Repräsentanten der österreichischen Kunst der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und er ist es, der dem europäischen Bewusstsein den Begriff einer österreichischen Kunst schafft, und ihre Wertschätzung erzwingt, die am wirkungsvollsten in den Ankäufen von Arbeiten Waldmüllers für einheimische und ausländische Staatsgalerien und private Sammlungen zum Ausdruck kommt.“<sup>53</sup>

Carl Moll und Arthur Roessler sahen ihre Aufgabe in „der Wiedererweckung des Bewusstseins von der eminenten Bedeutung Waldmüllers“<sup>54</sup>, denn es ging ihnen nicht allein um die „Interpretation von Künstlern und Kunstwerken“<sup>55</sup>. War es nicht zuvor Hermann Bahr, der anlässlich der Jubiläumskunstaussstellung 1898 im Künstlerhaus in Wien sich als Befürworter der Secessionisten freute, dass jene mit Waldmüller eigentlich Werbung für die „Aussteiger“ machten? „Da ist es nun sehr hübsch von der „Genossenschaft“, uns die Werke der Väter zu zeigen. Ich weiß nur nicht, ob es auch sehr klug ist. Ich fürchte, diese Ausstellung der „fünfzig Jahre“ wird wirken wie ein großes Placat für die „Secession“; was vielleicht doch gar nicht die Absicht war.“<sup>56</sup> Und Hermann Bahr voller Enthusiasmus weiter, „Da ist Einer, der alle Anderen schlägt: der alte Ferdinand Georg Waldmüller. Welche Kraft, welches Leben, welche Sonne! Da ist nirgends die Finsternis der Schule; wie das brennt! Der hat ja damals schon gewußt, was Licht ist, der hat ja damals schon gewußt, was Luft ist! Wir staunen, begreifen es gar nicht, erinnern uns, wann er gelebt und gewirkt hat (1793 bis 1865), können es kaum glauben, und spüren, daß er einer von den ganz großen Meistern des

---

<sup>53</sup> Ebenda, S. 16 f.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>56</sup> Bahr (zit. Anm. 14), S. 54.

*Jahrhunderts gewesen ist.*<sup>57</sup> Ludwig Hevesi, der passagenweise auch von Hermann Bahr in seiner Rezension zitiert wird, betitelte seinen Artikel über die Jubiläumskunstaussstellung „Zwischen zwei Sezessionen [sic!]“ und bemerkt, „Die österreichische Malerei hat in der Tat viel erlebt während dieses halben Jahrhunderts. Das Hauptereignis ist jedenfalls, dass sie die Farbe verlor und wieder fand; ... Als es begann, standen die Sachen ziemlich so wie heute. Die ganze Entwicklung hat sich zwischen zwei Sezessionen abgespielt. Im Künstlerhause, wo man auf die jetzige Sezession so schlecht zu sprechen ist, feiert jetzt Ferdinand Georg Waldmüller einen Triumph, der Sezessionist von anno dazumal. Waldmüller ist nämlich der Ur-Sezessionist von Wien. Vor so vielen Jahrzehnten hat er mit schneidiger Stimme Grundsätze verkündet, die von denen unserer Jungen nicht wesentlich abweichen. Überhaupt regte sich in jenem Ver Sacrum, das man seither Vormärz nennt, unter anderen Frühlingstrieben auch der der künstlerischen Freiheit. Man suchte die verlebten Schulstile zu überwinden ...“.<sup>58</sup>

Wie in der Einleitung bereits angeklungen, mag mit der Jubiläumskunstaussstellung 1898 der öffentliche Durchbruch eines lange Zeit Unterschätzten und nicht Verstandenen vollzogen worden sein. Die überlieferten Rezensionen von Hevesi und Bahr drücken die Begeisterung über den „Wiedergefundenen“ klar und deutlich aus. Zudem reiht sich die Jubiläumskunstaussstellung im Oktober 1898 für die Secessionisten taktisch gut ein nach der im Frühjahr zum ersten Mal stattgefundenen Ausstellung der „revolutionären“ Wiener Secession. Die „Modernen Wiens“ scheinen mit den modernsten Public Relation-Methoden gearbeitet zu haben, indem sie versuchten, die Wiederentdeckung Waldmüllers als einen Sieg auf ihrer Seite zu feiern und mit Waldmüller ihre eigenen secessionistischen Forderungen als in der Geschichte bereits verankert zu bewerben und zu legitimieren. In diesem Umkreis ist somit auch Carl Molls Engagement zu sehen - als großer Organisator, Ausstellungsmacher, Kunstkenner, Kunsthändler, künstlerischer Ratgeber und Förderer junger Künstler -, im November 1904 in den neu adaptierten Räumen der Galerie Miethke eine vielgelobte Waldmüller-Ausstellung zu präsentieren.

Dass sich Carl Moll als neuer artistischer Leiter der Galerie Miethke mit Ferdinand Georg Waldmüller vorstellte, mochte auch einen künstlerisch-persönlichen Grund haben, der Emil Jakob Schindler hieß und der Carl Moll als väterlicher Freund bis zu seinem frühen Tod 1892 vor allem eines lehrte: in die Natur zu gehen, die Natur zu sehen und zu „schauen“. Zudem

---

<sup>57</sup> Hermann Bahr, Fünfzig Jahre (Oktober 1898), in: Hermann Bahr, Secession, Wien 1900, S. 54 f.

<sup>58</sup> Hevesi (zit. Anm. 15), S. 58.

fügt sich möglicherweise auch die zeitliche Nähe zur großen Impressionistenausstellung der Secession im Jahr 1903, denn eben nur ein Jahr danach setzt sich Carl Moll für seinen Landsmann Waldmüller als den „Fanatiker des Lichts“ in einer Einzelschau ein.

Dass der ungeheure Einsatz Carl Molls für Waldmüller selbst nicht gänzlich ohne Einfluss auf seine Malerpersönlichkeit geblieben war, soll kurz inmitten der Galerietätigkeit angeschnitten werden. Dass er, neben anderen Inspirationen, Waldmüllers „symphonisches Orchester“ erklingen hörte und vor allem erkannte und durchschaute, hat der ehemalige Schindler-Schüler doch auch immer wieder zum Ausdruck gebracht. Selbst seine Arbeitsweise, wie er sie bei seinen Naschmarkt Bildern offen beschrieb, nämlich dass Carl Moll sich bei seinem Mangel an Phantasie streng an die Natur zu halten habe<sup>59</sup>, lässt ihn zeitweise ganz stark an die Seite Waldmüllers rücken.

Kurz nach seinem offiziellen Amtsantritt als artistischer Leiter der Galerie Miethke fand somit im November/Dezember 1904 mit Ferdinand Georg Waldmüller Carl Molls erste Ausstellung im neu gestalteten Präsentationsraum der Galerie Miethke statt. Mit Jahres- und Familienkarten und mit Öffnungszeiten von 10 – 18 Uhr bewarb man die neue Galerieprogrammatik<sup>60</sup> [Abb. 1].

Wie schon zuvor berichtet, lud man Dr. Hugo Haberfeld, den späteren Widersacher Carl Molls, ein, das Katalogvorwort<sup>61</sup> zu schreiben. Haberfeld beschreibt Waldmüller darin als den „*österreichschesten unter allen unseren Künstlern*“ und dass er „*in seiner Lebensführung der schönste Typus altwienerischen Wesens*“ war. Dass Waldmüller „*unablässig um die Kunst wie um ein Heiligtum gerungen hat, und daß er ihr sein Leben lang wie einer Religion gedient hat und mit seinen Anschauungen einsam im Vaterlande war...*“, würdigt Haberfeld gegen Ende seiner Einleitung zum Ausstellungstext, und fügt abschließend noch an, „*Würde die Kunst wie die Kirche ihre Heiligen ernennen, Ferdinand Georg Waldmüller hätte längst einen Glorienschein.*“<sup>62</sup>

Man ging sichtlich mit Enthusiasmus und Wertschätzung daran, Waldmüller zu einer Ikone der Kunst zu erheben, die, noch zu Lebzeiten unverstanden, den modernen, secessionistischen Geist widerspiegelt und widerzuspiegeln vermag. Mit der Bezeichnung des Porträts der

---

<sup>59</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 103.

<sup>60</sup> Die Einladungskarte abgebildet in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 152 und in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 197.

<sup>61</sup> Ausstellungskatalog Galerie Miethke 1904 (zit. Anm. 49), Vorwort.

<sup>62</sup> Ebenda.

Mutter Waldmüllers von 1830 als „*moderne Sinfonie in Grau*“<sup>63</sup> sieht Haberfeld in diesem Porträt ganz offensichtlich einen Vorläufer der „Sinfonien“ James McNeill Wistlers. Für Haberfeld vollzog sich in Waldmüllers Schaffen mit dessen Sonnen-, Licht- und Luftauffassung eine *Wendung zum Impressionistischen, die Waldmüllers letzte Zeit charakterisiert und ein ruhmreiches Zeichen für das Organische seiner Entwicklung ist*. Haberfeld sieht „*die gesetzmäßigste Wandlung in der modernen Kunstgeschichte, die von Courbet zu Manet, bei Waldmüller im Kleinen an sich selbst*“ vollzogen.<sup>64</sup>

41 Werke Ferdinand Georg Waldmüllers sind im Ausstellungskatalog verzeichnet:

1. Landschaft	Privatbesitz
2. Beim Stadttor	Privatbesitz
3. Bildnis	Privatbesitz
4. Bildnis	Privatbesitz
5. Bildnis	Privatbesitz
6. Mutter und Sohn	Privatbesitz
7. Heimkehr von der Arbeit	Privatbesitz
8. Ruine in Schönbrunn	Privatbesitz
9. Bildnis	Staatseigentum (aus der modernen Galerie)
10. Bildnis des Schiffmeisters v. Persenbeug Feldmüller	Privatbesitz
11. Olivengärten	Staatseigentum (aus der modernen Galerie)
12. Bildnis	Staatseigentum (aus der modernen Galerie)
13. Kind mit Rosen	Privatbesitz
14. Weintrauben	Privatbesitz
15. Bildnis	Privatbesitz
16. Bildnis der Frau Feldmüller	Privatbesitz
17. Frühling im Wienerwald	Privatbesitz
18. Bildnis seiner kaiserlichen Hoheit Erzherzog Franz Karl	Besitz seiner Majestät des Kaisers
19. Im Mai	Privatbesitz
20. Bildnis des Schiffmeisters v. Persenbeug Feldmüller	Privatbesitz
21. Bildnis	Privatbesitz
22. Pfändung	Privatbesitz
23. Alte Frau	Verkäuflich
24. Weinlese	Privatbesitz
25. Badende Frauen	Privatbesitz
26. Praterlandschaft	Privatbesitz
27. Familienbildnis	Privatbesitz
28. Aus dem Wienerwalde	Eigentum des k. k. kunsth. Hofmuseums
29. Das letzte Kalb	Privatbesitz
30. Die Bescherung	Privatbesitz
31. Bildnis	Privatbesitz

<sup>63</sup> Ebenda, Katalogtext, Abschnitt II.

<sup>64</sup> Ebenda, Katalogtext, Abschnitt III.

32. Junger Offizier	Privatbesitz
33. Wiener Bürger	Verkäuflich
34. Praterlandschaft	Privatbesitz
35. Bildnis	Privatbesitz
36. Der Brief	Privatbesitz
37. Landschaft	
38. Bildnis eines Knaben	Privatbesitz
39. Wienerin	Verkäuflich
40. Andacht	
41. Landschaft	

[Bei den Bildern Nr. 20, 37, 40 und 41 wurde der Status im Ausstellungskatalog nicht angeführt.]<sup>65</sup>

Das Eröffnungsdatum lässt sich leider nicht feststellen, aber nachdem am 17. November in der „Neuen Freien Presse“ eine erste Werbeeinschaltung erscheint, kann dieses Datum als *terminus ante quem* herangezogen werden. Das Ende der Ausstellung war für den 15. Dezember 1904 geplant, wurde aber auf Sonntag, 18. Dezember, verlängert.

Wie immer bei Ausstellungen in der Galerie Miethke war auch diese Präsentation eine Verkaufsausstellung, eingebunden in eine gleichzeitige Darbietung von hochkarätigen Leihgaben aus Privatbesitz und auch aus der „Modernen Galerie“ in Wien. Selbst Werke aus dem Kaiserhaus wurden im neu adaptierten Glashof der Galerie gezeigt.

Der Vollständigkeit halber soll hier auch auf Carl Molls „kaiserliche Leihschwierigkeiten“ eingegangen werden, die Moll aber über Katharina Schrott, die selbst Werke von Waldmüller besaß<sup>66</sup>, zu umgehen wusste:

*„Ich hatte erfahren, dass Waldmüller auch ein Porträt des Erzherzogs Franz Karl, des Vaters unseres Kaisers gemalt hatte. Dieses sollte sich in Schönbrunn befinden.*

*Die Galerie Miethke, für die ich die Ausstellung vorbereitete, verfasste eine Eingabe an die Familien-Fonds-Verwaltung des Kaiserhauses. Als Organisator unterschrieb ich die Eingabe, nicht daran denkend, daß der entscheidende Mann in der Fonds-Verwaltung, Baron Chertek, sich meiner vielleicht in negativer Weise erinnern könnte. Klimt und ich hatten nämlich bei der Gründung der Secession unsere neue Zeitschrift „Ver sacrum“ allen einflußreichen Persönlichkeiten überreicht. Bei Graf Wilcek zum Beispiel wurden wir mit gewinnender Liebenswürdigkeit aufgenommen: `Aber meine Herrn`, begrüßte er uns, `das ist zu aufmerksam von Ihnen, zu mir zu kommen, Sie wissen doch, dass ich mehr nach rückwärts schaue, als vorwärts. Ich habe mich in mein Kreuzenstein vergraben, steige nur manchmal aus meiner Gruft und verbreite Moderduft.`*

*Im Gegensatz zu dieser ironisch liebenswürdigen Aufnahme erklärte uns Baron Chertek, daß er für unsere `modernen Verirrungen` keinen Sinn habe. Da seine Majestät der*

---

<sup>65</sup> Ebenda, Werkauflistung.

<sup>66</sup> Katharina Schrott selbst besaß laut Rupert Feuchtmüllers Werkverzeichnis 1996 zwei Bilder Waldmüllers, - FWV 955, Der Mutter Segen (Abschied der Braut), 1858; FWV 1042, Anna Waldmüller, geb. Bayer (1824 – 1897), die zweite Gattin des Künstlers, 1862. Ob das Porträt von Anna Waldmüller zur Miethke-Ausstellung 1904 gelangte, muss wegen der ungenauen Bildtitel im Ausstellungskatalog offen bleiben.

*Künstlergenossenschaft seinen besonderen Schutz angedeihen lasse, habe uns der Austritt zu Revolutionären gestempelt. Klimt und ich bemühten uns, den Baron über unsere Absichten zu informieren, stießen aber nur auf Ablehnung. Da wir beide nicht gerade auf den Mund gefallen sind, wurde die Diskussion etwas lebhaft, bis wir ungnädig verabschiedet wurden.*

*Richtig, erinnerte sich nun der Baron daran, als er meinen Namen unter der Eingabe las und erledigte sie kurzerhand ablehnend. Ich dachte schon, auf das Bild verzichten zu müssen, erinnerte mich aber an die liebenswürdige Katharina Schratt, die mich kannte. So ging ich zu ihr nach Hietzing, um ihre Hilfe zu erbitten. Ich hatte kaum meine Frage, ob sie mir da helfen könne, ausgesprochen, als sie sich auch schon bereit erklärte, die ganze Angelegenheit Seiner Majestät zu erzählen.*

*Nach wenigen Tagen bekam ich von Frau Schratt den telefonischen Bescheid, ich könne mir das verlangte Bild in Schönbrunn holen, solle mich nur an den Leibkammerdiener Ketterl erinnern.*

*Etwas unsicher, wie das ausgehen werde, fuhr ich nach Schönbrunn, wurde in den Trakt der Privatappartements des Kaisers gewiesen und war sehr erfreut, nach Nennung meines Namens gleich zum Leibkammerdiener Ketterl geführt zu werden.*

*„Also ein Bild vom Waldmüller suchen S`, wüßt` nicht wo das sein könnt`. Gehen wir halt miteinander suchen.“ Nun suchten wir in allen Gemächern vergeblich, bis ich plötzlich an einem schlechtbeleuchteten Pfeiler das Bild entdeckte. „Ja, den Vater seiner Majestät suchen S`, wann S` das gleich g`sagt hätten, hätt` ich schon g`wußt, wo der hängt, aber daß der vom Waldmüller ist, hab` i net g`wußt.“ - „Na, also, was hab` i jetzt zu tun, Herr Ketterl?“ - „Haben S` einen Wagen unten?“ - „Ja. Nun da werden wir`s `nuntertragen lassen.“ Er rief einen Diener, der trug das Bild in meinen Einspanner. So unformell wie ich gekommen war, fuhr ich mit meinem Fund wieder in die Stadt zurück...<sup>67</sup>*

Dass die Schau laufend mit neuen Exponaten erweitert wurde, zeigt eine gewisse „offene“ Ausstellungspolitik, andererseits mag dies auch als eindeutiger Aufbruch zu einem neuen Waldmüller-Verständnis und zu einer neuen Bewertung zu sehen sein. Dieser Beitrag zur Waldmüller-Rezeption der Wiener Jahrhundertwende kann nicht hoch genug geschätzt werden. Carl Molls Engagement, so viele Werke wie möglich zusammenzutragen, auch wenn sie nicht zeitgerecht geliefert wurden oder erst während der Ausstellung zum Vorschein kamen, oder aufgrund von Zweifel an der Authentizität wieder entfernt werden mussten<sup>68</sup>, beweist eigentlich nur Carl Molls innere Überzeugung von der künstlerischen Wichtigkeit Waldmüllers und von einem unbedingten Muss einer kunsthistorischen Neubewertung

---

<sup>67</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 151 ff.

In ähnlicher Weise erhielt Moll aus der Kaiservilla in Bad Ischl Leihgaben für die Gauermaun-Ausstellung 1907.

[Hans Dichand/Astrid Gmeiner, Carl Moll. Seine Freunde. Sein Leben. Sein Werk, Salzburg 1985, S. 20 f.]

<sup>68</sup> „Der anerkannte Kunstkenner Theodor Frimmel äußerte sich in seiner Ausstellungsbesprechung in der „Neuen Freien Presse“ vom 3. Dezember nicht gerade wohlwollend und kritisch. Er apostrophierte sie als „improvisiert“. Ihn erzürnte die seiner Meinung nach absurde, aus England herkommende Mode, Ölgemälde zu verglasen. Außerdem verwarf er zumindest drei ausgestellte Werke, denen er jede Authentizität absprach. Schon am nächsten Tag wurden die inkriminierten Bilder entfernt. Frimmels Kritik blieb aber allem Anschein nach eine Ausnahme.“. Zitiert aus:

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 195.

Waldmüllers, die er mit dieser Ausstellung voranzutreiben hoffte. Die neu dazugekommenen Bilder mussten deshalb aus Platzgründen auch im 1. Stock der Galerie präsentiert werden.<sup>69</sup>

Die Ausstellung wurde zu einem großen Erfolg, auch finanziell. *„So führt sich das neue Regime gleich sehr glücklich mit einer Waldmüller-Ausstellung ein, die den unvergleichlichen Genuß bietet. Einundvierzig geschmackvoll gewählte, zum Teil wenig bekannte Bilder des zum Klassiker gewordenen Revolutionärs von ehedem schmücken den Raum, der, wenn auch nach der neuesten Schablone, doch unaufdringlich und einfach ausgestattet ist.“*<sup>70</sup>, berichtet die Neue Freie Presse.

Es konnten auch deutsche Museen als Käufer gewonnen werden, wie z. B. die Nationalgalerie Berlin oder die Kunsthalle Hamburg<sup>71</sup>. Am 14. Dezember wurde Carl Molls Einsatz für Waldmüller sogar durch den Besuch Kaisers Franz Josephs gekrönt, der Jahrzehnte zuvor den streitbaren Maler Waldmüller aufgrund seines „verfehlten“ Reformwillens „aus Gnade“ pensioniert hatte. Begleitet wurde die Ausstellung zudem, wie schon erwähnt, mit einem Vortrag, den der Kunsthistoriker Julius Leisching am 1. Dezember auf Einladung der Galerie hielt. *„F. G. Waldmüller und seine Zeit“*<sup>72</sup> trug auch didaktisch zum positiven Echo der Ausstellung bei.

Im April/Juni 1905, ein halbes Jahr später, wird die Beschäftigung mit der Altwiener Malerei als Teil der Galerieprogrammatik fortgesetzt. Nach der so positiv verlaufenen Waldmüller-Präsentation wird nun *„Das Wiener Porträt in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts“* mit „allen“ bedeutenden Biedermeierporträtisten vorgestellt.

Die Vorbesichtigung findet am 28. April 1905 statt. Für die *„Wiener Allgemeine Zeitung“* fällt auf die Wiener Porträtmalerei von Füger bis zu den Realisten ein *„ganz neues Licht“*. *„Man gewinnt die frohe Gewissheit, dass nicht nur die Wiener Künstler stets in regstem Kontakt mit den allgemeinen, großen, fluktuierenden Kunstbewegungen standen, daß nicht nur zu jener Epoche einzelne dominierende, schöpferische Persönlichkeiten wirkten, die ruhig mit den Größten des Auslandes sich messen können, sondern daß vor allem das Niveau der Durchschnittsleistungen in Wien ein ungemein hohes war.“*<sup>73</sup> Von der Neuen Freien Presse wird diesmal Friedrich Amerling als Wiederentdeckung gewürdigt. Wieder schrieb

---

<sup>69</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 153.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 195.

<sup>70</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 153.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 154.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 195.

<sup>72</sup> Der Vortrag in Schriftform konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

<sup>73</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 198.

Hugo Haberfeld das mehrseitige Katalogvorwort. Laut Ausstellungskatalog waren von Waldmüller folgende Werke mit der entsprechenden Katalognumerierung zu sehen:

12. Waldmüller F. G.: Weibliches Bildnis – H. O. Miethke
13. Waldmüller F. G.: Buchdruckereibesitzer Bayer – Carl Moll
14. Waldmüller F. G.: Doppelbildnis – Dr. Ludo. Hartmann
15. Waldmüller F. G.: Selbstbildnis – Dr. August Heymann
16. Waldmüller F. G.: Männliches Bildnis – H. O. Miethke
17. Waldmüller F. G.: Weibliches Bildnis – Victor Lehrner
18. Waldmüller F. G.: Weibliches Bildnis – H. O. Miethke
19. Waldmüller F. G.: Weibliches Bildnis – Sammlung Eissler
20. Waldmüller F. G.: Männliches Bildnis – Dr. Eduard Regnier
21. Waldmüller F. G.: Des Künstlers Gattin als Braut – Dr. August Heyman
125. Waldmüller F. G.: Die Eltern des Künstlers – Dr. August Heymann
143. Waldmüller F. G.: Familienbild – Dr. G. Jurié von Lavandal

Wiederholt, wie bereits bei der ersten von Carl Moll organisierten Miethke-Ausstellung, wurden zahlreiche Werke, auch Gemälde von Waldmüller, nachträglich in die Präsentation eingereiht.<sup>74</sup> Die Besitzer der Kunstwerke hat man nun im Katalog namentlich genannt, - neben H. O. Miethke findet sich auch eine Leihgabe aus Carl Molls Privatbesitz. Wie schon zuvor die Waldmüller-Präsentation, findet auch diesmal die Ausstellung durch den Besuch von Kaiser Franz Joseph am 13. Mai die „allerhöchste“ Anerkennung. Das Ausstellungsende, geplant für den 4. Juni, wird wegen des Besucherandrangs ebenfalls, diesmal um eine Woche, hinausgeschoben.<sup>75</sup>

Nach den Altwiener Porträts folgen im April/Juni 1909 nach genau vier Jahren die Altwiener Genrebilder. Ein Katalog zur Ausstellung, die vom 16. April bis 5. Juni zu besichtigen war, konnte bislang noch nicht nachgewiesen werden. Zahlreiche Hauptmeister der Altwiener Genremalerei waren vertreten: Ferdinand Georg Waldmüller, Josef Danhauser, Moritz Schwind, Peter Fendi, Eduard Ritter, Johann Matthias Ranftl, Karl Schindler, Albrecht Schindler, Friedrich Treml und andere. Zur erfolgreichen Wiederentdeckung der Altwiener Malerei konstatierte die Neue Freie Presse am 18. April 1909: *„Altwien ist jetzt Trumpf. Was man noch vor zehn, fünfzehn Jahren als Tassen-, Dosen- und Bonbonnierenmalerei verächtlich über die Achsel angesehen hat, wird jetzt angestaunt, mit den höchsten Preisen*

---

<sup>74</sup> Ebenda.

<sup>75</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 156.  
Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 198.

bezahlt.“<sup>76</sup> Einige Werke wurden auch in „Kunst für Alle“<sup>77</sup> genannt, wie z. B. Waldmüllers „Petersdorfer Kirchtage“ oder „Der Kuß“.<sup>78</sup>

Die Galerie Miethke nahm im Wesentlichen vier Geschäftsbereiche wahr. Der Auktionsbereich, und damit die Organisation und Durchführung von Kunstauktionen, war der älteste Geschäftsbereich der Firma Miethke.<sup>79</sup> Der Handel mit „Alten Meistern“ und die Präsentation zeitgenössischer Kunst waren weitere Tätigkeitsfelder.<sup>80</sup>

Der vierte bedeutende Bereich jedoch war das Verlagswesen, worin sich H. O. Miethke seit den 1880er Jahren engagierte.<sup>81</sup> Renommierstück des Verlags war lange Zeit die mit Radierungen reich ausgestattete Publikation „Die kaiserlich königliche Gemälde-Galerie in Wien“, die 1886 erschienen ist.<sup>82</sup> Von großer Bedeutung gerade in Bezug auf Waldmüllers Wiederentdeckung aber war das 1905 editierte Sammelwerk „Ein Jahrhundert österreichischer Malerei“.<sup>83</sup> In zwangloser Folge erschienen in einer geringen Auflage Hefte mit jeweils sechs Blättern. Begonnen wurde mit Reproduktionen nach Ferdinand Georg Waldmüller, Rudolf Alt und Friedrich Amerling. Zum Zeitpunkt, als Moll bei Miethke 1912 seine Dienste aufkündigte, erschien gerade die 18. Lieferung mit den Heliogravuren nach Werken von Emil Jakob Schindler.<sup>84</sup>

---

<sup>76</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 170.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 213.

<sup>77</sup> Kunst für Alle, Jg. 24, 1908/09, S. 440.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 213.

<sup>78</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 179.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 213.

<sup>79</sup> Im April 1862 fand, damals noch als Miethke & Wawra, die erste Versteigerung statt. Bedeutende Auktionen trugen zum Renomé und Aufstieg der Firma bei, vor allem die Versteigerungen von Künstlernachlässen wie zum Beispiel Hans Makart (1885), Hans Canon (1886), August Pettenkofen (1889), Emil Jakob Schindler (1892), Leopold Carl Müller (1893), Robert Russ (1899) oder des Bildhauers Viktor Tilgner (1892). Unter Carl Molls artistischer Leitung kamen nur zwei Künstlernachlässe unter den Hammer. Im Spätherbst 1905 war es der Nachlass des Wiener Landschafts- und Blumenmalers Rudolf Ribarz, der im November 1904 verstorben war, und im Februar 1906 die Rudolf v. Alt-Auktion, die zu einem wahren gesellschaftlichen Ereignis wurde und das die künstlerische Position des einstigen Ehrenpräsidenten der Wiener Secession weiter festigte.

[Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 139].

<sup>80</sup> Ebenda, S. 147.

<sup>81</sup> Im Handelsregister ist dieser Geschäftszweig seit 1874 eigens eingetragen als „H. O. Miethke Kunstverlag“. Siehe Firmenbuch E 13, Register für Einzelfirmen, Bd. 13, S. 97; heute WStLA.

[Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 139].

<sup>82</sup> Radierungen von William Unger, Text von Carl Lützwow.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 139.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 139 f.

<sup>84</sup> Neue Freie Presse, 29. Mai 1912.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 140.

Typografisch noch anspruchsvoller war die Mappenedition „Das Werk Gustav Klimts“. Die erste Lieferung erschien 1908.

[Fritz Novotny/Johannes Dobai, Gustav Klimt, Salzburg 1967, S. 390, Anm. 1].

Mit dem groß angelegten Mappenwerk „Ein Jahrhundert österreichischer Malerei“ propagiert Miethke die Wiederentdeckung der Altwiener Malerei. Ausschlaggebend für das Projekt war der Erfolg der historischen Österreich-Präsentation auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1904, wo auch acht Werke Waldmüllers, und zwar in der „Retrospektiven Abteilung“ im Saal 5 präsentiert wurden (original zitierte Katalognummern)<sup>85</sup>:

- 2316. Schönbrunn, Oelgemälde
- 2317. Frühling im Wiener Wald, Oelgemälde
- 2318. Familienbild, Oelgemälde
- 2319. Aus dem Wiener Wald (a. d. Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien), Oelgemälde
- 2320. Alte Frau (aus dem Besitz des östereich. Staates: Moderne Galerie zu Wien), Oelgemälde
- 2321. Alte Frau (aus dem Besitz des österreich. Staates: Moderne Galerie zu Wien), Oelgemälde
- 2322. Landschaft aus Griechenland (aus dem Besitz des österreich. Staates: Moderne Galerie zu Wien), Oelgemälde
- 2323. Kinderbildnis, Oelgemälde

Dieses Prestigeprojekt kündigt Miethke im April 1905 mit einem Verlagsprospekt an. *„Dies Werk soll einen Überblick über die Meister Österreichs geben, deren beste Werke in künstlerisch vollendeten Heliogravuren reproduziert werden ...“*<sup>86</sup> [Abb. 2].

Die Beiträge „Ferdinand Georg Waldmüller“, „Rudolf von Alt“ und „Friedrich von Amerling“ liegen 1906 vor.<sup>87</sup> Hinzu kommt im Jänner 1907 eine zweite Mappe mit Rudolf von Alt und Anton Romako.<sup>88</sup> Im November 1911 erscheint die 16. Lieferung, der noch vier weitere folgen werden.<sup>89</sup>

Carl Moll hat sich zweifellos um das Wien um 1900 große Verdienste erworben, nicht nur als Maler, sondern als großartiger Organisator und Förderer von jungen Talenten – Oskar Kokoschka zum Beispiel, oder Anton Kolig und Franz Wiegele, denen Carl Moll zu einem

---

<sup>85</sup> Offizieller Katalog der Grossen Kunstausstellung Dresden 1904, 3. Aufl.

Im Abschnitt VII „Retrospektive Abteilung“, S. 131 – 132 ist Waldmüller mit den Nummern 2316 – 2323 im Saal 5 verzeichnet.

Dank sei ausgesprochen an Herrn K.-F. Netsch, Leiter der bibliographischen Auskunft Bibliotheca Albertina, Leipzig, der mir diese Daten wegen des schlechten Erhaltungszustandes des Ausstellungskataloges per E-Mail mitteilte.

<sup>86</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 260.

<sup>87</sup> Siehe die Werbeeinschaltung im Katalog der Miethke-Ausstellung „Carl Schuch“, März 1906, letzte Seite. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 260.

<sup>88</sup> Siehe die Verlagsmitteilung als Beilage im Katalog der Wilhelm Bernatzik-Ausstellung bei Miethke im Januar 1907. Siehe auch Die Zeit vom 22. Dezember 1907. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 260.

<sup>89</sup> Der Cicerone, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Leipzig, November 1911, Heft 21, S. 846. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 260.

Parisstipendium verhalf. Mit seinem Sinn für moderne, zukunftssträchtige Kunst war Carl Moll auf jeden Fall seiner Zeit voraus. Sein Gespür, das gewisse Etwas in der zeitgenössischen Kunst zu erkennen und zu fördern, ließen sein Interesse aber auch in die Vergangenheit gleiten. Die Beschäftigung mit den Altwiener Meistern gerade in Bezug auf die Gegenwart ließen so manche Künstler des 19. Jahrhunderts in einem neuen Licht erstrahlen. Ehemals Verwiesenen, wie zum Beispiel Waldmüller, gelang durch Molls Engagement und Förderung eine Präsenz, die bis heute ihre Gültigkeit behält.

Und doch ist Carl Moll als Maler, trotz seines Engagements für die europäische Moderne, unübersehbar der Tradition verhaftet geblieben. Seine Überzeugung, dass Waldmüller seiner Zeit voraus war, ließ ihn sichtlich nicht nur als Ausstellungsorganisator ein Mittler zwischen Tradition und Moderne sein, sondern diese Ambivalenz kommt auch in seinem künstlerischen Werk zum Ausdruck. Carl Moll blieb als Maler in vielen Aspekten rückwärtsgewandt und weitgehend der Tradition verhaftet. So lassen sich Reminiszenzen aus der österreichischen Tradition, im speziellen die Lichtmalerei im Geiste Waldmüllers, bis in sein großteils farbexpressives Alterswerk verfolgen.

Als Carl Moll anlässlich seiner Kollektivausstellung mit Maximilian Kurzweil vom 4. bis 30. März 1911 achtzehn Bilder präsentierte – für Carl Moll als den „Hausherrn“ übrigens eine Premierenausstellung in der Galerie Miethke<sup>90</sup> -, hauptsächlich Landschaften und Interieurs aus dem Park und Schloss Schönbrunn (im ersten Stock hingen zudem im Katalog nicht angeführte Zeichnungen und Druckgrafiken)<sup>91</sup>, wurde dieses Widersprüchliche im Schaffen Carl Molls auch öffentlich diskutiert, wenn die Wiener Allgemeine Zeitung schreibt, „*Man sieht Werke eines Künstlers, der Cézanne predigt, sich für van Gogh herumschlägt, der Gauguin verehrt und selbst Vuillard, Bonnard, Puy eindringlichst erklärt, dann aber vor seine Staffelei tritt und gelassen einen Karl Moll malt.*“<sup>92</sup>

Auch der als notorischer Kunstkritiker der Wiener Secession berühmt-berüchtigte Adalbert Franz Seligmann hat das Widersprüchliche im malerischen Schaffen Carl Molls deutlich kommentiert. In seiner Rezension zur Ausstellung in der Neuen Freien Presse vom

---

<sup>90</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 185.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 217.

<sup>91</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 185.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 217.

<sup>92</sup> Allgemeine Wiener Zeitung, 11. März 1911.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 217.

14. März 1911 lobt er zunächst überaus Molls Verdienste in der zeitgenössischen Kunstwelt, fragt sich aber im Verlauf seiner Ausstellungsbesprechung, *„warum der Förderer der Moderne aber so malt, wie er eben nun einmal malt“*<sup>93</sup>. *„Die Seele dieser großen Bewegung“*, schreibt Seligmann, *„ihr treibender und leitender Geist war und ist Carl Moll. Er hat die Sezession [sic!] organisiert, er hat die `Kunstschau` ins Leben gerufen; als spiritus rector dieser freien Vereinigung und als artistischer Leiter der Firma Miethke ist er gewissermaßen der offizielle Vertreter der `Neukunst` in Wien, und als gern zugezogener Berater von Persönlichkeiten, die in Fragen der staatlichen Kunstförderung mitzureden haben, nimmt er inoffiziellen Einfluß.“* Seligmann spricht dem Organisator und Maler zu, dass der große Erfolg der modernen Kunstbewegung in Wien *„zur Hälfte“* Molls Verdienst sei.<sup>94</sup> Aber trotzdem er von der Ausstellung *„höchst angenehm überrascht“*<sup>95</sup> war, konnte Seligmann seine Verwunderung hinsichtlich der Kunstausbübung Molls nicht verbergen *„Nun stelle man sich nach alledem die künstlerische `Note` dieses Mannes vor: Man denkt, er müsste eine Art Ueberhodler sein, der den Klimt überklimmt und den Van Gogh übergoght. Geht man jetzt zu Miethke, wo man ja überhaupt gewöhnt ist, ausschließlich Arbeiten von Künstlern zu finden, die den Modernisteneid abgelegt haben, so wird, wer Moll nur aus seinen Reden, Meinungen und Taten, nicht aus seinen Bildern kennt, eine sonderbare Ueberraschung erleben.“*<sup>96</sup>

Dass der Secessionist Carl Moll als Maler seinen Platz zwischen den Altwiener Malern und den zeitgenössischen Künstlern fand, mag zum einen eine einleuchtende Folge seiner weitgefächerten Tätigkeit als Kunstvermittler und -förderer darstellen. Zum anderen bestätigt diese Ambivalenz Molls Überzeugung, dass die „heimatlichen Biedermeiermaler“, allen voran Ferdinand Georg Waldmüller, einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Moderne geleistet haben. Natürlich hätte Moll darauf aufbauen und „zeitgenössisch“ reagieren können, er war ja um die Jahrhundertwende in „bester Gesellschaft“. Aber Carl Moll war sichtlich jemand, der immer ein Idol brauchte – war sein Leitbild in den 1880er Jahren bis zum Tod 1892 der „Stimmungsimpressionist“ Schindler (dessen Witwe Carl Moll später ehelichte), so nahm danach der Ehemann der Schindlertochter Alma, Gustav Mahler, eine wichtige Rolle in

---

<sup>93</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 146.

<sup>94</sup> Adalbert Franz Seligmann, Kunstaussstellungen, C. Moll – M. Kurzweil, in: Neue Freie Presse, 14. März 1911.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 32), S. 146 f.

<sup>95</sup> Adalbert Franz Seligmann, Kunstaussstellungen, C. Moll – M. Kurzweil, in: Neue Freie Presse 14. März 1911. Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (G. Tobias Natter/Gerbert Frodl), Carl Moll (1861 – 1945), Salzburg 1998, S. 147.

<sup>96</sup> Seligmann (zit. Anm. 94).

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 146 f.

Molls Leben ein. „*War mein Erlebnis Schindler für mich Schicksal geworden, mein zweites künstlerisch wie menschlich gleich großes Erlebnis wurde Gustav Mahler. Auch Mahler hat in zehnjährigem engstem Contacte mein Leben bereichert*“, hielt Carl Moll 1943 rückblickend fest.<sup>97</sup>

Nach dem Tod seines väterlichen Freundes und „Meisters“ Emil Jakob Schindler verbrachte Carl Moll die Sommer der Jahre 1893 bis 1895 in Lübeck, Lüneburg und Danzig, wo er den Maler Gotthardt Kuehl<sup>98</sup> kennenlernte, der zuvor zehn Jahre in Paris studiert hatte und der bei ihm einen großen Eindruck hinterließ. Es war Kuehl, der dem späteren Secessionisten die Anregung vermittelte, sich mit dem Interieur als Bildthema auseinanderzusetzen, was für Moll in Folge für über mehr als ein Jahrzehnt bezeichnend werden sollte.<sup>99</sup>

In dieser Zeit der Neuorientierung entstehen auch Carl Molls Naschmarktbilder [z. B. Abb. 3]. In einem Brief an den Maler Anton Steinhart schrieb Carl Moll:

*„Sie müssen die Grenzen meiner Begabung in Betracht ziehen – ich muß mein Bild in der Natur, vor der Nase haben; nur was ich in der Natur sehe, wie ich es in den Bilderrahmen stelle, ist mein Komponieren, meine Leistung – das Resultat gelernten Schauens.“*<sup>100</sup>

Sind das nicht Arbeitsweisen, die man um die Mitte des 19. Jahrhunderts in tiefer Verachtung Ferdinand Georg Waldmüller vorwarf? Gerade in Bezug auf seine Naschmarktbilder äußerte sich Carl Moll in seinen Aufzeichnungen noch einmal in ähnlicher Weise:

*„...Ich war mir klar, dass ich mich, bei meinem Mangel an Phantasie, bei der Schwäche des Gedächtnisses, streng an die Natur zu halten hatte. Also pflanzte ich mich endlich auch mit der Bildleinwand mitten im Markt auf.“*<sup>101</sup>

Molls ausführliche Beschreibung der Entstehung seiner Naschmarkt-Bilder beweist eindeutig, wie wichtig für Moll das Arbeiten direkt vor Ort, vor dem Motiv als „Vorlage“ war. Dass Moll bei dieser Art des Bildschaffens einem im 19. Jahrhundert sehr umstrittenen, jedoch um

---

<sup>97</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 25.

Dichand/Gmeiner 1985 (zit. Anm. 67), S. 38.

Ausstellungskatalog Kunsthaus Mürzzuschlag, *Natürlichere Natur. Österreichische Malerei des Stimmungsrealismus*, Mürzzuschlag 1994, S. 41.

<sup>98</sup> Gotthardt Kuehl (1850 Lübeck – 1915 Dresden), Maler, Schüler der Dresdner und Münchner Akademie, sah 1873 auf der Wiener Weltausstellung erstmals Bilder der neuen Franzosen und ging 1878 für 10 Jahre nach Paris. Von 1895 bis zu seinem Tod Professor an der Dresdner Akademie. Er verband den Naturalismus des 19. Jhs. mit den neuen Bestrebungen des Pleinairismus.

<sup>99</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 10.

<sup>100</sup> Zitiert in: Dichand/Gmeiner 1985 (zit. Anm. 67), S. 7.

<sup>101</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 103.

Dichand/Gmeiner 1985 (zit. Anm. 67), S. 15.

die Jahrhundertwende als Vorläufer der Moderne gefeierten Künstler sehr nahe kommt, bestätigt auch Gerbert Frodl im Katalog zur Moll-Ausstellung in der Österreichischen Galerie Belvedere 1998, wenn er darin ebenfalls eine österreichische, präziser eine Wiener Konstante sah, *„Man denke an Ferdinand Georg Waldmüller (1793 – 1865) und seine strikt angewendete und unbeugsam verbreitete „Lehre“, nur das tatsächlich Gesehene auf der Leinwand festzuhalten.“*<sup>102</sup>

Diese Arbeitsweise und vor allem der mit Selbstzweifel unterlegte „Bericht“ in seinen Aufzeichnungen mag bei Carl Moll nicht nur auf seine „Schulung“ im Sehen und Schauen bei Schindler zurückgehen, sondern zum Teil auch auf die eigene künstlerische Verunsicherung, auf dieses ständige Messen mit seinen großen Vorbildern und „Meistern“, - bei Ferdinand Georg Waldmüller jedoch war diese Haltung Überzeugung. Aber vielleicht hat dies Carl Moll ermutigt, dies offen und ehrlich kundzutun. Carl Moll war, wie schon erwähnt, ein Mensch, der stets ein Vorbild suchte (was auch familiär mit seiner jugendlichen Rolle als Familienoberhaupt nach dem frühen Tod des Vaters in Zusammenhang stehen mag) und sich seinem gewählten „Meister“ unterordnete. Es gibt das Idol Schindler, aber auch unter anderen Gotthard Kühn, den secessionistischen Kollegen Klimt (auch Carl Moll verwendet ab ca. 1900 zumeist das quadratische Bildformat), den Komponisten Gustav Mahler, nicht nur als Schwiegersohn, sondern auch als Freund, es gab Robin Christian Andersen, zu dem er noch in den 1930er Jahren in die Lehre ging, und es gab in Molls Gesellschaft auch Oskar Kokoschka, der mit seiner Stieftochter Alma nach dem Tod Gustav Mahlers in einer temporären, intensiven Beziehung stand, und der sich in seiner Auffassung von Kunsterziehung, namentlich über seine „Schule des Sehens“, öffentlich auf Waldmüller beruft. Aber all diese zeitgenössischen Vorbilder und Autoritäten schließen natürlich nicht aus, „alten Meistern“ nachzueifern und Anregungen zu übernehmen. Carl Moll kommt in seinem Schaffen augenscheinlich immer wieder auf die „modernen“ Tendenzen Waldmüllers zurück.

Wenn Carl Moll in seinem Buch über Emil Jakob Schindler 1930 schreibt, *„...Wie viel Wahres ist in Schindlers Worten über Waldmüller enthalten, aber auch wie viel Falsches. Die Jugend der sechziger Jahre hat wohl nur von „dem Unmöglichsten, das er daneben mit derselben Hingabe und Liebe gemalt“, Kenntnis gehabt. Schindler hat wohl auch in späteren Jahren, als er über Waldmüller schreibt, sein „Mödling“ nicht gekannt – er hat den Praterbildern, den italienischen Landschaften viel zu wenig Beachtung geschenkt...“*<sup>103</sup>, so

---

<sup>102</sup> Gerbert Frodl, Der Maler Carl Moll. „...mein Pflänzchen Talent“, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 12.

<sup>103</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 14.

beweist dies, dass er sich sichtlich mit Waldmüllers Naturbildern intensiv auseinandergesetzt hat und gegen seines „Meisters“ Lehre und Auffassung abgewogen hat. Und wenn Bruno Grimschitz 1857 über Waldmüllers „Blick auf Mödling“ [Abb. 4] schreibt: „...*Das Gegenlicht dämpft und bindet alle Farben zu jenem tonigen Halblight, in dem sich die grelle Helligkeit der Mittagsonne bricht.*“<sup>104</sup>, so ist es doch nicht vermessen, Grimschitz` Worte auch auf Molls Naschmarkt-Bild von 1894 zu übertragen [Abb. 3].

Ist „Der Naschmarkt“ nicht auch als Akt der Befreiung Molls vom Einfluss Schindlers zu verstehen? Eine Befreiung hinsichtlich Weiterentwicklung des natürlichen Sonnenlichts? War Carl Moll von Schindler – der in einigen seiner Bilder selbst Waldmüllersche Reminiszenzen annahm - so eingenommen, dass er es nicht schon früher wagte, das Licht als „Bildgegenstand“ malerisch zu verwirklichen?

Denn schon ein Jahr nach Schindlers Tod schuf Carl Moll 1893 zwei bis dato bekannte „Bauernfenster“ im gleißenden Licht, ein Bildthema, das Carl Molls neues künstlerisches Suchen nach dem Tod Schindlers deutlich macht [Abb.5 und 6].

Carl Moll hat 1893 ein vergittertes Fenster eines alten Bauernhauses zum Bildthema erhoben [Abb. 5]. An die Hausmauer hat er einen schmalen Holztisch gestellt, auf dem Blumen in Krügen und Töpfen arrangiert sind, und ein Blumentopf befindet sich am Fenstersims, halb im Schatten und halb im Licht. Einzig zwei Tauben „bevölkern“ dieses Stilleben. Carl Moll hat in diesem Bild eine tatsächlich extreme Lichtsituation verwirklicht, die selbst den Betrachter die Hitze der Mittagsonne spüren lässt. Hier hat für Moll bereits eine neue Schaffensperiode begonnen, mit dem „Bauernfenster“ hat sich der treue Schüler Schindlers sichtlich in kürzester Zeit emanzipiert. Dass Carl Moll sich für dieses Lichtexperiment ein Vorbild auserkor, ist mit Gewissheit anzunehmen. Von seinem „Meister“ aufs Sehen und Schauen geschult, hat Moll Waldmüllers zukunftsweisende Tendenzen erkannt und partiell aufgegriffen. Nur dass Moll nun in einer Zeit mit anderen Vorzeichen lebt und die Licht-Schatten-Gegensätze etwas weicher und abgeschwächer wiedergibt als Waldmüller zum Beispiel im „Nothverkauf eines Kalbes“ von 1853 [Abb. 7].

In Privatbesitz gibt es noch ein weiteres „Bauernfenster“, das sich ehemals als Nachlass Carl Moll im Besitz von Alma Mahler-Werfel befand und in dieselbe Zeit um 1893 zu datieren ist [Abb. 6].

---

<sup>104</sup> Bruno Grimschitz, Ferdinand Georg Waldmüller (mit Werkverzeichnis von Bruno Grimschitz und Emil Richter), Salzburg 1957, S. 52.

Mit seinem zuvor bereits angeführten Naschmarktbild [Abb. 3] führt Carl Moll seine Auseinandersetzung mit dem Licht weiter. Nicht die harte Sonneneinstrahlung kommt nun zur Anwendung, sondern eine viel weichere Behandlung des Lichtes und Gegenlichtes, das die Farben dämpft und den Hintergrund im Hitzedunst verschleiert. Auch die Gegenstände und Figuren werden nicht mehr in dieser plastischen Greifbarkeit wiedergegeben wie im „Bauernfenster“ [Abb. 5]. Dass hier Anregungen Gotthardt Kuehls mit seinen impressionistischen Erfahrungen eingearbeitet wurden, ist augenscheinlich. Und dass Waldmüllers „Mödling“ [Abb. 4] in seiner Behandlung von Licht, Luft und flimmernder Atmosphäre ebenfalls Pate gestanden haben könnte, soll nicht ausgeschlossen werden. Auch die Italienbilder Waldmüllers hat Moll mit Sicherheit gekannt. Er hat sich möglicherweise aber auch mit der „Ansicht des Dachsteins mit dem Hallstättersee von der Hütteneckalm“ von 1838 auseinandergesetzt [Abb. 8], oder mit Waldmüllers „Berglandschaft mit der Ruine Liechtenstein bei Mödling“ von 1859 [Abb. 9]. Auch wenn die Ruine Liechtenstein zu Waldmüllers Spätwerken zählt, sind die Errungenschaften nicht allein auf des Künstlers Alter zurückzuführen. Waldmüller hat hier sichtlich seine „Lichttheorien“ weiterentwickelt. Die ehemals porzellanartige Glätte und Greifbarkeit des Dargestellten ist einer weichen Behandlung von Licht und Atmosphäre gewichen, ein Licht, das die Konturen aufweicht und die dunstige Lichtstimmung eines schönen, frühmorgendlichen Sommertages wiedergibt.

Noch zu Schindlers Zeiten entstanden und von Molls „Meister“ vermutlich angeregt, ist „Die römische Ruine in Schönbrunn“ von ca. 1889 [Abb. 10], die bereits 1890 von Kaiser Franz Joseph angekauft<sup>105</sup> wurde. Schon Ludwig Hevesi hat 1903 in seiner „Oesterreichischen Kunst im 19. Jahrhundert“ geschrieben, dass Molls sonnenflimmernder „Naschmarkt“ [Abb. 3] und die „Römische Ruine in Schönbrunn“ [Abb. 10] zum Besten gehören, was die Jungen vor der Secession gemalt haben.<sup>106</sup>

War Molls „Römische Ruine“ tatsächlich auf Anregung seines Lehrers Schindler entstanden, wie es in der Literatur immer wieder vermittelt wird, oder gab es für beide, Schindler und Moll, eine ganz andere Anregung?

Ferdinand Georg Waldmüller malte seine kleine „Römische Ruine in Schönbrunn“ im Jahr 1832 [Abb. 11], nicht als Hoch-, sondern als Breitformat, und auf Holz, aber mit einer vergleichbaren Detailbehandlung. Augenscheinlich ist natürlich auch der Größenunterschied der beiden „Ruinen“. Auch der Bildträger differiert. Und Carl Moll ging an sein Motiv viel

---

<sup>105</sup> Andrea Winklbauer, Zwischen Tradition und Moderne. Der Maler Carl Moll, in: Parnass, Heft 3, Wien 1998, S. 85.

<sup>106</sup> Hevesi 1903 (zit. Anm. 12), Zweiter Teil, S. 298.

näher heran und studierte die Ruine von der gegenüberliegenden Seite. Auffallend ist auch die Jahreszeit. Während Waldmüller seine Ruine in das frische Grün der Natur einbettet und überwuchern lässt, malt Moll seine Ruine an einem unwirtlichen, schneelosen Wintertag, zwischen den kahlen Bäumen im Hintergrund fangen sich die Nebelschleier. Sogar das Teichwasser ist von einer unterschiedlichen Transparenz. Während Moll ein winterliches, „ruhendes“, lebloses Gewässer wiedergibt, worin sich die Ruine nur matt spiegelt, würde man bei Waldmüllers Teich heute von einer „gesunden“ Wasserqualität sprechen. Glasklar präsentiert er den Teich mit seinen Wasserpflanzen und die Römische Ruine spiegelt sich, als ob sich das Bauwerk unter Wasser real fortsetzen würde.

In Anbetracht dieser vollkommenen Gegensätze, sowohl was den Bildträger in Material und Größe betrifft, als auch die Wiedergabe des gemeinsamen Motivs der Römischen Ruine, kann eine Waldmüllersche Anregung mit Schindlerschem Einfluss und dessen „Beratung“ für das Witterungsmäßige nicht ausgeschlossen werden. Die „grüne“ „Römische Ruine“ konnte Carl Moll auch für die Waldmüller-Retrospektive in der Galerie Miethke 1904 akquirieren.

Es ist bereits erwähnt worden, dass Carl Moll drei Sommer der Jahre 1893 bis 1895 im Norden in Lübeck, Lüneburg und Danzig malte und sich bei Gotthardt Kuehl, der zehn Jahre in Paris verbrachte, weiterbildete. Moll entdeckte dabei die künstlerischen Reize lichtdurchfluteter historischer Innenräume, ein Themen- und Stilwandel, der sichtlich bewusst vollzogen wurde: *„Um der Gefahr der Nachahmung zu entgehen, suche ich mir eine fremde Umgebung, motivische Anregungen, die ich nicht im Schindler`schen Geiste gestalten konnte.“*<sup>107</sup>

Im Jahr 1894, nachdem Carl Moll bereits den zweiten Sommer im Norden unter Gotthardt Kuehl malte, entstand die „Brauerei in Lübeck“ [Abb. 12], eine Interieurdarstellung, dessen eigentlicher Bildgegenstand nicht allein die „Beschreibung“ und Darstellung einer Brauerei ist, sondern es ist in erster Linie das Gegenlicht, das in das Innere der Brauhalle fällt und erst auf zweiten Blick das Umfeld wahrnehmen lässt. Ausblicke aus dem Inneren nach Draußen sind jedoch auch keine Erfindung Carl Molls, - er war kein Neuerer. Neben Gotthardt Kuehls Anregung<sup>108</sup> hat Carl Moll auch hier einen möglichen heimatlichen Vorläufer, dessen extreme Gegenlichtdarstellungen im Freien und aus dem Inneren eines Hauses heraus [z. B. „Eintritt

---

<sup>107</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35, S. 99).

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 28.

<sup>108</sup> Siehe Gotthardt Kuehl, Die Diele der Essigfabrik bei den Mühlen in Hamburg, 1891, Öl auf Holz, 82,3 x 61,3 cm, Hamburger Kunsthalle (E. Walford).

der Neuvermählten“, 1859; Abb. 13 und 199] bereits in den 1850er Jahren sogar Fotografen inspirierte<sup>109</sup> [Abb. 197 und 198].

Ein Jahr vor Gründung der Wiener Secession entsteht Carl Molls „Interieur mit Schmiede“ [Abb. 14]. Auch hier vereinigt sich Außen- und Innenlicht und wird zum Darstellungsthema. Hinzu kommt noch eine weitere Lichtquelle – der rötliche Schein eines glühenden Eisens, das den Körper und das Gesicht des hämmernden Schmieds in ein rotes Licht hüllt und, wie es scheint, selbst noch das rechte Ohr des mit dem Rücken zum Betrachter sitzenden Arbeitskollegen durchleuchtet. Über dem Kopf des Schmieds lässt sich auch noch ein vorspringender Teil einer Esse ausmachen, der durch das Feuer im Kamin mit rötlichen Glanzlichtern konturiert ist.

Ein Vergleich mit Waldmüllers „Beim Hufschmied“ von 1854 [Abb. 15] zeigt interessante Parallelen auf. Seitenverkehrt und im Hochformat präsentiert Carl Moll *seine* „Lichtstudien“.

Waldmüller hat den ganzen Raum der Schmiede mit Tages- und Sonnenlicht erhellt, sodass jedes Detail plastisch und gut sichtbar auszumachen ist. Carl Moll taucht aber seine Gerätschaften, die auf der rechten Seite angeordnet sind, in tiefes Dunkel und lässt nur die vom einfallenden Tageslicht getroffenen Stellen hell aufblitzen. In beiden Bildern gibt es kein künstliches Beleuchtungslicht und keine nicht zu ortende Lichtquelle, wie es in Waldmüllers Bildern auch noch in späteren Jahren vorkommt.

Bei Waldmüllers Hufschmied ist der erzählerische Moment größer. Nicht nur im Inneren wird erzählt, - vom Schmied der ein glühendes Hufeisen schlägt, sein Kompagnon, der sich um die abgelöste Sohle eines Kinderschuhs kümmert -, auch vor dem Eingang sind spielende Kinder auszumachen und in einiger Entfernung ist ein heimkehrendes Pferdefuhrwerk zu sehen. Bei Carl Moll ist die Szene auf zwei Personen reduziert und konzentriert, die, auf die linke Seite gerückt, sogar vom Bildrand überschritten sind. Es gibt keine Geschichten mehr, die beiden Männer dienen einzig und allein zur nachvollziehbaren Darstellung der rötlichen Lichtquelle, die mit ihrer Tätigkeit in Zusammenhang steht.

Vielleicht kannte Carl Moll auch Waldmüllers Gemälde „Singende Kinder“ von 1858 [Abb. 16], das ihn gerade in Bezug auf die Wiedergabe von natürlichen Lichtquellen inspirieren hätte können.

---

<sup>109</sup> Siehe zum Beispiel Abb. 197 und 198 dieser Arbeit. Zuvor bereits diskutiert in: Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 21 f.

Carl Moll ging in der Wiedergabe von verschiedenen Lichtquellen aber auch noch einen Schritt weiter und machte selbst die moderne Gasbeleuchtung zum Bildthema. Im Gemälde „Vor dem Dinner“, um 1899 gemalt [Abb. 17], umhüllt das Gaslicht die gedeckte Tafel und den umliegenden Raum mit einem warmen Licht, und stellt diesen künstlichen Schein in Beziehung zu den Kandelabern, die mit weißen, jedoch noch nicht brennenden Kerzen bestückt sind.

Carl Molls Interieurdarstellungen der neunziger Jahre und um die Jahrhundertwende sind somit nicht nur, wie bei Waldmüller die Bauernstuben, als Zeitzeugen interessant, sondern es ist auch das Licht, oft genug das Gegenlicht oder seitlich einfallende natürliche Licht, das als bildbestimmender Faktor Motivation für eine Interieurdarstellung war. Gotthardt Kuehls Innenraumotive, Carl Molls Vorbild Vermeer und nicht zuletzt mögliche Anregungen aus der österreichischen Tradition könnten Carl Moll zu seinen „Lichtbildern“ inspiriert haben [Abb. 18, 19 und 20].

Nach den beiden Hauptperioden Carl Molls, die Phase der 90er Jahre nach dem Tod seines verehrten Meisters Schindler und der secessionistischen Phase, begann mit dem Ausscheiden Carl Molls aus der Galerie Miethke am 31. Juli 1912 seine Zeit des Spät- und Alterswerks. Resümierend stellte er in seiner Niederschrift 1943 fest:

*„In meine Arbeit finde ich langsam wieder hinein und, wenn äußere Erfolge ein Urteil erlauben, komme ich künstlerisch auch wieder vorwärts. Verloren war durch meine siebenjährige Tätigkeit [bei Miethke] – außerhalb meiner Werkstatt – nur Zeit, gewonnen war eine Kenntnis dessen, was außerhalb der Heimatgrenzen geschaffen worden ist und geschaffen wird.“<sup>110</sup>*

Carl Moll sah seine secessionistische Zeit und deren Einfluss auf sein Werk nur als künstlerisches Intermezzo. Er habe, schreibt er in „Mein Leben“<sup>111</sup>, sich allzu sehr von seiner eigenen Naturanschauung ablenken lassen. Fast ärgerlich über seine Zeit in der Galerie schreibt Moll:

*„Diese `Entgleisung` musste meine Produktivität einige Jahre hindurch vollkommen ausschalten, wodurch diese sich von meiner `dekorativen` Erkrankung erholen und ich dann*

---

<sup>110</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 183.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 146.

<sup>111</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35).

*wieder, frei von allen Bindungen, in den Donauauen bei Pressburg zu meinem geliebten Lehrer zurückfinden konnte.*“<sup>112</sup>

Denn Moll war, trotz seiner international orientierten Tätigkeiten im Ausstellungswesen und im Kunsthandel, ein österreichischer Traditionalist geblieben und Schindler blieb Zeit seines Lebens eine künstlerische und menschliche Leitfigur, „eine Stütze, an der sich mein Pflänzchen Talent emporrankte“<sup>113</sup>. Sein Lehrer ist die Natur, das Schauen und in sie Versenken. Wenn Carl Moll jedoch immer wieder zu seiner, wie er schreibt, „Schindlerschen“ Natur zurückfindet, darf aber auch eine „Waldmüllersche“ Natur im Hintergrund angenommen werden, - Carl Moll hat sich ja genug mit Waldmüller befasst und seine Neueinschätzung vorangetrieben.

Carl Moll fand nach seiner Zeit in der Secession, die er früher als Klimt und seine Mitstreiter wegen der „Affäre Moll“ – Machtkämpfe zwischen zwei Lagern, die die Einbeziehung der Galerie Miethke als Verkaufsort der Secession zum Streitpunkt machten - verlassen hatte, und nach seiner intensiven Organisationstätigkeit in der Galerie Miethke, ab 1912 wieder zu seinem eigenen Weg als Künstler zurück. Erstaunlich genug ist ja, dass Moll trotz dieser zeitaufwendigen Verpflichtungen noch Zeit für seine eigene Kunstausbübung finden konnte. Wie schon zuvor berichtet, stellte ja Carl Moll im Frühjahr 1911 gemeinsam mit Maximilian Kurzweil in der Galerie Miethke achtzehn seiner Bilder aus. Seine Tätigkeit als Kunsthändler und Ratgeber wird er aber privat nie aufgeben.

Carl Molls Reisen nach dem Ausscheiden aus der Galerie Miethke dienten nun nicht mehr dem Geschäft, sondern der Erholung und seiner „Malerei“. Er reiste nach Italien, in die Provence, nach Bad Gastein, Schlesien, Ungarn<sup>114</sup> und verbrachte viel Zeit am Semmering, wo Gustav Mahlers Haus 1913 fertiggestellt wurde. Alle diese Reiseziele finden ihren Niederschlag in Molls Bildern. Auch hat sich in der Zwischenzeit sein Malstil geändert – die Bilder sind heller und fast grell geworden, der pointillistische Pinselstrich der Jahrhundertwende breiter und durch den vermehrten Einsatz der Spachtel pastoser und flächiger. Das secessionistische Quadrat als Bildträgerformat behält Carl Moll auch in seinen späteren Werken großteils bei.

---

<sup>112</sup> Carl Moll, in: Kunst dem Volk, Jg. 12, 1941, Juli-Heft, S. 11 ff., Zitat S. 16.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 34.

<sup>113</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 129.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 14.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 15.

Den Raum jedoch gab Carl Moll als Traditionalist nie auf, auch nicht in seiner secessionistischen Phase an der Seite Gustav Klimts und unter dem Einfluss des symbolistischen belgischen Malers und Bildhauers Fernand Khnopff.

Carl Molls Bilder aus Wien und Umgebung zum Beispiel, die er um 1930 und später malte [Abb. 21, 22, 23 und 24], sind von einer so starken, grellen Farbigkeit, dass man unweigerlich an Waldmüllers Sonnenbilder und auch so manche kritische Worte denkt, die Waldmüller vorwarfen, dass er in seinen *„alten Tagen auf den Einfall kam, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen. Das erklärt wohl“*, schreibt der Nekrologist, *„die seltsam grelle Farbengebung auf vielen seiner späteren Bilder ...“*<sup>115</sup>

Und kommt diese Kritik nicht auch Carl Molls Worten nahe - die seinem „Meister“ Schindler gegenüber fast vorwurfsvoll klingen -, wenn er sich fragt und feststellt:

*„Ich sehe dieselben Bildausschnitte, Gedichte, in zahlreichen Varianten, höre aber eine Sinfonie, ein Orchester klingen. Das tiefgrüne Moos sind die Baßgeigen, das helle Grün des Buchenlaubs die Violinen, die Sonnenstrahlen, die darüberzucken, sind die Holzbläser. Ich staune, daß Schindler all das nicht gefühlt hat.“*<sup>116</sup>

Für Schindler waren die Farben nie Orchester, nur Klavierbegleitung. Aber für Waldmüller waren sie Orchester, Waldmüller hat diese Intensität der Farben in der Natur „erkannt“ und mit seinen damaligen „naturwissenschaftlichen“ Kenntnissen umgesetzt. Dass er dabei wiederholt zu einer expressiven Buntfarbigkeit gelangte, macht eben unter anderem das Zukunftsträchtige seiner Kunst aus. Das *Wie* war jedoch noch nicht alleine vorherrschend, aber wenn alles gleich bildwürdig ist, so wie Waldmüller zeitlebens predigte, folgt automatisch das *Wie*, das Motiv wird Mittel zum Zweck, zum Träger von Licht, Luft und Atmosphäre. Carl Moll setzte um 1930 scheinbar bei Werken an, die Waldmüller fast hundert Jahre früher auf seiner Suche nach der „Naturwahrheit“ schuf.

1930 fand zudem auch eine umfangreiche Waldmüller-Ausstellung statt, organisiert vom Hagenbund und der Neuen Galerie Wien. In den Räumen des Hagenbundes in der Zedlitzgasse 6, 1. Wiener Gemeindebezirk, waren 98 Exponate Waldmüllers ausgestellt. Es ist auf jeden Fall bemerkenswert, dass gerade Molls extreme Lichtbehandlung der Jahre um

---

<sup>115</sup> Der Nekrolog in Lützows Zeitschrift zitiert nach: Ludwig Hevesi, Zwischen zwei Secessionen (23. Oktober 1898), in: Hevesi 1906 (zit. Anm. 15), S. 61.

<sup>116</sup> Moll 1943 (zit. Anm. 35), S. 10.  
Dichand/Gmeiner 1985 (zit. Anm. 67), S. 65.

1930 mit seinen glühenden Waldeinblicken und Praterlandschaften mit dem Geist Waldmüllers zu korrespondieren scheinen.

Es war auch 1930, als Carl Moll über seinen ehemaligen Lehrer und Freund Emil Jakob Schindler „Eine Bildnisstudie“ schrieb, in der Moll Ferdinand Georg Waldmüller gegenüber Schindlers Kritik des gedankenlosen Abschreibens der „stabilen“ Natur verteidigte. Ist das als Bekenntnis zu Waldmüllers Auffassung von Natur, Licht und Luft zu sehen? Denn obwohl Carl Moll in Schindler seinen „Meister“ sah, der in seinen Werken hauptsächlich jahreszeitliche Erscheinungen und das Witterungsmäßige verarbeitete, ist es umso bemerkenswerter, dass Moll sich, wie es scheint, um 1930 mit den „stabilen Erscheinungen“ auseinandersetzte und so immer wieder eine Nähe zu Waldmüller erkennen lässt.

Carl Moll hat mit Blick auf die österreichische Tradition der Landschaftsmalerei den Naturalismus in eine neue Bildsprache transponiert. In dieser Spätphase um 1930 rieselt das Licht nicht mehr wie bei Waldmüller durch die Blätter, sondern die kompakte Farbe trägt dieses Licht als große Form in sich, die mit dickem Pinselstrich oder mit der Spachtel aufgetragen wird, mit Weiß als „Lichthöhepunkt“ an den intensivsten Stellen der Sonneneinstrahlung. Die Tiefe und der Raum, die Moll auch in seiner secessionistischen Zeit nie aufgegeben hat, werden fast ausschließlich mit malerischen Mitteln erreicht.

Es war auch um 1930, als Moll nicht nur das Schindler-Buch schrieb, sondern auch bei einem jüngeren Maler noch in die Schule ging. Carl Moll war immer offen für neue Impulse und nahm noch siebzigjährig bei Prof. Robin Christian Andersen an der Wiener Akademie Unterricht in der Stilleben-Malerei, *„mit dem ausdrücklichen Wunsch, ihm zu zeigen, wie man Weiß im Schatten male. Er litt nämlich, so Andersen in einem Brief vom 6. Juli 1961, „unter dem falsch verstandenen Pleinairismus der Impressionisten. Er selbst wollte eigentlich die Natur wahrhaftig darstellen, so wie es bei den Platonikern verzeichnet steht.“*<sup>117</sup>

Betrachtet man Carl Molls „Stilleben mit blauer Flasche“ aus der Österreichischen Galerie Belvedere [Abb. 25], so ruft das Spiel des Lichts und seine genaue Beobachtung auf den Blättern der Grünpflanze hinter der titelgebenden blauen Flasche wiederum eine zeitlich weit zurückliegende Erinnerung hervor: das sich ebenfalls im Besitz der Österreichischen Galerie Belvedere befindende „Traubengehänge“ Waldmüllers von 1841 [Abb. 26] zeigt deutliche Parallelen in der Wiedergabe der sonnenbeleuchteten Weinblätter. Wie die einzelnen Blätter

---

<sup>117</sup> Robin Christian Andersen, Brief vom 6. Juli 1961, zitiert nach Monika Fritz, Der Wiener Maler Carl Moll (1861 – 1945), Dissertation, Innsbruck 1962, S. 67. Dichand/Gmeiner 1985 (zit. Anm. 67), S. 70.

die starken Strahlen der Sonne aufnehmen, je nachdem sie von vorne oder von hinten beschienen werden, oder seitlich getroffen Vorder- und Rückseite gleichzeitig beleuchten, Waldmüller hat dieses „Naturschauspiel“ bereits neunzig Jahre früher erprobt.

Auf zwei Bilder Carl Molls soll noch abschließend eingegangen und diese in Beziehung zu einem Bild Waldmüllers gesetzt werden, das zuvor schon in einem Vergleich mit Molls Naschmarkt Bildern [Abb. 3] Pate gestanden hat. Eines davon ist von Carl Moll recto datiert, das andere ist demselben Zeitraum einzugliedern. Beide Bilder geben den Blick über Mödling frei. Nun hat ja Carl Moll im Schindler-Buch Waldmüllers „Mödling“ [Abb. 4] explizit erwähnt<sup>118</sup> und hervorgehoben. Noch 1942, 81jährig, schuf er seine „Blicke“ auf und über Mödling [Abb. 27 und 28].

Es geht bei diesem Vergleich natürlich allein um das Motiv „Blick über Mödling“, ein Motiv, mit dem sich bereits Waldmüller ein Jahrhundert zuvor auseinandersetzte und das Moll möglicherweise zu seinen beiden, bis dato bekannten Bildern inspirierte.

Während Waldmüller seine Ansicht von Mödling panoramahaft und detailgenau im Dunst der Mittagssonne wiedergibt, geht Carl Moll an die Kirche sehr nahe heran und lässt am Glockenturm vorbei den Blick über die Stadt und in die Ferne schweifen, bis Himmel und Landschaft miteinander verschmelzen. Mit breitem, großzügigem Pinselstrich, der sich im Hintergrund nur mehr in Farbflecke auflöst, gibt Moll die Felsen der Anhöhe mit der Kirche und dem Kirchturm wieder und lässt den Blick über das zu Füßen liegende Häusermeer von zwei verschiedenen Standpunkten aus gleiten. Moll hat wie Waldmüller eine Anhöhe wiedergegeben, jedoch tunnelblickhaft in beiden Versionen einen eingeschränkten Blick über Mödling gewählt.

Trotz der Beschäftigung mit der nationalen und internationalen Moderne blieb Carl Moll als Maler in der österreichischen Tradition haften. Auch war seine Kunst keine kritische Kunst. Gleich Schindler behandelt Moll das „positive“ Leben, hauptsächlich die unberührte Natur, nicht die Industrialisierung mit dem immer größer werdenden sozialen Elend in den Vorstädten, nicht die Umweltverschmutzung – bei Moll herrscht wie bei Schindler eine eskapistische Haltung vor. Auch die Werkstatt- und Fabrikseinblicke strahlen Positives aus – es geht bei Moll ja nicht um die Mühen der Arbeit, sondern verstärkt um das Licht um seiner selbst Willen. Wenn Carl Moll seinen „Blick auf Nußdorf bzw. Heiligenstadt“, um 1905/10

---

<sup>118</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 14.

[Abb. 29], mit seinem luftverpestendem Rauch im Bild einfängt oder wenn die Sonne beim abendlichen Spaziergang durch die Industrieausstöße sich verdunkelt und den „Stadtrand“ von 1906/07 [Abb. 30] mit einem bedrohlichen Dunst umhüllt, so ist trotzdem keine wirkliche Anklage zu spüren, es ist wie es ist. Selbst Fabrikschlote und Schleppkähne lassen nicht an das hintergründige Elend denken.

Damit unterscheidet er sich auf jeden Fall von Waldmüller, der das Licht, „sein Licht“, sehr wohl kritisch einsetzte, um das aufzuzeigen, was unter Staatskanzler Metternich nicht erlaubt war offen auszusprechen.

Carl Moll trug als Ausstellungsmacher, künstlerischer Leiter der Galerie Miethke, Kunstberater und Kulturpolitiker sehr wesentlich zur Waldmüller-Renaissance um die Jahrhundertwende bei. Selbst die Verbindung Carl Molls zu Oskar Kokoschka, den er 1913 kennen lernte, könnte in Bezug auf Waldmüller „Spuren hinterlassen“ haben. Denn in seiner „Schule des Sehens“, die Oskar Kokoschka nach dem Zweiten Weltkrieg von 1953 bis 1963 in Salzburg führte, bezieht sich dieser öffentlich und eindeutig auf Ferdinand Georg Waldmüller, worauf im Nachwort noch Bezug genommen wird.

Der gesellschaftlich und kulturpolitisch engagierte Carl Moll war somit kein Neuerer. Er war Mittler zwischen Tradition und Moderne. Aus altem Wiener Bürgertum stammend, erlebte Carl Moll nicht nur den Historismus und die Jahrhundertwende mit dem Secessionismus, sondern auch den ersten Weltkrieg, das Ende der Monarchie, die Zwischenkriegszeit und den Zweiten Weltkrieg. Und es ist bemerkenswert, dass trotz Molls Weltoffenheit und Reformgedanken seine Werke immer wieder Retrospektives erkennen lassen, das ungeachtet seiner internationalen kulturpolitischen Tätigkeit ihn immer wieder rückblickend an eine Tradition anknüpfen lässt, die, wie es scheint, mit Ferdinand Georg Waldmüller auch typisch österreichische Wurzeln behält.

Als 1943 zum 150. Geburtstag eine Waldmüller-Gedächtnisausstellung im Oberen Belvedere Wien stattfand, wurde im Rahmen der Frühjahrspräsentation auch eine Kollektivausstellung der Werke Carl Molls in einem eigenen Saal gezeigt. Zudem wurde Moll zu diesem Anlass für sein Gesamtwerk mit einem Preis gewürdigt. Im Mai dieses Jahres beendete Carl Moll auch seine Lebenserinnerungen. Sie liegen als Typoskript vor, wurden aber nie gedruckt.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1998 (zit. Anm. 20), S. 38.



## **2. „dieser so hoch interessante und für die Entwicklung der modernen Kunst in Österreich so hoch verdiente Mann ...“**

### Emil Jakob Schindler<sup>120</sup>, ein Erbe Waldmüllers?

Die Wiederentdeckung Ferdinand Georg Waldmüllers um die Jahrhundertwende als einen Modernen und „Gleichgesinnten“ der Secessionisten ist unter anderem untrennbar mit dem Namen Carl Moll verbunden. Mit letzterem untrennbar verbunden ist aber auch ein Name, der für circa elf Jahre für ihn nicht nur künstlerischer Lehrmeister, sondern auch Freund und väterliche Figur war. Emil Jakob Schindlers Einfluss auf Carl Moll war Zeit seines Lebens sehr groß und es mag deshalb nicht vermessen sein, die Wurzeln für Molls Waldmüller-Förderung und –Begeisterung auch bereits in den 1880er Jahren in seiner Studienzeit bei Emil Jakob Schindler zu suchen. Zudem wurden nicht nur in der neuesten Literatur Stimmen laut, den Hauptvertreter der Stimmungsimpressionisten bzw. –realisten Emil Jakob Schindler in Bezug auf die „wirkliche Wirklichkeit“ als künstlerischen Nachfolger Ferdinand Georg Waldmüllers zu sehen.

Mit Waldmüller als geistigem Hintergrund ist es unabdingbar auch hervorzuheben, wie sehr Carl Moll Zeit seines Lebens seinen „Meister“ Emil Jakob Schindler verehrte und inwiefern sein „Freund mit Familienanschluss“ für ihn stets gegenwärtig war. Dies bekräftigt Carl Moll auch immer wieder in seiner „Bildnisstudie“ über Emil Jakob Schindler<sup>121</sup>, fast ein halbes Jahrhundert nachdem er Schindler 1881 über dessen Bild „Altwasser an der Traun bei Goisern“ [Abb. 31], das im Künstlerhaus bei der XII. Wiener Jahresausstellung zu sehen war und von dem Moll fasziniert war, kennen gelernt hatte.

Wiederholt bestätigt Carl Moll in seinem Schindler-Buch seine Treue und Überzeugung, *“Ich glaube, dass in meinen heutigen Arbeiten, nach vierzig Jahren, noch immer der Lehrer, der mich schauen, empfinden lehrte, fühlbar ist.”*<sup>122</sup> Und an einer anderen Stelle resümierend, *„Denke ich über Schindler als Lehrer nach, so finde ich, dass sich seine Lehrtätigkeit und seine Lehrbegabung auf das Schauen und Sehenlernen beschränkt. Er lehrt seine Schüler nicht malen, sondern empfinden.“*<sup>123</sup>, umreißt der ehemalige Schüler Moll die Quintessenz der Lehre Schindlers. Dabei muss man sich jedoch immer vergegenwärtigen, welche

---

<sup>120</sup> Emil Jakob Schindler (Wien 1842 – 1892 Westerland auf Sylt/Schleswig-Holstein).

<sup>121</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22).

<sup>122</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>123</sup> Ebenda.

Wandlungen im Künstlerischen und Zeitpolitischen Carl Moll in der Zwischenzeit durchlebt hat. Carl Moll schrieb ja die Erinnerungen an seinen Freund und Meister erst 1930, also an die 40 Jahre nach Schindlers Tod.

Carl Moll findet in seiner „Bildnisstudie“ aber auch objektivere und differenziertere Worte über seinen Lehrmeister, wenn er schreibt: *„Ich sehe Schindlers Arbeiten heute kritischer und scheide Spreu vom Weizen,...“*<sup>124</sup>. *„...Ich durchwanderte vor kurzem einen Wald, in dem ich vor vierzig Jahren zu Füßen meines Meisters gesessen, ihm sein Malgerät getragen habe, sein Bild entstehen sah.*

*Wie anders sehe ich heute diesen Wald. Ich sehe dieselben Bildausschnitte, Gedichte, in zahlreichen Varianten, höre aber eine Sinfonie, ein Orchester klingen. Das tiefgrüne Moos sind die Bassgeigen, das helle Grün des Buchenlaubes die Violinen, die Sonnenstrahlen, die darüberzucken, sind die Holzbläser. Ich staune, daß Schindler all das nicht gefühlt hat ...“*<sup>125</sup>

Denkt man bei all diesen Zitaten aus Carl Molls Lebenserinnerungen an Schindler nicht unweigerlich auch an Waldmüller? Das Natursehen, das Schauen, und das Natur-Farbenorchester – sind das nicht Grundsätze und Auffassungen, die auch Waldmüller vertrat? Wie intensiv sich Carl Moll mit Waldmüller beschäftigt hatte, wurde ja bereits im vorigen Kapitel aufgezeigt. Kamen die Anregungen allein von seinem „Meister“ Schindler?

Es ist auf jeden Fall in Schindlers eigenen Schriften dokumentiert, dass Waldmüller für den „Stimmungsimpressionisten“ kein „Fremder“, sondern sogar sehr präsent war. In der Literatur wird zwar immer wieder und gerne alleine Schindlers kritisches Urteil über Waldmüller, das er in seinem „Buch“<sup>126</sup> niedergeschrieben hatte, wiedergegeben, aber Schindler findet in seinen theoretischen Schriften auch wohlwollende und positive Worte über Waldmüller, wenn er über den „Dritten von den Modernen“<sup>127</sup> oder über „unseren Waldmüller“<sup>128</sup> schreibt.

---

<sup>124</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>125</sup> Ebenda, S. 9 f.

<sup>126</sup> Emil Jakob Schindler hat in seiner Tagebucheintragung vom 14. Februar 1879 erwähnt, ein Buch schreiben zu wollen, das, wie anzunehmen ist, aufgrund seines frühen Ablebens nur als Fragment überliefert ist. Auch eine genaue Datierung der einzelnen Abhandlungen ist von Seiten des Malers nicht gegeben, die Texte wurden aber von Edith Kamenicek folgerichtig in die 1880er Jahre eingegliedert.

Emil Jakob Schindlers theoretische Schriften sind fragmentarisch in Form eines Typoskripts vorhanden. Das Originalmanuskript ist verschollen. Elisabeth Edith Kamenicek hat im Band II ihrer Dissertation von 1994 über Emil Jakob Schindlers schriftliches Werk sämtliche Korrespondenzen des Malers, sein Tagebuch und seine theoretischen Schriften wiedergegeben, auf die sich alle Auszüge bzw. Zitate dieser Arbeit stützen.

<sup>127</sup> Elisabeth Edith Kamenicek, Emil Jakob Schindler (1842 - 1892). Sein schriftliches Werk im Kontext von Kunsthandel, Mäzenatentum und Kunstkritik seiner Zeit, Dissertation, Salzburg 2002, Band II, S. 307.

<sup>128</sup> Ebenda.

Gleich Waldmüller hat sich Schindler in seinem „Buch“ auch mit der Kunsterziehung auseinandergesetzt, mit der akademischen Lehre, dem Mäzenatentum, mit den Problemen mit Händlern und Journalisten. Wie als gedankliche Antwort auf Waldmüllers Forderung nach Abschaffung der Akademien, hat auch Schindler diese Möglichkeit abgewogen, jedoch durch die Verwendung des Konjunktivs offensichtlich gemacht, dass dieser Gedanke keine wirklich ernste Überlegung war, wenn er schreibt, *„Niemand, der mir bisher gefolgt ist und mir glaubt, wird noch der Überzeugung sein, dass in den Akademien, im Mäzenatentum oder gar in der Journalistik, dass weder in dem Ausstellungswesen noch in der Pluto- oder Bürokratie die Möglichkeit einer gesunden Weiterentwicklung zu finden sein kann. Die Kunst kann nur fortexistieren, wenn vox populi wieder vox die sein wird, wenn sie wieder werden wird, was sie war, als sie ihre höchste Blüte trieb, der feinste und beste Ausdruck der besten und feinsten religiösen Gefühle des Volkes, aus dem sie erblühte.*

*Der Schlachtruf hieße: „fort“ mit den Akademien, fort mit den Ausstellungen, fort mit den Referenten und Gönnern, vor allem an den Galgen mit dem feilen Zeitungsschreiberpack, welch letzteres unter all den angeführten schädlichen Faktoren die schwersten Wunden geschlagen hat und die schmerzendsten, weil sie von so verächtlichen Händen herrühren. Doch dieses „fort damit“ ist leider ein frommer Wunsch und, was noch mehr zu bedauern ist, unausführbar. Die Akademien sind Staatsinstitute, die nicht so ohne weiteres gesperrt werden können, da ja auch Pensionszahlungen beansprucht werden.“<sup>129</sup>*

Waldmüllers Forderungen waren generell extremer, er verwünschte in seinen Schriften die langjährige akademische Zeichenausbildung nach Vorlageblättern, um, im Sinne „back to the roots“, innerhalb einer privaten Meisterschule allein die Natur als Lehrmeisterin zu akzeptieren und gelten zu lassen. Auch für die noch ausstehenden Pensionszahlungen anlässlich der Auflösung der Akademien hatte Waldmüller bereits eine durchkalkulierte Lösung parat.<sup>130</sup>

Für Schindler sind, im Gegensatz zu seinem Vorgänger, Zeichnen und Malen bereits Voraussetzung, um sich ganz der Natur widmen und in sie versenken zu können. *„Hier darf er nichts mehr lernen müssen, als sie [die Natur] erkennen und durchdringen ... eine eigentliche Landschaftsschule in dem Sinne, wie die Meisterschule[n] zumeist gedacht sind,*

---

<sup>129</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20741, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 274.

<sup>130</sup> Waldmüller, Andeutungen ... 1857 (zit. Anm. 10), S. 370 f.

[sind] unnütz. Es sollte nur einen Landschaftskurs geben“.<sup>131</sup> Schindler empfiehlt sogar dem Schüler, sollte der eine oder andere dem Lehrer manuell ungeschickt erscheinen, eine Studie von Waldmüller mitzunehmen und diese am Versammlungsort zur Ansicht aufzuhängen<sup>132</sup>. Weiters rät Schindler dem Schüler, „dann male er in Waldmüllers Art – eine andere gibt es für die Studie nicht – Stück für Stück fertig...“.<sup>133</sup> „Vor allem jedoch“, fordert Schindler in seinem nur als Konzept vorliegenden Buch, „denke er [der Schüler] an keinen existierenden Maler und an kein Bild, sondern nur an die Natur“.<sup>134</sup>

Wie bei Waldmüller, sind auch in Schindlers Schriften immer wieder Widersprüche zwischen Niederschrift und praktischer Anwendung seiner Landschaftsmalerei zu erkennen. In Bezug auf Maltechnik fordert Schindler, obwohl er selbst mit Ölfarben malte, den Tyrannen Ölfarbe, vor allem die käufliche<sup>135</sup>, gänzlich zu verbannen und verlangt die Rückkehr zur „gesunden“ Technik der Temperamalerei.

Wie intensiv sich Schindler jedoch mit Waldmüllers Werken beschäftigt haben muss, bezeugt seine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Techniken, wenn er schreibt, „Wir hatten in Wien den unschuldigsten aller Techniker in Waldmüller, den geistreichsten in Petenkoffen [sic!] und in Paris haben wir noch immer den vollendetsten aller Primamaler in Meissonier. Die Bilder dieser 3 Künstler halten sich so ziemlich, die Petenkoffens am wenigsten, die Waldmüllers verändern sich in gewissen Tönen und unter gewissen Voraussetzungen, die Meissoniers scheinen unverändert zu bleiben.“<sup>136</sup> Schindler führt dies auf die gefestigte, ungebrochene Tradition in Frankreich zurück und beklagt die Zerstörung, die vom Jahre 1873 bis 1885 in den Bildern anderer Länder „wütete“.<sup>137</sup>

Im Kapitel über Perspektive kommt Schindler wieder auf Waldmüller zu sprechen. Schindler bedauert allgemein die mangelnden Perspektivkenntnisse, hebt aber Meister wie Pettenkofen, Alt, Menzel und die Achenbachs hervor, die für ihn niemals die konstruktive Perspektive angewandt haben und eben von Natur aus mit dem perspektivischen Fühlen und Empfinden

---

<sup>131</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20742, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 283.

<sup>132</sup> Ebenda.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 284.

<sup>134</sup> Ebenda.

<sup>135</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20743, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. Bd. II, S. 292.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 292 f.

<sup>137</sup> Ebenda, S. 293 f.

ausgestattet sind.<sup>138</sup> Und Schindler weiter, *„Sollte es vorkommen, was selbst dem Glücklichen oft kaum einmal in seinem ganzen Leben passiert, daß man der absoluten Vollendung in der Natur entgegentritt, so ist es wohl möglich, daß man mit großer Pietät und erbarmungswürdiger Qual, durch übereifrige Genauigkeit im Aufzeichnen ein wirklich lebensfähiges Ding zu Wege bringt, so wird demselben trotz alledem der dilettantische Zug immer anhaften, wenn es auch in dieser Richtung, wie beispielsweise bei Waldmüller, eine Ausnahme von der Regel gibt.*

*Er machte unbewußt die größten Verstöße gegen die Lehre vom Sehwinkel usw., die er aber, seltene Fälle abgerechnet, durch sein eminentes Natursehen wieder ausglich. Manchmal half ihm dieses auch nicht hinüber und er schuf perspektivische Unmöglichkeiten, die knapp an schwere Verbrechen grenzen. Für sehr viele, deren Augen der Vorwurf der großen Schauzartheit nicht gemacht werden kann, ist dieser Mangel an wissenschaftlicher Perspektive bei Waldmüller der Grund, der ihnen diesen so hoch interessanten und für die Entwicklung der modernen Kunst in Österreich so hoch verdienten Mann so unsympathisch macht.“*<sup>139</sup>

Aus diesen Eintragungen geht auf jeden Fall hervor, dass der mit einem „*eminenten Natursehen*“ bedachte Waldmüller für den Landschaftler Schindler einer der ganz Großen war und in ihm neben Meissonier und Pettenkofen seinen dritten Modernen sah. Ausgehend vom Kunstwollen, *nicht nur des Tages Helligkeit zu malen, sondern auch Glanz und Farbe des wirklichen Sonnenlichtes, gehoben durch die lichtdurchtränkten lokalfarbigen Schatten*<sup>140</sup>, kommt Schindler mehrfach auf Waldmüller zu sprechen.

Der Vollständigkeit halber soll nachstehend Schindlers kritisches Urteil, das Carl Moll mit geringfügigen textlichen Veränderungen und eigenen Kommentaren in seiner Schindler-Monografie von 1930 nochmals niederschrieb, wiedergegeben werden, wobei jedoch Schindlers Bemerkungen über Waldmüller dem überlieferten Typoskript<sup>141</sup>, Schindlers „Buch“, entnommen wurden.:

*„...Dieser dritte[Moderne] ist unser Waldmüller. Auch über ihn, den unschuldigsten aller Maler, den natürlichsten, ungekünsteltsten, der naturgemäß von allen gleich verstanden werden müßte, liegen sich die Parteien in den Haaren. Pro und contra sind sonderbarer Weise in der Lage, ihre Ansicht scharf zu beweisen. Die einen sagen, er sei eine vollständige*

---

<sup>138</sup> Ebenda, S. 294.

<sup>139</sup> Ebenda.

<sup>140</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20745, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 306.

<sup>141</sup> Wiedergegeben in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Band II, S. 215 ff.

*Null, die anderen behaupten, er sei nicht weniger als der Schöpfer der ganzen modernen Malerei. Waldmüller hatte unter den drei hier besprochenen [Anm. Meissonier, Pettenkofen, Waldmüller] zweifellos das größte Verdienst, aber auch eben so wie er zweifellos in der künstlerischen Rangordnung tief unter den beiden anderen steht. Um zum gerechten Urteile und zur Klarheit über ihn zu kommen, muß man menschlich genug sein, die ganzen elenden Verhältnisse zusammenzufassen, in und neben denen er lebte, im Wien des Kaiser Ferdinand, vor allem aber in der Natur, die ihn umgab, und an die er durch seine Armut gefesselt war.*

*Pettenkofen kam, nachdem er eine abscheuliche Schule bei dem süßlichsten aller österreichischen Schönmalern - bei Eybl - absolviert hatte, nach Ungarn, in ein – und hier [in] einer Ecke vor allem einheimste, was Farben hieß, nach Ungarn, in ein malerisch vollendetes, überaus reiches Land. Meissonier lebte in Frankreich, und die französische Natur ist nach der holländischen die erscheinungsfeinste Europas.*

*Waldmüller war allerdings einmal für kurze Zeit in Italien, empfing aber dort keinen bleibenden Eindruck und brachte auch keine Anregungen für die Folge mit. Sonst lebte er auf einem kleinen Territorium in der Nähe Wiens, in einer ganz und gar erscheinungslosen, tonarmen Welt, die ihm zu dem verhalf, was er wurde, aber nicht weiter. Dazu war er als kleines Talent von der Natur abhängig wie kein anderer. Darum malte er die stabilen Erscheinungen, den Hochsommer, der gerade in dieser Natur so überaus schlecht in der Erscheinung ist, aber nur diese konnte er, so recht seiner Natur gemäß, Stück für Stück abschreiben. Erinnerungsvermögen besaß er keines, so wie auch kein plastisches Gefühl, keine klassische Vorbildung und, als Folge dessen, keinen Geschmack. War die Natur so freundlich, ihm eine Stimmung fertig entgegenzubringen, da war dann auch das Bild ganz zufällig ein vollendetes. Er konnte aber gleichzeitig, und daneben mit demselben Eifer, mit derselben Hingabe und Liebe das Unmöglichste malen. Sonnenglanz und Dissonanz gab es nicht für ihn, nicht in Farbe, nicht in Ton, nicht in der Idee. Es ist aus all dem Gesagten sehr begreiflich, daß er keine Schule hatte. Schüler hatte er, doch das ist nicht ganz dasselbe. Pettenkofen hatte scheinbar keine Schule, er hatte keine Schüler, aber es gibt keinen Maler, der nicht, wenn er einmal ein Bild Pettenkofens gesehen hatte, unbewußt sein Schüler geworden wäre.“<sup>142</sup>*

Schindler ging also mit Waldmüller in mancher Hinsicht sehr hart zu Gericht. Und Pettenkofen war für ihn sichtlich einer der Modernen, dem der „*Veredelung des Pleinairismus*“<sup>143</sup> der größte Verdienst zukam. Aber was mag Schindler damit tatsächlich gesagt haben? Widerspricht er doch in diesem Urteil in vielen Belangen sich selbst. Wollte sich Schindler damit und vielleicht mit gutem Grund in der Öffentlichkeit von seinem „Vorgänger“ absetzen? Wollte er damit seine künstlerische Individualität bekräftigen und festigen?

Dass Schindler die Umgebung Wiens als „*ganz und gar erscheinungslos und tonarm*“ bezeichnet<sup>144</sup>, kann nicht unwidersprochen hingenommen werden. Hat doch Schindler gerade in den Praterauen, Donauufern, also ebenfalls in der „Welt“ vor den Toren Wiens seine

---

<sup>142</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20745, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 307 f.

<sup>143</sup> Ebenda, S. 308.

<sup>144</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 14.

Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 312.

Inspirationsquelle gefunden. „Waldmüller war von der Natur abhängig wie kein anderer“, klagt Schindler an<sup>145</sup>, „Darum malte er die stabilen Erscheinungen, den Hochsommer,...“ und widerspricht auch in diesem Punkt seinem eigenen Schaffen in der Natur, indem er sich gleichfalls mit den „stabilen Erscheinungen“ wie dem Hochsommer thematisch und technisch auseinandersetzte. Beide, Waldmüller und Schindler, machten die Natur zu ihrer Religion. Ihre Empfindungen waren jedoch – auf den ersten Blick - gegensätzlich, Waldmüllers Herangehensweise war in vielem, aber nicht in allen seinen Werken, sachlicher, Schindlers Ausdruck poetisch-sentimental. So waren die Ergebnisse mitunter entsprechend ähnlich und zeigen wiederholt verwandte malerische Lösungen.

Schindlers Urteil kann somit folglich nicht ganz wörtlich genommen werden. Selbst sein treuer und untergebenster Schüler Moll befindet Schindlers Kritik viel zu subjektiv und relativiert dieses Urteil in seiner Bildnisstudie von 1930. Natürlich ist zu bedenken, dass Carl Moll erst vierzig Jahre nach Schindlers Tod seine Erinnerungen an sein „Glück seines Lebens“<sup>146</sup> niedergeschrieben hat, zu einer Zeit, als Carl Moll und die Klimt-Gruppe schon lange wieder von den Secessionisten getrennt waren und Moll seiner Tätigkeit in der Galerie Miethke schon viele Jahre nicht mehr nachgegangen war:

*„Liest man diese viel zu subjektiven Ansichten, diese scharfe Ablehnung eines gegensätzlichen Empfindens, so erinnert man sich an Delacroix, der in seinem Tagebuch an Ingres vernichtende Kritik übt. Wie viel Wahres ist in Schindlers Worten über Waldmüller enthalten, aber auch wie viel Falsches. Die Jugend der sechziger Jahre hat wohl nur von „dem Unmöglichsten, das er daneben mit derselben Hingabe und Liebe gemalt“, Kenntnis gehabt. Schindler hat wohl auch in späteren Jahren, als er über Waldmüller schreibt, sein „Mödling“ nicht gekannt – er hat den Praterbildern, den italienischen Landschaften viel zu wenig Beachtung geschenkt.“<sup>147</sup> ... Mag Schindler Frankreichs Natur mit Recht die erscheinungsfeinste Europas nennen, so ist unsere Heimat doch reich genug, künstlerischem Empfinden reichste Anregung zu geben. Schindler steht zu Waldmüller als gegensätzliche Natur – er ist in viel erhöhterem Maße Dichter als dieser, aber, wenn Schindler es später oft beklagt, daß ihm die grundlegende Schulung fehlt, so kann man wohl sagen, er würde weniger Grund zur Klage gehabt haben, wenn die Jugend der sechziger Jahre Waldmüllers „Abhängigkeit von der Natur“, sein „Stück-für-Stück Abschreiben“ zu werten verstanden hätte, wenn Waldmüller Schule gemacht hätte.“<sup>148</sup>*

Carl Molls relativierende Worte sollen hier einleitend für sich bestehen bleiben und die verschiedenen Sichtweisen – von Schindler und fast ein halbes Jahrhundert später von Moll -

---

<sup>145</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 14.

Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 312.

<sup>146</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 7.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>148</sup> Ebenda, S. 15.

als mitunter gedankliche Diskrepanzen und Spannungsmomente für nachfolgende Untersuchung die Voraussetzung und Basis bilden.

Immer wieder wurde dementsprechend in der Literatur ein Konnex zwischen den beiden charakterlich so verschiedenen Malern Emil Jakob Schindler und dem doch zwei Generationen jüngeren Ferdinand Georg Waldmüller aufgezeigt.

Anlässlich der Gedächtnisausstellung Emil Jakob Schindlers im Jahr 1942 in der heutigen Österreichischen Galerie Belvedere in Wien schrieb Bruno Grimschitz im Vorwort des Katalogs:

*„Wie alle seine Zeitgenossen hat Schindler sich mit der Kunst des europäischen Westens, mit der Malerei Hollands und Frankreichs, auseinandergesetzt, wie keiner der anderen Künstler aber blieb er der Heimat und ihrer künstlerischen Überlieferung in geistigem Sinne verbunden.*

*Schindler war der eigentliche Erbe Waldmüllers, trotz der gegensätzlichen Erscheinung seiner Malerei, die nicht weniger durch die spätere Generationslage des Meisters als durch seine andersartige Persönlichkeit begründet war.“<sup>149</sup>*

Und über Waldmüller als Vorgänger Schindlers bekräftigt Bruno Grimschitz 1963 in seinem Buch über die „Österreichischen Maler“ nochmals seine Sichtweise:

*„Schindler malt im Prater, im Wienerwald und im Salzkammergut, wo sein großer Vorgänger Waldmüller gemalt hat. Es ist geistig dieselbe Hingabe an den vielfältigen Erscheinungsreichtum, der seinen großen Vorgänger ausgezeichnet hat, aber es ist nicht das harte, klare Sonnenlicht Waldmüllers, das alle Dinge verdeutlicht, sondern die weiche, schwebende Atmosphäre, die alle Teile der Landschaft einhüllt, das morgendliche, mittägliche und abendliche Licht, der Himmel mit dem wechselnden Gewölk und das Wasser in seiner ständig sich ändernden Erscheinung ... Es ist eine unmittelbar empfundene und von lyrischem Gefühl beseelte Landschaftskunst, die in der österreichischen Malerei völlig neu ist.“<sup>150</sup>*

Mit Carl Molls und Grimschitz` Worten ist in Bezug auf Schindlers Rekurs auf Waldmüller bereits viel angesprochen worden, auch wenn Grimschitz dabei Waldmüller in eine Schablone gesteckt und Waldmüllers „Stimmungsbilder“ [z. B. Abb. 4 und 9] unerwähnt gelassen hat. Waldmüller und Schindler - als geistiger Vorgänger bzw. als künstlerischer Erbe, - und wenn Martina Haja in Emil Jakob Schindler „stilistisch unzweifelhaft ein(en) „Enkel“ Waldmüllers“<sup>151</sup> sieht und bemerkt, dass sich „am „sachnahen und wirklichkeitsdichten“<sup>152</sup> Charakter des Gesehenen und in der sinnlichen Genauigkeit seiner [Schindlers] malerischen

---

<sup>149</sup> Grimschitz (zit. Anm. 24), Vorwort.

<sup>150</sup> Bruno Grimschitz, Österreichische Maler vom Biedermeier zur Moderne, Wien 1963, S. 34.

<sup>151</sup> Haja (zit. Anm. 25), S. 120.

<sup>152</sup> Die Wortprägung von Wolfgang Preisendanz, in: Wolfgang Preisendanz, Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München 1984, S. 169.

Wiedergabe sich unmissverständlich das von Ferdinand [sic!] Waldmüller und Franz Steinfeld geprägte Erbe des Alt-Wiener Biedermeierrealismus manifestiert, so spricht sie das künstlerische „*Vorbewusstsein*“ an, das den Blick und die Hand dieser späteren Generation lenkte.<sup>153</sup>

Emil Jakob Schindler blieb, wie Ferdinand Georg Waldmüller, seiner Heimat zeitlebens aufs Engste verbunden. Schindler unternahm zwar viele Reisen, aber er ging nicht, so wie es seine Studienkollegen Ribarz oder Jettel taten, für längere Zeit nach Paris, - Schindler war zwar im Mai 1880 im Paris seiner vielverehrten Franzosen, kehrte jedoch früher als beabsichtigt aus gesundheitlichen Gründen (vorangegangene Diphtherie und Blutvergiftung) nach nicht einmal zwei Wochen wieder in seine Heimat zurück.<sup>154</sup> 1889 reiste Schindler nochmals nach Paris, wo er sich im Künstlerkreis um Charles Sedelmeyer aufhielt, mit dem er schon länger in Geschäftsverbindung stand.<sup>155</sup>

Ein Werk aus Schindlers Frühzeit, am Ende seiner Ausbildung in der Landschaftsklasse bei Albert Zimmermann, soll hier sogleich genannt werden und dieses künstlerische „*Vorbewusstsein*“<sup>156</sup> aufzeigen. „Der Kuß im Walde“ von 1868/69 [Abb. 32] erweckt in seiner Naturtreue unbestritten Erinnerungen an Waldmüllers Natursehen. Schon in diesem frühen Werk verbindet Schindler sein poetisches Kunstwollen mit Waldmüllerscher Detailliebe und Naturtreue. Schindler wählt als Ort das Ende eines Waldes, den Moment, als das Liebespaar in die Sonne tritt. Die Bäume bilden einen hohen Bogen über ihren Köpfen, sie sind das Kirchentor, das junge Paar lässt das Dunkle, Kühle des Waldes hinter sich und tritt hinaus in die Sonne, in die Wärme, - in die Zukunft.

Eine ähnliche Thematik zeigen Waldmüllers „Die Begegnung“, 1860 [Abb. 33], oder „Die Erwartete“ des gleichen Jahres [Abb. 34], wobei es sich hier um Waldausblicke und nicht um -einblicke handelt und der Kuss bei Waldmüller noch nicht vollzogen ist, sondern die Liebste wird erwartet bzw. das Liebespaar bei seiner Begegnung gezeigt, - die Handlung bei Waldmüller wird am Höhepunkt verdichtet und fordert vom Betrachter sie vor- und weiterzudenken.

---

<sup>153</sup> Martina Haja, Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 30.

<sup>154</sup> Heinrich Fuchs, Emil Jakob Schindler. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens, Wien 1970, S. 21 f.

<sup>155</sup> Martina Haja, Emil Jakob Schindler, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 197.

<sup>156</sup> Haja (zit. Anm. 153), S. 30.

Auch bei Waldmüller formen die Bäume bzw. Büsche eine schützende Klammer um die Liebenden – wie das Tor in eine dunkle Kathedrale formt sich der Eingang zum Wald. Als weiterer Vergleich wäre „Begegnung im Wald“ von 1863 [Abb. 35] zu nennen. Auch hier erst die Begegnung, der weitere Verlauf muss angedacht bleiben.

Emil Jakob Schindler studierte bekanntlich an der Wiener Akademie bei dem als fortschrittlich geltenden Landschaftsmaler Albert Zimmermann, der nach dem Verlust der Lombardei von Mailand an die Wiener Akademie berufen wurde, um dort nach dem Tod Franz Steinfelds (1787 – 1868) die Landschaftsschule zu übernehmen. Er selbst vertrat eine heroisch-spätromantische Landschaftsauffassung, unterstützte jedoch insofern eine neue Richtung in der Ausbildung, als er mit seinen Schülern im Sinne Waldmüllers direkt vor der Natur malte, zumindest was die Studien betraf.

Aus dieser Klasse ging auch Rudolf Ribarz hervor, der um 1869 mit „Im Wald“ [Abb. 36] ein dem „Kuß im Walde“ von Schindler [Abb. 32] ähnliches Frühwerk malte. Wieder tritt ein Pärchen aus einem Wald in die Sonne, wieder Natur im Detail verbunden mit poetischem Kunstwollen. Möglicherweise wurde dieses Thema noch von Zimmermann angeregt, oder aber Schindler und Ribarz haben sich als Malerkollegen gemeinsam die malerische Lösung eines Naturmotivs zur Aufgabe gemacht.

Ein weiteres in Bezug auf Waldmüller interessantes Frühwerk des „malenden Erzählers der Heimat“<sup>157</sup>, wie Carl Moll seinen „Meister“ nannte, ist „Die Waldmühle“ [Abb. 37]. Um 1869 gemalt, am Ende seiner Studienjahre bei Albert Zimmermann an der Wiener Akademie, lässt auch dieses Bild einen gewichtigen „Vorgänger“ erahnen. „Die Waldmühle“ zeigt unter direkter Sonneneinstrahlung einen Naturausschnitt mit einem Mühlengebäude. Mit klarer Zeichnung versuchte Schindler das von der Natur „präsentierte“ Motiv so „naturalistisch“ wie möglich wiederzugeben. In diesem Frühwerk kommt Schindler vielen Bildern Waldmüllers sehr nahe: glasklar ist die Luft und lässt das mittägliche, starke Sonnenlicht die Dinge greifbar verdeutlichen.

Die „Waldmühle“ als Frühwerk zeigt, dass sich Schindler in Bezug auf sein Gesamtœuvre anfänglich nur mit der Wiedergabe von „stabilen Erscheinungen“, also klaren Licht- und Wetterverhältnissen beschäftigt hatte. Ein Motiv unter „stabilen Erscheinungen“ fordert Schindler für Anfänger auch in seinen theoretischen Schriften, wenn er schreibt „...*Es möge sich daher auch der Anfänger an Vorgänge unter ruhiger blauer oder gleichartig grauer Luft*

---

<sup>157</sup> Moll (zit. Anm. 24), S. 5.

*für lange hinaus halten und vermeide alle die Stimmungen, die sich nur in Minuten, oft nur in Sekunden abspielen ...*<sup>158</sup>

War dies, bezogen auf Schindlers „kritisches Urteil“, ein Seitenhieb auf Waldmüller, dass er die Natur nicht „vollständig“, oder wie ein Anfänger, wiedergab? Schindler hat Waldmüller ja vorgeworfen, seine Natur aus Gründen mangelnden Könnens nur unter „stabilen Erscheinungen“ „abgemalt“ zu haben. War Waldmüllers Sonnen- und Lichtmalerei für Schindler, abgesehen vom zeitbezogenen Kunstwollen, eine Herausforderung, „tiefer“ in die Natur einzudringen? Aber genau hier ist der Punkt, wo Carl Moll in seinem Schindler-Buch fast anklagend aufzeigt, nämlich dass Schindler weniger Grund zur Klage über seine mangelnde Schulbildung gehabt hätte, hätte er Waldmüllers „*Abhängigkeit von der Natur*“ und sein „*Stück-für-Stück-Abschreiben*“ verstanden und seine Italien- und Prater-Bilder und sein „Mödling“ gekannt.<sup>159</sup>

Wie nahe Schindler bei seiner „Waldmühle“ an Waldmüllers Naturauffassung kommt, lässt ein Vergleich mit der „Parthie von Hallstatt“ von 1839 [Abb. 38] erkennen, - eine greifbare Wirklichkeitsdarstellung einer intensiv sonnenbeleuchteten Landschaft.

Dass es sich bei der „Waldmühle“ um ein Frühwerk handelt, ist nicht nur durch die augenscheinliche Nähe zu Waldmüller zu erkennen. Der Mühle, [es wäre interessant zu wissen, ob Schindler je auch Waldmüllers „Mühle am Ausfluß des Königssees“ („Waldpartie mit einer Mühle“) von 1840 [Abb. 39] gesehen hat], dem „*singenden Hause erster Klasse*“<sup>160</sup>, der Symbiose von Natur und Menschenhand, hat Schindler in seinem Œuvre ein ganz besonderes Augenmerk geschenkt und in seinen theoretischen Schriften unter dem Kapitel „Das Menschenwerk“<sup>161</sup> einen eigenen Abschnitt gewidmet. Aber was damit auch gesagt werden soll ist, dass Schindler sich in seinen Werken, in seiner Wahl der Motive nicht nur *ein* Vorbild suchte, sondern bewusst um- und rückblickend vorging, auch hinsichtlich der Maltechnik, des Pinselstrichs, und sich gerade bei seinen Mühlenbildern gerne an den Niederländern orientierte und bei Ihnen künstlerische Anleihe machte. Schindler hat dieses

---

<sup>158</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20735, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 238.

<sup>159</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 14 f.

<sup>160</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20739, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 263.

<sup>161</sup> Ebenda, S. 261 ff.

„Malen mit Um- und Rückblick“ jedoch nicht verheimlicht, sondern hat als Kunstkritiker unter dem Pseudonym „Justus“ sich selbst dahingehend geoutet.<sup>162</sup>

Nachstehend soll der ewig zweifelnden Maler Emil Jakob Schindlers als „Justus“ zu Wort kommen. Die überlieferte Kritik wurde in einer Österreichischen Tageszeitung veröffentlicht, worin Schindler unter dem Pseudonym Justus anlässlich einer Retrospektive anhand von 16 Werken in der XXI. Jahresausstellung 1892 im Wiener Künstlerhaus harte und direkte Worte für seine eigene Künstlerpersönlichkeit fand:

*„E. J. Schindler bringt uns in einer stattlichen Reihe von Bildern, 16 an der Zahl, eigentlich nur eines und in diesem kein Vollbild. Er läßt uns einen Blick tun in die Mechanik des geistigen Uhrwerkes, wir sehen Räder in Räder greifen, aber nicht mit beruhigender Regelmäßigkeit, sondern hastend, überspringend, wir sehen die Zeiger nicht und wissen nicht, wohin sie zeigen wollen. Wir sehen ein nervöses Ringen auf viel zu ausgedehntem Gebiet, einen verzehrenden Ehrgeiz, viel zu groß für einen, ein Streben, das genügen würde, eine große Schule zu befruchten, wenn Schindler sich selbst verstünde. Er ist wohl stets dieselbe Einheit, aber doch von Fall zu Fall ein anderer, eine Seele in vielen Körpern, Anfang und Ende, Wollen und Weg, alles verschleiert, ungeklärt, ein stetes Suchen und nie ein Finden. Kein Handwerksgeschick, kein Typus, nicht einmal eine erkennbare Nationalität. Heute ist er Niederländer, morgen Franzose, dann wieder fanatischer Österreicher, oder aber er hört ganz auf, Mensch zu sein und benützt den Apparat des Malers nur, um zu dichten. Zu allem jedoch, was er will, gehörte eine großartige künstlerische Schulbildung, die ihm versagt blieb. Und, wenn er sich auch jetzt noch bis ans Ende seiner Kraft abmüht, diese Lücke auszufüllen, ein eigentliches Endziel, die Vollendung bleibt ihm unerreichbar. Seine Sammlung von bemalten Leinwänden und Brettern sind kleine Ergebnisse großer innerer Kämpfe und Leidenschaften, unter bitteren Tränen entstandene Scherze und mit Lächeln geborene Elegien. Von der jauchzenden Lust über die eigene Meisterschaft, die in seinen Augen keine sein kann, bis zu dem Zusammenbrechen unter der tödlichen Wucht des unheilbergenden Glücks: - die Natur, das schönste und grausamste aller Weiber lieben zu müssen, diese Welt von Glück und Elend, die ist's, die uns in seine Kreise bannt.“<sup>163</sup>*

In dieser Kritik lässt Justus Schindlers Seelenleben öffentlich sprechen. Es ist eigentlich eine Conclusio seines Seins – als Mensch und Künstler -, ein sogenannter roter Faden, der sich nicht nur durch seine malerischen Werke, sondern durch sein ganzes persönliches Leben zieht. Bedenkt man die zeitliche Nähe zu seinem Tod, der ihn am 9. August in Westerland auf Sylt<sup>164</sup> ereilte, so denkt man doch an eine gewisse Todesahnung, an ein Abrechnen mit dem Leben, eine Art Rekapitulation seines Lebens.

Seine Ausstellungskritik 1892 mag viel über das wahre Wesen Schindlers ausdrücken. Es erhebt sich die Frage, was er damit bezwecken wollte; warum diese öffentliche negative

---

<sup>162</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 54.

<sup>163</sup> Ebenda.

Fuchs 1970 (zit. Anm. 154), S. 33.

Bärbel Holaus, Studien zu Emil Jakob Schindler, Diplomarbeit, Wien 1994, S. 172 f.

<sup>164</sup> Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. I, S. 23.

Kritik, obwohl er in seinem Leben genug Ehrungen und künstlerische Bestätigungen verliehen bekam, wie zuletzt 1891 in Berlin bei der Internationalen Kunstausstellung die Große Goldmedaille und 1892, im Jahr seines Todes, in Wien die Goldene Staatsmedaille für sein Werk „Pax“.

Was diese Zeilen aber klar bezeugen ist, dass Emil Jakob Schindler ein gänzlich anderes Naturell und einen ganz anderen Charakter hatte als Ferdinand Georg Waldmüller. Waldmüller hatte nicht nur in der Landschaftsmalerei „moderne Vorarbeit“ geleistet - Schindler konnte auf seine Weise auf Waldmüllers Naturauffassung aufbauen. Das „gegensätzliche Empfinden“<sup>165</sup> Waldmüllers war aber Basis und wieder Voraussetzung für Schindlers Eindrücke aus der Natur. Schindler erkannte sicherlich, dass auch Waldmüller mit ganzem Herzen, mit innerer und äußerer Wahrheit, die Natur wiedergab, sich in sie versenkte (wie in seinen Porträts), denn ohne diese Einstellung könnten Waldmüllers Bilder niemals das Naturleben in dem Maße fühlbar machen.

Emil Jakob Schindler musste die Natur auf diese, seine Weise verarbeiten. Schindler war ein überaus gemütsvoller Mensch. Er war zwar auf der einen Seite sehr gesellig, aber auf der anderen Seite ein Grübler, Zweifler, Pessimist, geplagt von depressiven Stimmungen, dessen Tagebuchaufzeichnungen [„...*mein Tagebuch, diesen stummen, lieben Freund, der stets tröstend für mich war, den ich als einen Beichtvater betrachtet,...*“<sup>166</sup>] voll Selbstmitleid, Zweifel und Sorge sind. Aber gerade diese Eigenschaften erlaubten ihm, mit seinem stark ausgeprägten Innenleben die Landschaftskunst einen weiteren Schritt voranzutreiben. Aufbauend auf bestehenden künstlerischen Errungenschaften auf dem Gebiet der Landschaft sieht Schindler nicht nur die sachliche Oberfläche der Natur, sondern will die Stimmung verschiedener Tages- und Jahreszeiten mit deren atmosphärischen Erscheinungen wiedergeben und fühlbar machen.

Wenn man bedenkt, dass Hans Makart, ein Freund Schindlers, zeitgleich als „Malerfürst“ in Wien residierte und mit seiner farbenreichen und farbkräftigen Kunstsprache die Ringstraßenära auch nachhaltig prägte, so lässt doch Schindlers intime Naturkunst dessen sensible Wesenszüge erkennen. Nicht nur die Formate der Bilder sprechen in diesem Fall für sich. Schindler machte ab 1885 das Schloss Plankenberg bei Sieghartskirchen in Niederösterreich zu seiner Residenz und verbrachte dort ab diesem Jahr jeden Sommer mit

---

<sup>165</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 14.

<sup>166</sup> Tagebucheintragung 15. Oktober 1879.  
Fuchs 1970 (zit. Anm. 154), S. 19.

seiner Familie und einigen Schülern, die er an seinem privaten und künstlerischen Leben teilnehmen ließ, inmitten der niederösterreichischen Natur – unabhängig von Mode und Zeitströmung in der Residenzstadt Wien.

Wollte es Schindler mit Schloss Plankenberg Makart als „Künstlerfürsten“ gleich tun? Oder war es allein die Natur, mit der er sich umhüllen, in und mit der er leben und inspiriert werden wollte? Plankenberg und überhaupt die Kunst Schindlers sind auch als eine Art Eskapismus zu sehen, eine Flucht vor der alles verschmutzenden Industrie in der Stadt. Schindler wollte die nicht bereits von Menschenhand zerstörte Natur mit seinen Bildern der Nachwelt überliefern. In seinem „Buch“<sup>167</sup> äußert sich Schindler dahingehend und tritt gegen die Umweltsünder und Industrialisierung auf.

Auch bei Waldmüller findet das industrielle „Menschenwerk“ keinen Eingang in seine Bilder. Waldmüllers Eskapismus führt ihn nicht nur in die Natur, sondern auch auf das Land zu den Bauern, wo für ihn die Natur noch „Natur“ war. Die innere und äußere Wahrheit wollte Waldmüller wiedergeben, wobei Waldmüller mit der inneren Wahrheit zeitbezogen hauptsächlich moralische Züge auszudrücken suchte. Für Schindler hingegen steht die innere Wahrheit für die Stimmung, ein nach außen Stülpen des inneren Seins, zur Vervollständigung der äußeren Erscheinung.

Emil Jakob Schindler war ein reiner Landschaftsmaler, Waldmüller dagegen ein „Allrounder“, der in allen malerischen Disziplinen „Unmögliches“ leisten konnte und leistete. Selbst vor Vervielfältigungstechniken machte Waldmüller nicht halt. Schindlers Kunst konzentriert sich rein auf die Landschaft, die er mitunter auch mit Figurenstaffage ausstattete. Dass aber Schindler nicht nur für seine Motive künstlerische Vorbilder wählte, sondern auch beim Zeichnen von Figuren sich bei anderen Unterstützung holte, mag überraschen.

Adalbert Franz Seligmann berichtet in der Neuen Freien Presse vom 4. Jänner 1921 „Aus den Erinnerungen eines Malers“:

*„Schindler [...] dieser Meister der Landschaft, dem nur wenige unter seinen Landsleuten an die Seite gestellt werden können, war – merkwürdig genug! – nicht imstande, eine Figur richtig zu zeichnen. Brauchte er eine Staffage für seine Bilder – was übrigens nicht allzuoft der Fall war – so ließ er sich eine solche meist von seinem Freund Julius V. Berger hineinmalen. [...] Zur Zeit von der ich spreche – im Winter 1887/88 – war Berger entweder verreist oder aus sonst irgend einem Grunde nicht erreichbar – kurz Schindler, der für sein Friedhofsbild die Figur eines Mönches brauchte, kam eines Tages zu mir herüber und ersuchte mich, diese hineinzumalen. Er brachte eine kleine Photographie mit, eine Momentaufnahme, die ich benützen sollte.“<sup>168</sup>*

<sup>167</sup> Emil Jakob Schindlers theoretische Schriften (zit. Anm. 126).

<sup>168</sup> Adalbert Franz Seligmann, Aus den Erinnerungen eines Malers, in: Neue Freie Presse, 4. Jänner 1921, o.S., Nachlass Hofrat Hans Ankwicz-Kleehoven.

In dieser Hinsicht war ihm Waldmüller weit voraus. Waldmüller hatte anfänglich Probleme mit seinen Landschaftshintergründen, war jedoch ehrgeizig und bestrebt genug, auch diese Disziplin zu perfektionieren.

Schindler war Maler, Sänger und Dichter. Gleich Waldmüller, setzte er sich in seinem Buchkonzept mit der Kunsterziehung, mit anderen Künstlern und mit der Natur auseinander. Es versteht sich von selbst, dass Waldmüllers und Schindlers Schriften sehr unterschiedlich ausfallen mussten. Waldmüller wäre nie in den Sinn gekommen, ein Tagebuch zu schreiben, so wie es von Schindler aus dem Jahr 1879 überliefert ist. Diese Art von „Sorgen wegschreiben“, persönlicher, familiärer, finanzieller und auch künstlerischer Natur, indem er auch seine nächsten Malschritte beschrieb, wäre Waldmüller nicht gelegen. Waldmüllers Schriften waren Kampfschriften, in denen er offensiv seine Meinung zur Kunst und Kunstpolitik kundtat. Waldmüller sah sich gleich Schindler in vielen Belangen als „Opfer“, aber in kunstpolitischer Hinsicht und als streitbares Opfer, nicht wie Schindler, der hauptsächlich mit sich selbst und seiner Psyche beschäftigt war, und dessen Sich-von-der-Seele-Schreiben so anders sein musste. Waldmüller hatte ja auch eine literarische Begabung, und es ist überliefert, dass Waldmüller immer ein Notizbuch mit spitzem Bleistift bei sich trug, das er bei wichtigen Einfällen sogleich hervorholte.

Unter diesen charakterlichen Voraussetzungen musste auch die Kunstauffassung dementsprechend unterschiedlich sein. Dass Schindler großteils den Hochsommer mied, mag nur bedingt damit zu tun haben, dass er sich von Waldmüller abheben wollte. Frühling und Herbst mit ihren differenzierten Wettererscheinungen boten für Schindler eben eine besondere künstlerische Herausforderung, wobei gerade das Wetter „dazwischen“, besser gesagt zwischen dem Hochsommertag und dem kalten, verschneiten Wintertag, seinen inneren Stimmungen sehr entsprochen hat.

Und doch bietet auch der Hochsommer „spannende“ Erscheinungen mit seinem sonnendurchtränkten Morgen-, Mittag- und Abendlicht, und mit dieser ganz speziellen weichen, flirrenden Luftstimmung – Waldmüller war auf diesem Gebiet, gerade was den Hochsommer betrifft, durchaus Vorreiter und hat dies auch bewiesen. So konnte Schindler eigentlich auch bei der inneren Wahrheit als Stimmung bereits bei Waldmüller anknüpfen

[Abb. 4 und 9], dies war ja im Grunde genommen bereits bei Waldmüller vorgebildet und angeschnitten.

Aber weder Waldmüller noch Schindler sind in ihrer Auseinandersetzung mit dem Licht so weit gegangen wie die Impressionisten, deren rein optische Auffassung bis zur vollständigen Auflösung der Konturen führte. Waldmüller mit seinem sozusagen „fotografischen“ und Schindler mit seinem „stimmungsgeladenen“ Sehen haben das Gegenständliche nie wirklich verlassen.

Schindler suchte seine Stimmung über verschiedene Vorbilder „neu zu entdecken“ und auszuschöpfen. Seine Stimmung erreichte er zumeist durch tonale Überhöhungen der Landschaft mit einem Grauschleier, in Anlehnung an die französischen Barbizonmaler, Corot im Speziellen, deren Werke gerade um 1870 in den Wiener Sammlungen Gsell und des Baumeisters Bösch, und 1871 im Münchner Glaspalast offiziell gesehen werden konnten.

Die Natur, die für Waldmüller sein künstlerisches Zuhause war, war der Prater und die niederösterreichische Gegend um Mödling. Schindler wiederum liebte den „zopfigen Garten“<sup>169</sup>, den er selbst gestaltete und unter anderem in Weißenkirchen, Goisern oder Plankenberg fand.

Beide, Schindler und Waldmüller, waren auf der Suche nach der „wirklichen Wirklichkeit“, wie es Adalbert Stifter<sup>170</sup> formuliert hatte. Waldmüller glaubte hauptsächlich, diese nur bei der größten Ausleuchtung zu erkennen und zu finden, Schindler suchte sie „tiefer drinnen“ und überhöht das Naturbild mit Stimmungen. *„Wieder beobachtete ich Schindlers Vor-der-Natur-Malen, das so ganz anders ist wie das Arbeiten Waldmüllers, dem er vorwirft, die Erscheinung Stück für Stück abzuschreiben. Er malt die „Brücke“, das silbrige Wasser mit Brücke und Weidenbusch. Im Hintergrund lastet die Gebirgsmasse des Saarsteins schwer auf den leichten Tönen des Vordergrundes. Schindler malt, aus dem Busch werden Bäume, aus dem Saarstein Wolken. Sein Bild sieht er im Inneren, von außen nimmt er nur, was in dies Bild paßt“*<sup>171</sup>, beschreibt Carl Moll Schindlers künstlerisches Arbeiten.

Dieses vom Gefühl gelenkte Naturschauen steht in krassem Gegensatz zu Waldmüllers objektiverem und deskriptivem Natursehen. Beide waren auf ihre Weise Eskapisten, beide

---

<sup>169</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20736, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 249 ff.

<sup>170</sup> „...Macht nur die Wirklichkeit so wirklich wie sie ist, und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und ihr werdet wunderbarere Werke hervorbringen, als ihr glaubt, und als ihr tut, wenn ihr Aferheiten malt und sagt: Jetzt ist Schwung darinnen.“. Zitiert nach: Adalbert Stifter, Die Nachkommenschaften, 1865, nachgedruckt im Insel Taschenbuchverlag 2415, Frankfurt am Main 2001, S. 79 f.

<sup>171</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 39.

suchten jedoch aus der Natur ihre eigene innere und äußere Wahrheit herauszuholen und auszudrücken. Für Waldmüller bedeutet Natur Ursprünglichkeit, Ehrlichkeit, Schönheit, - Schindler verstand die Natur als Ausdruck seiner Seele und seines Gefühlslebens. Obwohl Schindler ein großer Pessimist war, wie sein Tagebuch verrät, suchte er doch das „Schöne“ der Natur wiederzugeben. Fabrikschlote gab es nur in Ausnahmefällen. Sonst war Schindler bestrebt, die reine Natur wiederzugeben, sich in sie zu versenken, das herauszuholen, was Waldmüller zwar angeschnitten, aber nicht in der atmosphärischen Reichhaltigkeit zur Vollendung gebracht hatte. Das Spiel mit verschiedenen Lichtsituationen und Helligkeiten animierte Schindler zu seinen tief empfundenen Stimmungsbildern. Schindler sieht seine Natur poetisch, lässt die Naturdetails sprechen, singen, musizieren. In seinen Bildern sind keinerlei Anklagen an die sozialen Missstände zu spüren. Schindler versenkt sich in eine Welt, seine Welt, und klammert den technischen Fortschritt aus (als Ausnahmen sind die „Kaisermühlen“-Bilder zu sehen [z. B. Abb. 40]). Waldmüller dagegen war ein strenger Verfechter der deskriptiven Naturtreue, nicht nur aus Liebe zur Natur, sondern auch aus ausbildungstechnischen Gründen, für ihn wurde die Natur gleichzeitig „Werkzeug“, die akademische Kunstausbildung zu reformieren.

Mit dem oben zitierten Stichwort „Kaisermühlen“-Bilder soll an dieser Stelle die „Dampfschiffstation an der Donau bei Kaisermühlen“, von Schindler um 1870 gemalt [Abb. 40], einfügend Erwähnung finden. Es ist nicht nur die Modernität des Motivs, ein Dampfschiff als Verkehrsmittel und eine Anlegestation an der Donau als Landschaftsausschnitt wiederzugeben, sondern Schindlers „Dampfschiffstation“ gilt auch künstlerisch mit seinen intensiven Farben, formauflösenden Tendenzen und seiner flächenhaften Malweise als Novität. Aber die hellste Ausleuchtung, die weißen Flächen des Schiffbuchs und des Daches – Flächen, die durch die starke Sonneneinstrahlung keinerlei Binnenstruktur mehr aufweisen und nur mehr als Farbflecken erscheinen – sind das nicht Prämissen, die bereits von den italienischen Macchiaioli oder den Franzosen wie Pissarro oder dem frühen, noch geometrischen Corot (Corot war ja für Schindler ein großes Vorbild) bekannt sind? Doch wäre es nicht möglich, einen diesbezüglichen Vorläufer im eigenen Land zu suchen? Waldmüllers „Traunsee vom Calvarienberg“ [Abb. 41] oder der „Traunsee mit Schloß Orth“ [Abb. 42], beide um 1835 gemalt, können doch durchaus ebenfalls Pate gestanden haben. Schindler konnte diese partiellen, durch nichts mehr strukturierten Sonnenflächen auch bereits aus Werken Waldmüllers der 1830er Jahre gekannt haben. „Gmunden mit dem Traunsee vom Calvarienberg“ [Abb. 41] war zudem bis zur

Versteigerung bei Posonyi 1878 im Besitz der Witwe Waldmüllers, und es ist anzunehmen, dass bei Interesse die im Besitz der Witwe verbliebenen Werke jederzeit besichtigt werden konnten.

Waldmüllers Charakter mag als gefestigt und zielstrebig gesehen werden und spricht für seine sachlichere Herangehensweise an die Natur. Aus seinen Werken, malerisch und schriftlich, selbst kann Waldmüller als Mensch herausgelesen werden. Er war in seinem Wesen geradlinig, ein kämpferischer Verfechter seiner Ideen und Anschauungen, in seinen Schriften schreibt er selbstbewusst über seine Größe, Erfolge und Karriere, er versucht ständig, sich zu beweisen, und scheute zu guter Letzt selbst nicht davor zurück, die Auflösung der Akademie, die ja eigentlich seine Arbeitsstelle war, zu fordern. Dass er aber auch ein Gefühl für Stimmung hatte, zeigen zum Beispiel seine Landschaftsbilder „Ansicht von Mödling“ von 1848 [Abb. 4] oder „Berglandschaft mit der Ruine Liechtenstein bei Mödling“ von 1859 [Abb. 9].

Waldmüller war eben auch ein gemütsvoller Mensch, und ein „Verführer“ der Damen, - könnte er sonst so auf die zu Porträtierenden eingehen? Die Landschaft zu früher Morgenstunde so fühlbar machen? Das Mutterglück so erlebbar machen? Aber daneben gibt es auch Zeugnis seines „ungezügelter“ Temperaments. Waldmüller durchlebte jahrelang eine Ehekrise mit seiner Frau und Sängerin Katharina Weidner. Aus ärztlichen Befunden geht hervor, dass Waldmüller seiner Frau und seinen drei Kindern gegenüber auch gewalttätig war, eine familiäre Situation, die nicht so wirklich zu seinen – plakativ formuliert - sonnigen „Familienglück“-Bildern passt.

Es soll hier ebenfalls angemerkt werden, dass beide, Schindler und Waldmüller, mit einer Sängerin verheiratet waren. Waldmüllers Frau Katharina Weidner muss eine selbstbewusste Frau gewesen sein, die ihren Beruf trotz Heirat nie aufgab und die im Grunde genommen lange Zeit die Familienerhalterin war, während Anna Bergen ab der Heirat mit Emil Jakob Schindler im Februar 1879 ihr Engagement am Leipziger Stadttheater kündigte und somit ihrer Sangeskarriere ein Ende setzte, obwohl Schindler kein regelmäßiges Einkommen und laut seinem Tagebuch lange Zeit mit dem Unterhalt für seine Familie zu kämpfen hatte. Katharina Weidner muss selbstbewusst genug gewesen sein, ihren Beruf weiter auszuführen, und es war ihr Mann, der mit seiner Frau in früheren Ehejahren von Engagement zu Engagement reiste.

So zerrissen Schindler innerlich war, ist im Grunde auch sein Werk. Waldmüller war in jeder Hinsicht konstanter. Die Wahl verschiedener Stile, je nachdem es sich um Au- und Weiherlandschaften, Mühlenbilder, Meeresdarstellungen oder Gärten handelt, mag bei Schindler auch als Ausdruck dieser Unsicherheit gedeutet werden.

Schindler hat sich wie alle seiner Zeitgenossen mit der „großen“ Kunst Frankreichs und auch jener der Niederländer auseinandergesetzt, blieb aber, selbst wenn er seine für ihn notwendigen Vorbilder auch im Norden Deutschlands suchte, der österreichischen Tradition immer wieder treu: „...Schindler hat der österreichischen Landschaftskunst im späten 19. Jahrhundert eine neue gültige Form von persönlichster Prägung geschenkt: in einer stillen und intimen Stimmungskunst ist die heimatliche Natur durch Schindler in ihrem atmosphärischen Zauber gesehen und gestaltet worden,“<sup>172</sup> schreibt Bruno Grimschitz in seinem Vorwort zur „Gedächtnisausstellung Emil Jakob Schindler“ im Jahr 1942. Und Carl Moll, der den Text zum Katalog schrieb, weiter: „Ist Waldmüller der größere, Schindler ist der reichere. Waldmüller gibt meisterhaft das wieder, was er vor sich hat. Schindler wird von dem, was er vor sich hat, angeregt, das zu gestalten, was er in sich hat...Waldmüller malt den Frühling im Wienerwald,...Schindler empfindet die Frühlingsahnung.“<sup>173</sup> Und doch überrascht ein Vergleich einiger Frühlingsbilder Schindlers der frühen 1880er Jahre [Abb. 43, 44 und 45] mit Waldmüllers Variationen „Vorfrühling im Wienerwald“ [Abb. 46 und 47]. Ist es möglich, dass Schindler bei Waldmüllers „Vorfrühlingsbildern“ angesetzt hat? Hat nicht Waldmüller ebenso die Stimmung des Erwachens der Natur mit ihrer noch kahlen Vegetation unter den ersten wärmenden Sonnenstrahlen fühlbar gemacht?

Wenn man bedenkt, wie negativ, depressiv und selbstzweifelnd Schindlers Tagebucheintragungen zum Teil waren, die er mit seiner Hochzeit am 4. Februar 1879 begann<sup>174</sup> -

*Sonntag, 13. April 1879*<sup>175</sup>

*...Nachmittag waren meine Anna und ich bei Makart. Die Kluft zwischen diesem Riesen und mir wird immer weiter, unüberbrückbarer...Der Tod erscheint mir wünschenswert, und ich habe so gerne gelebt, aber ich bin des Kampfes müde. Mein ganzes Leben, das heute auf ein*

---

<sup>172</sup> Ausstellungskatalog Galerie des XIX. Jahrhunderts 1942 (zit. Anm. 24), Einleitung.

<sup>173</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>174</sup> Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 32.

<sup>175</sup> Ebenda, S. 98.

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 38841,I,22,I\*ff.

*Minimum gestellt ist, bringt stets neue Defizite, an Geld, Zufriedenheit und Ehre. Meine gesellschaftliche Stellung ist die eines Lumpen, weil ich mir kein Geld verschaffen kann...*

*Freitag, 2. Mai 1879<sup>176</sup>*

*...Gestern, dem ersten Mai, dem herrlichsten Tage im Jahre, war ich einen Sprung aus dem Fenster schon sehr nahe. Anna, mein holdes Weib und das Kind, das uns bescheret wird, machten mich endlich ruhig und ich überdachte die grässliche Verpflichtung zu leben mit Resignation... -*

so verwundern seine Gartenansichten und Hofeinblicke aus Weißenkirchen [Abb. 48 und 49], wo Schindler mit seiner schwangeren Frau Anna auf der Rückreise aus Bad Kreuzen Station machte.

Wirken diese Bilder nicht wie ein neues Leuchten, ein Neuanfang unter „stabilen Erscheinungen“ mit viel Licht und Sonne? Setzte Schindler in diesen „sonnigen“ Bildern bewusst bei Waldmüller an? Ein diesbezüglicher Konnex mag auf jeden Fall Gültigkeit haben.

Schindler malte in der Wachau im Zeitraum von 1879 – 1882 mehrere Variationen eines Blumengartens. Wie schon wiederholt aufgezeigt, sieht Schindler in bestimmten Motiven ganz konkrete Vorgänger, deren Maltechnik er dann gerne dementsprechend übernimmt. Unter vollem Sonnenlicht und mit kräftigen Farben hat Schindler seinen „Blumengarten in Weißenkirchen“ [Abb. 48] wiedergegeben. Im Garten von Weißenkirchen wird die Natur durch das Licht nicht verschleiert, sondern Schindlers grelles, allumfassendes Sonnenlicht hebt speziell im Vordergrund jedes Detail hervor und lässt die Pflanzen in ihrer Form greifbar plastisch und bunt erscheinen. Klar ist hier eine sachlichere Herangehensweise im Sinne Waldmüllers zu erkennen, wobei jedoch die Schindlersche Stimmung und Atmosphäre schon allein durch die Wahl des Motivs mit gegeben sind. Dementsprechend zeigt auch der „Gemüsegarten in Goisern“ von 1884 [Abb. 50], wie Moll in seinem „Buch“ über Schindler schreibt<sup>177</sup>, eine Verbindung von „Waldmüllers Naturtreue und Detailliebe mit Schindlerscher Poesie“. Der in diesem Gartenbild zu beobachtende österreichische „Kraut- und Rüben“-Blick,<sup>178</sup> der selbst noch im Boden verwurzeltes Gemüse zum Bildthema macht, unterstreicht die Tendenz, auch in „gewöhnlichen“ Dingen Bildwürdigkeit zu sehen. Dass

---

<sup>176</sup> Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), S. 102.

Österreichische Nationalbibliothek (zit. Anm. 175).

<sup>177</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 39.

<sup>178</sup> Martina Haja, „Kraut und Rüben“. Beobachtungen zur österreichischen Freilicht-Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1986, S. 43 ff.

jedes Detail in der Natur seine Berechtigung hat auf die Leinwand übertragen zu werden, auch wenn es beispielsweise „nur“ ein sonniger Ausschnitt einer knorrigen Weinrebe ist, hat schon Waldmüller 1841 [Abb. 26] bewiesen. Das Licht als Thema und der zu Boden gerichtete Blick werten auch das herkömmliche Gemüse Kürbis und Kohl auf, deren krautige Blätter im Sommerlicht in den verschiedensten Grüntönen erscheinen.

Emil Jakob Schindler hat bis an sein Lebensende neben seinen anderen Motiven Gärten gemalt. Er sah sich selbst als Gärtner, der sich auch - wie in Goisern oder Plankenberg - seine Natur wie ein Stilleben „eigenhändig“ pflanzte und arrangierte, um sie später zu malen. *„Ich gestehe, dass mir ein geschmackvoll arrangierter Garten, etwa ein zopfiger Park, lieber ist, als der schönste wilde Wald“*, zitiert Carl Moll eine Tagebucheintragung Schindlers in Kreuzen vom 6. Juni 1879<sup>179</sup>. *„Schindler pflanzt im April den jungen Kohl und legt die Sonnenblumenkerne in die Erde; im August malt er seinen Garten“*, berichtet Carl Moll an anderer Stelle über seinen „Meister“.<sup>180</sup> Und das ist es auch, was die Kunst Schindlers von der Waldmüllers unterscheidet. Schindler malt das Entstehen und Entstandene, das Wachsen der Natur, Waldmüller mehr das So-Sein.

Die Liebe zur Natur, die detaillierte Erfassung aller Details unter strahlendem Sonnenlicht sind, gerade in Bezug auf die Garten-Bilder Schindlers, eindeutig Komponenten, die mit der österreichischen, das heißt Waldmüllerschen Tradition in Verbindung zu bringen sind.

Emil Jakob Schindlers Œuvre umfasst ausschließlich Landschaften, die nur zum Teil mit Staffagefiguren bereichert sind, aber nie steht der Mensch dermaßen im Vordergrund wie bei Waldmüller. Schindlers Figuren bilden mit der Natur eine harmonische Einheit, sie sind in die Landschaft so eingebunden, dass, auch wenn sie einer Tätigkeit nachgehen, diese für den Betrachter nicht spürbar ist. Auch wenn Karren gezogen oder schwere Reisigbündel am Rücken geschleppt werden – die Anstrengung wird in seinen „Idyllen“ negiert. Auch Waldmüller hat seine Menschen selten bei der Arbeit in dem Sinn gezeigt, und wenn, dann ist auch in diesen Bildern nicht wirklich etwas von körperlicher Anstrengung zu erkennen.

Zwei Bilder bieten sich hier zum Vergleich an. Die „Kartoffelernte“, 1891, von Emil Jakob Schindler [Abb. 51] und Waldmüllers „Berglandschaft mit Weingarten“ von 1862 [Abb. 52] haben bemerkenswerte Gemeinsamkeiten. In beiden Bildern sind Menschen bei der Arbeit in eine weitläufige Landschaft eingebunden. Und in beiden Bildern ist nichts von einer Tätigkeit

---

<sup>179</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 19.

<sup>180</sup> Carl Moll, Emil Jakob Schindler 1842 - 1892. Eine Bildnisstudie, Wien 1930, S. 42.

zu spüren. Stattdessen dominiert „beim Kartoffelernten“ auf dem Feld die Stimmung eines dunstigen Sommertages bzw. eine klare Abendstimmung eines Spätsommertages bei der Arbeit im Weingarten. Sollte Schindler den Weingarten Waldmüllers gekannt haben, könnte ihn die stimmungsvolle Weite der Landschaft mit Menschen bei einer landschaftlichen Tätigkeit zu seiner Kartoffelernte inspiriert haben.

Aus dem Jahr 1891 ist noch ein weiteres Bild Schindlers überliefert, das Waldmüllers Meisterschaft mit Schindlers seelischem Reichtum verbindet. Der „Buchenwald bei Plankenberg“ [Abb. 53] zeigt einen sonnendurchfluteten Waldausschnitt mit zwei Staffagefiguren, eine Reisigbündel tragende Frau mit ihrem Kind. Auch in diesem Bild geht es nicht um die Last des täglichen Lebens, sondern das Thema ist, das durch die Buchenblätter rieselnde Sonnenlicht und die warme Luft eines strahlenden Sommertages fühlbar zu machen, - wie das durch die Baumkronen dringende Licht die hellgrünen Buchenblätter umspielt und fast transparent macht, diese völlige Hingabe an eine hochsommerliche Buchenwaldatmosphäre, dieses Eingehülltsein mit Licht, Schatten, Wald, eben Natur, die von Menschen belebt wird, die ihrer täglichen Tätigkeit nachgehen und aus der Natur schöpfen. Dieses Bild hat nichts mit dem zeitgleichen französischen Impressionismus zu tun, die Konturen werden nicht aufgelöst. Schindlers Inspiration ist auch hier in der heimatlichen Tradition zu finden.

Die „Waldstraße bei Scharfling in Oberösterreich“ von 1890 [Abb. 54], zeigt ein ähnliches Lichtspiel. Auch hier tätige Menschen auf einem Waldweg – Wege waren für Schindler wichtig als „Grund für die Figur“<sup>181</sup> – eingebunden in eine fühlbare Natur unter strahlendem Sonnenlicht, das durch die Blätter eines Laubwaldes rieselt.

Dieses Eingebunden- und Umhülltsein in und von der Natur hat Schindler auch in seiner „Parklandschaft bei Plankenberg“ im Jahr 1887 [Abb. 55] ausgedrückt. Seine beiden Kinder sind in diesem Bild vollkommen eins mit der Natur. Ein Vergleich mit Waldmüllers Spätwerk „Im Mai (Mutter und Kind unter blühendem Holunder)“ von 1864 [Ab. 56] bietet sich an. Auch hier eine alles umgebende Natur, Menschen, die in die Natur regelrecht „eingebettet“ sind. In beiden Bildern nimmt der Himmel nur einen kleinen Teil ein, ein „All-over“ an Natur bedeckt den Bildträger und inmitten dieser Kinder bzw. bei Waldmüller eine Mutter mit

---

<sup>181</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20739, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 265.

ihrem Kleinkind. Aber wie klar kommen hier die verschiedenen künstlerischen Errungenschaften zutage. Waldmüller hat hier wieder sein hartes Sonnenlicht eingesetzt, während Schindler mit fühlbarer Sensibilität eine optisch viel weichere Natur wiederzugeben vermochte.



### 3. „...sie meinten Revivere Waldmüller.“

#### Zum Kunstschaffen Olga Wisinger-Florians<sup>182</sup>

Eine der Schülerinnen Emil Jakob Schindlers war Olga Wisinger-Florian, eine starke Persönlichkeit, die mit ihrem selbstbewussten und kämpferischen Auftreten für den ehemaligen Lehrer und Freund, unter dessen Anleitung sie von 1880 bis Ende 1884 malte, zunehmend zur Konkurrenz wurde.

Ein Ausschnitt eines von ihr überlieferten Stimmporträts von 1906 mag von der Persönlichkeit Olga Wisinger-Florians einen ersten Eindruck geben:

*„Um in der Kunst etwas zu erreichen, gehört vor allem Fleiß dazu, denn Talent ohne Fleiß bringt es absolut zu nichts. Ich habe im späten Alter zu malen begonnen, ich war sechsunddreißig Jahre alt, wie ich zu studieren anfing, und habe es doch schließlich zu etwas gebracht, aber mit dem größten Aufwand an Fleiß und Energie.“*

[Stimmporträt Olga Wisinger-Florians vom 3. Juli 1906, Phonogrammarchiv Wien]<sup>183</sup>

Als Olga Wisinger-Florian beschloss, Malerin zu werden, hatte sie bereits eine erfolgreiche Karriere als Konzertpianistin hinter sich, die sie jedoch wegen eines „*tückischen Handleidens*“<sup>184</sup> bereits 1874 beenden musste. Über einen „gewissen Maler Preißberger“<sup>185</sup> fand sie zur bildenden Kunst und wechselte bereits nach zwei Monaten zu Melchior Fritsch, mit dem sie noch lange nach ihrer Begegnung mit Emil Jakob Schindler Kontakt hielt. Von 1879 bis 1882 lernte sie bei August Schaeffer von Wienwald, der auch Lehrer von Tina Blau war und nicht nur als Direktor der „Modernen Galerie“, sondern auch für sein 1903 herausgegebenes Werk „Moderne Meister“ bekannt ist. Circa zwei Jahre ihrer Ausbildung bei Schaeffer verliefen parallel zur Studienzeit bei Emil Jakob Schindler.<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup> Olga Wisinger-Florian (Wien 1844 – 1926 Grafenegg/Niederösterreich).

<sup>183</sup> Zitiert in: Bärbel Holaus, Olga Wisinger-Florian (1844 – 1926). Arrangement mit dem „Männlichen“ in der Kunst, in: Ausstellungskatalog Kunstforum Wien (Hrg. Ingrid Brugger), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 84.  
Walter Krause, Stimmporträts, Tondokumente aus dem Programmarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (gem.m.Gerda Lechleitner u.a.), Wien 1999 [Kommentierte CD-Ausgabe].

<sup>184</sup> Karoline Murau, Wiener Malerinnen, Dresden/Leipzig/Wien 1895, S. 121.

Edith Futscher, Olga Wisinger-Florian, in: Ausstellungskatalog Kunsthau Mürzzuschlag, Natürlichere Natur. Österreichische Malerei des Stimmungsrealismus, Mürzzuschlag 1994, S. 214.

<sup>185</sup> Bärbel Holaus, Olga Wisinger-Florian. Weibliches Talent mit „...riesiger männlicher Energie“, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2004 (zit. Anm. 155), S. 290.

<sup>186</sup> Ebenda.

Auch Olga Wisinger-Florian hatte keine andere Möglichkeit, als privat Malunterricht zu nehmen, da Frauen noch bis 1921 der Zugang zur Wiener Akademie der bildenden Künste verwehrt blieb. Über Vermittlung eines Freundes wurde im September 1880 der Kontakt zu Emil Jakob Schindler hergestellt, der, wie Olga Wisinger-Florian in ihr Tagebuch schrieb, mit ihren Bildern „*sehr zufrieden*“ war<sup>187</sup>. Für circa 4 Jahre gehörte sie mit Carl Moll und Marie Egner (die alle der gleichen Generation angehörten), zum engsten Schülerkreis um Emil Jakob Schindler, ehe sie sich sukzessive immer mehr von ihrem Lehrer emanzipierte und mit den Jahren von einer realistischen Bildauffassung mit stimmungshaften Charakter über impressionistische Tendenzen zu einem kraftvollen Farbexpressionismus fand.

Olga Wisinger-Florian war eine sehr ehrgeizige Frau, die an Erfolg gewöhnt war. Noch im Jahr 1874, als sie ihre Pianistenkarriere beenden musste, heiratete sie den vermögenden Besitzer der Apotheke am Schwarzenbergplatz Franz Wisinger, und bereits ein Jahr später kam ihr Sohn Oscar zur Welt. Wisinger-Florian zog sich jedoch nicht in das „traute Heim“ zurück - es sei kurz angemerkt, dass sie trotz Heirat ihren Mädchennamen nicht aufgab und schon zu jener Zeit einen Doppelnamen führte -, sondern war fest entschlossen, auch in der bildenden Kunst nicht Alltägliches zu leisten. Wie ihren gut dokumentierten Tagebüchern<sup>188</sup> zu entnehmen ist, widmete sie sich primär ihren Kunstaktivitäten. Ihr Mann soll wegen ihrer Passion - vermutlich aus Eifersucht auf den frühen Erfolg und den engen Kontakt mit Emil Jakob Schindler - des Öfteren grantig gewesen sein.<sup>189</sup> Mit ihrem Entschluss 1874, Malerin zu werden, schwebte Olga Wisinger-Florian eine Karriere als moderne, selbständige Künstlerin vor. „Dilettantische Frauenkunst“ wollte sie nicht betreiben.

All diese biographischen Eckdaten sind gerade in Bezug auf ihr Streben und ihre Durchsetzungsfähigkeit von Interesse, zeigen auch ihr Charakter und ihr Lebensweg nur zu gut die Unterschiede zu Emil Jakob Schindler, der sie im Lauf der Ausbildungsjahre zunehmend als „gefährlich“ empfinden musste. Am 11. April 1885 erfolgte ihr Abschiedsbesuch bei Emil Jakob Schindler: „...gezahlt und als Schülerin bedankt. Letzter Besuch als Schülerin, ich stehe nun auf eigenen Füßen, will allein arbeiten. Es ist auch dieser Moment gekommen! Ich scheidet dankbar und trotz Schmetterlingen ohne Groll von ihm.“<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Tagebucheintragung vom 1. Oktober 1880.  
Archiv Olga Wisinger-Florian, Galerie Giese & Schweiger, Wien.  
Holaus (zit. Anm. 185), S. 291.

<sup>188</sup> Archiv Olga Wisinger-Florian (zit. Anm. 187).

<sup>189</sup> Holaus (zit. Anm. 185), S. 290.

<sup>190</sup> Tagebucheintragung vom 11. April 1885.

Die endgültige Lehrer-Schüler-Trennung provozierte eine Auseinandersetzung um schlecht gehängte Bilder bei der Jahresausstellung im Künstlerhaus 1885. *„Ins Künstlerhaus meine Bilder hängen schlecht – ich außer mir, bin ganz weg, kann mich kaum fassen. Noch einmal hinein Schindler getroffen, er hängt sein Bild aber neben dem meinigen. Die Freude ist mir verdorben.“*<sup>191</sup> Und *„...bei Schindler damit, ihm endlich über Schlechthängen die Meinung gesagt...“*<sup>192</sup>.

Olga Wisinger-Florian arbeitete von nun an, eigentlich zeitlich gesehen mit Beginn der Ära Schindler auf Schloss Plankenberg im Sommer 1885, als freie Künstlerin.<sup>193</sup>

Viele Erfolge Olga Wisinger-Florians sind auf ihr emanzipiertes und selbstorganisiertes Verhalten zurückzuführen. Ihr Ehrgeiz, Durchsetzungsvermögen und Erfolg im Kampf gegen die patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen nicht nur im Wiener Kunstleben, brachten ihr schon zu Lebzeiten Anerkennung. Galt Olga Wisinger-Florians Kampf den frauenverachtenden, gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten ihrer Zeit, so soll an dieser Stelle ein ähnlicher Charakter parallelgesetzt und genannt werden, dessen Kampf nicht unbedingt der Frauenfeindlichkeit in der akademischen Kunsterziehung galt, sondern der akademischen Kunstlehre und den „Kunstzuständen“, einschließlich sozialer Absicherung. Ferdinand Georg Waldmüllers Hartnäckigkeit in seinem Einsatz für seine Ansichten und Reformen gegen die

---

Archiv Olga Wisinger-Florian (zit. Anm. 187).  
Holaus (zit. Anm. 185), S. 292.

<sup>191</sup> Tagebucheintragung vom 11. März 1885.  
Archiv Olga Wisinger-Florian (zit. Anm. 187)  
Holaus (zit. Anm. 185), S. 292.

<sup>192</sup> Tagebucheintragung vom 31. März 1885.  
Archiv Olga Wisinger-Florian (zit. Anm. 187).  
Holaus (zit. Anm. 185), S. 292.

<sup>193</sup> Die weiblichen Kunstschülerinnen, die damals nicht nur gezwungen waren, ihre Kunstausbildung bei den männlichen Kollegen teuer zu bezahlen, mussten auch gegen die immer wieder zum Vorschein kommende doppelte Lehrermoral ankämpfen. Einerseits wurden sie gefördert und zu Ausstellungen animiert und motiviert, andererseits wurden sie, stellte sich zu viel Begabung und Erfolg ein, unterdrückt und „übersehen“ [Abweisung bei Ausstellungen, schlechte Hängung, Vereitelung von Verkäufen, Ignorierung bei öffentlichen Aufträgen, keine Zulassung zum freien Unterricht an den Akademien, ein eigener Erfolg wird zum Erfolg des männlichen Kollegen gemacht, wie zum Beispiel das von August Schaeffer (Tina Blaus eigenem Lehrer!) kolportierte Lehrer-Schüler-Verhältnis Tina Blaus zu Emil Jakob Schindler]. Die Ausstellungen im Künstlerhaus zum Beispiel, die Olga Wisinger-Florian seit 1881 mit ihren Arbeiten beschickte, boten ihr die Gelegenheit, zu ihren männlichen Kollegen in Konkurrenz zu treten. Dabei durfte sie unter der Präsidentschaft Makarts (1880 – 1881) als Frau zwar ihre Werke einsenden, aber die offizielle Eröffnung nicht besuchen!

[Holaus (zit. Anm. 183), S. 86 und Fußnote 5].

Oft waren einige Vertreter der Jury, allen voran August Schaeffer, den Malerinnen schlecht gesonnen. Schaeffer war bekannt für seine fehlende Akzeptanz gegenüber professionell arbeitenden Künstlerinnen: *„Unsere malenden Damen rühren sich, sie sind in ihren Bestrebungen schneidiger als die Männer, sie wagen und setzen daran, was das Zeug hält [...] Ja die Frauen sind aber auch fleißig – sie flechten und weben drauflos -, als gelte es die Welt zu gewinnen. Als ob sie diese nicht ohnehin in ihrem Schoße hielten. Aber das genügt nicht mehr [...]“*

[Annelie Roser-de Palma, Die Landschaftsmalerin Tina Blau, Dissertation, Wien 1971, S.152.  
Ausstellungskatalog Kunstforum 1999 (zit. Anm. 183), S. 86 f.].

Akademie und Professorenschaft brachten ihm jedoch zeitlebens außer Restriktionen keine wirklichen Erfolge mehr ein – erst posthum wurden viele seiner Forderungen sukzessive umgesetzt.

Es wäre in dieser Arbeit aufgrund der vorangegangenen Olga Wisinger-Florian-Literatur vermessen und nicht Ziel, all ihre Erfolge und Ehrungen erneut wiederzugeben. Was vielfach für ihre Malerinnenkarriere von Bedeutung war, zeigt sich in ihrem Selbstbewusstsein, mit dem sie sich in einer männerdominierten Welt bewegte. Am 11. Juli 1874 notierte sie in ihr Tagebuch: *„Ich gehe mit hängenden Zöpfen zum Ärger und Neid der anderen“*.<sup>194</sup> Auch scheute sie sich nicht, bei Ausstellungen des Wiener Künstlerhauses, so wie ihre männlichen Kollegen, ihre Bilder umzuhängen oder zurückzuziehen, oder bei Kritikern und Rezensenten zu intervenieren.<sup>195</sup> Bei positiver Kritik bedankte sie sich mit einem Brief.

Aus gut bürgerlichem, finanziell abgesichertem Haus, unterstützten Olga Wisinger-Florians Eltern auch nach ihrer Hochzeit und Beendigung ihrer Pianistenlaufbahn ihre weitere Karriere. Die Mutter Minna Florian verhalf ihrer Tochter Olga entgegen den Vorstellungen ihres eigenen Mannes und ihres Schwiegersohnes zum ersten eigenen Atelier.<sup>196</sup>

Olga Wisinger-Florian war als Kämpferin für die „Kunst der Frau“ Organisatorin und Ausstellungsmacherin nicht nur in eigener Sache. Sie trat im Gründungsjahr 1885, dem Jahr der Loslösung von ihrem Lehrer Emil Jakob Schindler, dem „Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen“ bei, dem sie ab 1900 auch als Präsidentin vorstand. Und für diesen Verein organisierte sie erstmals Ausstellungen, die zur finanziellen Unterstützung und zur Pensionsvorsorge für minderbemittelte Kolleginnen beitragen sollten.<sup>197</sup> Ihr Einsatz für die Rechte und Absicherung der Frau war Olga Wisinger-Florian und ihren Mitstreiterinnen ein großes Anliegen. Im ersten Jahresbericht des „Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen“ in Wien wird die Situation einer Künstlerin wie folgt geschildert:

*„In unserer Zeit, die so reich an humanitären Institutionen ist, steht gleichwohl die auf geistigem Gebiet schaffende und arbeitende Frau schutz- und hilflos da. Sie kann weder auf Unterstützung in einer augenblicklichen materiellen Bedrängnis, noch auf Versorgung im Alter und Krankheit rechnen, denn die Hilfsvereine ihrer männlichen Kollegen sind ihr verschlossen [...]. Hier war nun Selbsthilfe dringend geboten. Die Gründung eines Vereins, welcher die Schriftstellerin und Künstlerin in ihrem Wirken Förderung und Anregung bietet, verbunden mit einem Hilfs- und Pensionsfonds, der sie vor Noth und Elend bewahrt, war für uns ein Bedürfnis geworden, eine sittliche Pflicht, eine soziale Nothwendigkeit.“*<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> Halaus (zit. Anm. 185), S. 289.

<sup>195</sup> Ebenda, S. 289 f.

<sup>196</sup> Ebenda, S. 290.

<sup>197</sup> Halaus (zit. Anm. 183), S. 90.

<sup>198</sup> Erster Jahresbericht des Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen, Wien 1886. Michaela Schwab, Olga Wisinger-Florian, Diplomarbeit, Wien 1991, S. 16.

Bereits im Jahre 1897 konnte die erste Pension an ein ordentliches Mitglied des Vereins ausbezahlt werden.<sup>199</sup>

Wieder soll Ferdinand Georg Waldmüller Erwähnung finden. Auch er befasste sich mit sozialen Anliegen, wenn er eine unbedingte Reform des für ihn „falschen“ Kunstunterrichts an den Akademien forderte, um Kunstzwitter und Kunstproletariat (die wegen mangelnden Talents ihre kostbare Zeit einem „verfehlten“ Berufsziel widmeten) zu vermeiden, und sich für eine bessere finanzielle Absicherung der angehenden jungen Künstler einsetzte.<sup>200</sup>

Weiters gründete Olga Wisinger-Florian im März 1900 mit Marie Egner, die 1886 sogar bei Olga Wisinger-Florian Unterricht nehmen wollte<sup>201</sup> und zum engen Kreis um Emil Jakob Schindler gehörte, und Marianne Eschenburg die Gruppe „Acht Künstlerinnen“. Auch war sie bei der ersten Ausstellung der im Frühjahr 1910 gegründeten „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“ in der Secession vertreten.<sup>202</sup> Bertha von Suttner, die große Friedensnobelpreisträgerin, war ihr eine enge Vertraute, die die Malerin in ihrem Engagement unterstützte.

Olga Wisinger-Florian kämpfte nicht nur in eigener künstlerischer Hinsicht, emanzipatorische und zeitpolitische Themen verfolgte und unterstützte sie mit großem Interesse. Die Gesellschaft war für Olga Wisinger-Florian ein wichtiger Teil ihres Lebens. Sie hatte nicht nur viele Schülerinnen, sie umgab sich auch mit bedeutenden Persönlichkeiten aus der Welt der intellektuellen und emanzipierten Frauen. Als „Salonlöwin“ mit ihren Kontakten zum Kaiserhaus, zur „gehobenen“ Gesellschaft und zur Kunst- und Kulturszene wusste sie diese Kontakte auch wirtschaftlich zu nützen. Sie hatte erkannt, dass auf dem Weg des gesellschaftlichen Umgangs dem Erfolg nachgeholfen werden kann. In den frühen achtziger Jahren versuchte die Malerin, die Nähe zu diversen Kunstkreisen zu gewinnen, in die sie ihr Lehrer Schindler einführte. Manch berühmter Künstlerpersönlichkeit wie Hans Makart begegnete die Malerin zufällig in Schindlers Atelier. Zu Kunsthändlern wie Otto Miethke und Charles Sedlmayer hat sie den „Meister“ direkt gebeten, einen Kontakt herzustellen, den sie in Folge zu pflegen und für ihre künstlerischen Absichten zu nutzen wusste. Auch warb sie

---

<sup>199</sup> Maria Teuchmann, Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien, in: Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit, Wien 1984, S. 86.  
Schwab 1991 (zit. Anm. 198), S. 17.

<sup>200</sup> Waldmüller, Andeutungen ... 1857 (zit. Anm. 10), S. 346 ff.

<sup>201</sup> Tagebucheintragung vom 8. Februar 1886: „Egner möchte bei mir lernen, wenn es sich schicken würde!!!“. Archiv Olga Wisinger-Florian (zit. Anm. 187).  
Holaus (zit. Anm. 183), S. 89.

<sup>202</sup> Bärbel Holaus (zit. Anm. 185), S. 231.

vehement um das gute Einvernehmen mit dem Sekretär des Künstlerhauses und mit den jeweiligen Juroren einer Ausstellung. Die Künstlerfeste und Schützenkränzchen boten dabei die beste Gelegenheit, die Männerwelt kennen zu lernen, zu beeindrucken und sich gewogen zu stimmen.<sup>203</sup> Olga Wisinger-Florian versuchte auf diesem Weg die Kritiker, über die sich nicht nur Waldmüller – der, wie er schrieb, zurückgezogen und allein für seine Arbeit lebte – oder Hörmann in ihren Schriften beklagten, mit weiblichem Charme auf ihre Seite zu ziehen.

Die Frauenbiografin der Jahrhundertwende, Caroline Murau, beschrieb Olga Wisinger-Florian als „...eine vielgesehene und geschätzte Persönlichkeit, deren vielseitige Bildung, sprühender Geist und natürliche Liebenswürdigkeit sie immer und überall einen dominierenden Rang einnehmen lassen.“<sup>204</sup> Intelligenz, Witz und Charme hob auch Adalbert Franz Seligmann trotz einer „geradezu faszinierenden Hässlichkeit“ hervor.<sup>205</sup> Im Vergleich zu Tina Blau und Marie Egner hing Olga Wisinger-Florian „nicht dem einsamen, nur seiner Arbeit lebendem Künstlertyp an, sondern verstand sich mehr als ein weibliches Pendant zum „Künstlerfürsten“.“<sup>206</sup> Zum Empfang ihrer Gäste hatte sie ein eigens „künstlerisch ausgestattetes Gemach, das durch zahlreiche auf Staffeleien aufgestellte Bilder geschmückt“<sup>207</sup> wurde. Auch gelang es ihr, für das von Erzherzog Rudolf initiierte Werk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ Aufträge zu erhalten.<sup>208</sup> Tina Blau hingegen bewarb sich ebenfalls für dieses Projekt, wurde aber offensichtlich wieder einmal als Frau übergangen, wenn sie in ihrem „Verteidigungsbrief“ an August Schaeffer von Wienwald (Gegendarstellung zu „Schülerin Schindlers“) vom 14. Februar 1900 beklagt, dass selbst die „unbedeutendsten Vertreter“ der „Österreichischen Kunst“ Aufträge für dieses Prestigewerk bekommen hätten. Olga Wisinger-Florian bezog die gesellschaftliche Schiene im Streben nach Erfolg mit ein und war so nicht nur allein von der Qualität ihrer Bilder abhängig.

---

<sup>203</sup> Holaus (zit. Anm. 183), S. 89.

<sup>204</sup> Murau (zit. Anm. 184), S. 120 ff.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2004 (zit. Anm. 155), S. 289.

<sup>205</sup> Adalbert Franz Seligmann, Olga Wisinger-Florian, in: Neue Freie Presse, 1. November 1924, Abendblatt, Feuilleton, S. 1 – 2.

<sup>206</sup> Andrea Christine Winklbauer, Als Frau und Künstlerin. Durchsetzungsstrategien weiblicher Kunstschaffender im 19. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog Kunstforum 1999 (zit. Anm. 183), S. 54.

<sup>207</sup> Murau (zit. Anm. 184), S. 122.

Winklbauer (zit. Anm. 206).

<sup>208</sup> 1. Band 1888: „Akanthusgruppe in Ragusa“, „Schneerosen am Semmering“ und „Nymphaea thermalis in den Thermen von Großwardein“, Federzeichnungen in schwarzer Tusche; im 2. Band, 1888: eine kleine Schlussvignette.

Mut, Selbstbewusstsein, Zielstrebigkeit und Kampfgeist prägen Olga Wisinger-Florians Lebensweg, den sie seit dem Tod ihres Mannes 1890 alleine beschreiten musste. Anfänglich stark von Emil Jakob Schindler beeinflusst, löste sie sich bereits während der Lehrjahre allmählich von ihm und fand im Verlauf ihrer Künstlerkarriere zu immer intensiverer Farbigkeit. In ihren späteren Werken verwendete sie auch gerne die Spachtel, wobei die Farben, auf der Palette gemischt, rasch und unmittelbar *alla prima* auf den Bildträger aufgetragen wurden. Das Ergebnis war eine haptisch-pastose, expressionistische Malerei, die Olga Wisinger-Florians Entwicklung speziell im Vergleich mit der „Schindler-Schule“ dynamisch vor Augen führt.

Was gab Olga Wisinger-Florian die Kraft und Anregung, sich derart vom ursprünglichen und begehrten Vorbild Schindler, dem „*poetischen Realisten*“, wie er sich selbst nannte, wegzuentwickeln? Ist es vermessen, nicht gleich im Ausland zu suchen, sondern auch an einen Vorgänger im unmittelbaren Wiener „Malerumfeld“ zu denken? Ein Vorgänger, der in seiner Auseinandersetzung mit dem natürlichen Sonnenlicht ebenfalls zu leuchtender, expressionistischer Farbigkeit gelangte? Erinnert nicht Olga Wisinger-Florians Farbintensität ebenso an die kritischen Worte des Nekrologisten in Lützows Zeitschrift von 1865, der abfällig bemerkte, dass „*Waldmüller in seinen alten Tagen auf den Einfall*“ kam, „*um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen.*“<sup>209</sup> Hevesi hat in seiner Rezension vom 23. Oktober 1898 anlässlich der Künstlerhaus-Ausstellung „Fünfzig Jahre österreichischer Malerei“ darauf Bezug genommen und als Anhänger der Secessionisten bemerkt, dass „*dieser Tote seinem Nekrologisten um zwanzig Jahre voraus*“ war.<sup>210</sup>

Wie ihre Werke zeigen, ging es der Landschafts- und Blumenmalerin Olga Wisinger-Florian mit den Jahren immer mehr um Licht und Farbe und um deren gegenseitige Beeinflussung. Das Motiv wurde immer mehr Mittel zum Zweck, um malerische Problemstellungen zu lösen. Waren Waldmüllers Bildinhalte gerade in Bezug auf moralische Botschaften, die er über seine Werke zu vermitteln suchte, seiner Generation verpflichtet, so kann retrospektiv seine Auseinandersetzung mit „Licht und Farbe“ „vor der Zeit“ nicht hoch genug gewürdigt werden. Selbst Schindlers treuester Schüler Carl Moll ging nach dem Tod seines Meisters 1892 künstlerisch „eigene“ Wege. Zudem wurde im vorigen Abschnitt bereits hervorgehoben, dass Schindler vor allem das Sehen und Schauen lehrte, - von einer einheitlichen Schule der heute zum Kreis der „Stimmungsimpressionisten/-realisten zählenden Maler und Malerinnen

---

<sup>209</sup> Hevesi 1906 (zit. Anm. 15), S. 61.

<sup>210</sup> Ebenda.

kann ohnedies nicht die Rede sein. Somit war das „stimmungsgeladene“ Malen unter Schindlers Anleitung eine wichtige Ergänzung zu Waldmüllers Errungenschaften, die von den meisten nachfolgenden Malern erst sukzessive verstanden und in ihre künstlerische Auseinandersetzung übernommen wurden. Wie sich das Zeitverständnis hinsichtlich Waldmüllers Farbvorstoß zum Positiven gewendet hat, beweist eine Tagebucheintragung Olga Wisinger-Florians vom 27. Februar 1886 zur Ausstellung ihres Feldblumenbouquets: „...einer sagte `wir Männer müssten ja das Malen aufgeben, wenn die Frauen so was machen!` Alles fand die Verwandtschaft mit Waldmüller, sie meinten Revivere Waldmüller.“<sup>211</sup>

Man hat Waldmüller also nicht ganz vergessen; seine Werke, sein Kampf für eine Akademiereform und für die ihm so heilige Natur haben Spuren hinterlassen, man hat ihn Mitte der 1880er Jahre in Werken anderer wieder erkannt. Sein lauter Mut und seine Zielstrebigkeit, dem Akademismus abzusagen und nur die Natur als seine Lehrmeisterin zu akzeptieren, musste auf innovative, selbständige Künstler Eindruck machen.

Eine Gegenüberstellung zweier Bilder Olga Wisinger-Florians, ein „Blühender Bauerngarten“ von 1885 [Abb. 57] und ein Bild aus Grafenegg, wo die Künstlerin ab circa 1915 völlig erblindet ihren Lebensabend verbrachte, der „Rosengarten in Grafenegg“ [Abb. 58], mit Waldmüllers „Die Pfändung“ von 1847 [Abb. 59], mag vielleicht aufgrund der gegensätzlichen Thematik befremdend erscheinen, aber die Kraft der Farbe und dieses leuchtende Rot und Weiß, lassen doch eine Überlegung einer Einflussnahme bzw. einer ähnlichen Auseinandersetzung mit der Problematik des Lichts und dessen Einfluss auf die Farbe gestatten.

So mag vielleicht Waldmüllers Farbleuchtkraft tatsächlich zu Olga Wisinger-Florians Farbexpressionismus führen. Könnte nicht Waldmüller mit seinem Traubenstillleben von 1841 [Abb. 26] als *natura vivente* Olga Wisinger-Florian auch zu ihren nahsichtigen Blumenlandschaften inspiriert haben? Hat sie nicht nur Waldmüllers Licht und Farbigkeit inspiriert, sondern hat sie nicht auch das Blumenstillleben zeitentsprechend wieder zur Blüte gebracht? Natürlich ist zu bedenken, dass sich die Vorzeichen mittlerweile geändert haben und die Naturthemen mitunter, sagen wir, „rustikaler“ geworden sind. Der schön drapierte saisonentsprechende, „domestizierte“ Blumenstrauß von Waldmüller - in der Vase im

---

<sup>211</sup> Tagebucheintragung vom 27. Februar 1886.  
Archiv Olga Wisinger-Florian (zit. Anm.187).  
Holaus (zit. Anm. 185), S. 293.

Innenraum, aber bereits mit saisonentsprechenden Blumenbukettvariationen - wurde bei Olga Wisinger-Florian ein frisch gepflückter „Wiesenblumenstrauß am Wegesrand“ [Abb. 60], der von seinem natürlichen Ambiente, nämlich der Blumenwiese selbst, hinterfangen wird.

Im Blumenstillleben entwickelte Olga Wisinger-Florian eine Eigenständigkeit, die sie von den herkömmlichen Blumenarrangements, die im Biedermeier gepflegt wurden, weit entfernten. Anfänglich von ihr nicht sonderlich geschätzt, könnte die sehr wirtschaftlich denkende Künstlerin die eigentlich konkurrenzlose Situation genützt haben, dieses „niedrige“ Genre weiter zu verfolgen. Ein ganz gewöhnlicher Feldblumenstrauß wird nun zum Bildthema [Abb. 60], jedoch nicht in eine Vase „gesteckt“, die den Tisch in einem Innenraum schmücken soll, sondern der frisch gepflückte Feldblumenstrauß mit seinen verschiedensten Blumen, die im natürlichen Ambiente zeitgleich vor der Haustüre wachsen, wird dort dem Betrachter präsentiert, wo er herkommt, vor der Wiese selbst. Alles spielt sich in der Natur ab, so wie die Künstlerin auch konsequent im Sinne Waldmüllers vor der Natur mit ihrer Staffelei arbeitete [Abb. 61]. Helles Sonnenlicht beleuchtet den am Boden liegenden Strauß, ein Sonnenlicht, das die einzelnen Blütenköpfe in ihrer kräftigen Buntfarbigkeit erscheinen lässt. Schon die Kritiker von 1886 haben, wie zuvor zitiert, in ihrem ausgestellten Feldblumenstrauß ein Fortleben Waldmüllers erkannt. Das alles umfassende, die Blüten modellierende Licht und die detaillierte Wiedergabe des Gesehenen in der Natur lassen an den Künstler denken, der so vehement die Natur als Lehrmeisterin propagierte.

Eine weitere Kombination von *natura morte* und *natura vivente* zeigt auch die Obsternte „Im Apfelgarten“ [Abb. 62].

Olga Wisinger-Florian hat in diesem Bild eigentlich den „Feldblumenstrauß“ [Abb. 60] in ein anderes Pflanzenmedium übersetzt. Aus der ausschnitthaften Wiese wurde ein Ast eines Apfelbaumes und aus dem gepflückten Blumenstrauß die bereits geernteten Äpfel.

Weiterführend von Waldmüllers Traubenstillleben [Abb. 26] wird nicht nur ein Teil des Apfelbaumes mit erntereifen Früchten wiedergegeben, sondern Olga Wisinger-Florian präsentiert unter dem Baum in Körben gesammelte und noch nicht aufgeklautbe Äpfel in den buntesten Farben. Auch hier taucht das Sonnenlicht den Obstgarten in Licht und Schatten und lässt die einzeln durchmodellierten Äpfel in ihrer Farbenpracht besonders lebendig erscheinen. Einen gehobenen Wertigkeitsanspruch impliziert allein schon das von der Künstlerin bewusst gewählte große Format von 131 x 181 cm, womit Olga Wisinger-Florian

Waldmüllers Forderung nach der Bedeutung und Bildwürdigkeit der kleinsten Dinge im Leben als „Historienbild“ Rechnung trägt.

Ist es zu weit hergeholt, in Waldmüllers Generationenbild „Die Ernte“ von 1846 [Abb. 63] einen möglichen motivlichen Vorläufer respektive eine Entsprechung zum „Wiesenblumenstrauß“ bzw. zum „Apfelgarten“ zu sehen? Geerntete Getreidebündel als *natura morte* vor dem reifen Getreidefeld als *natura vivente*.

Olga Wisinger-Florian hat also nicht nur das Blumenstillleben zu neuer Blüte gebracht, sondern die Künstlerin hat auch eine neue Form des Stilllebens „wieder“entwickelt, eine Kombination von *natura morte* mit *natura vivente*. Selbst eine wild wachsende, stachelige Distelwiese fungiert als natürlicher Hintergrund für ein „Blumen- und Früchtestillleben“. [Abb. 64].

Wieweit Waldmüllers „Traubengehänge“ von 1841 [Abb. 26] für sie richtungsweisend war, bleibt offen. Aber dieser gewählte Bildausschnitt, der ein eigentlich einfaches Motiv allein schon durch die Vereinzelung und Nahsichtigkeit auf eine andere Bedeutungsebene hebt, erfährt durch das Spiel des Sonnenlichtes weitere Aufmerksamkeit. Das Motiv war hier für Waldmüller bereits nur Mittel zum Zweck, um Licht und Farbe und deren gegenseitige Beeinflussung herauszuarbeiten. Olga Wisinger-Florian könnte bei ihren nahsichtigen Bildern, in denen sie einzelne Blütenzweige wiedergibt, an Waldmüllers Traubenstillleben gedacht haben. Waldmüller ist damit ein Schritt gelungen, den er jedoch, wie bei anderen Bildern auch, wo er als ganz „Moderner“ malte, nicht weiter verfolgt hat. Olga Wisinger-Florians Motivfindung und Farbigkeit muss somit nicht unbedingt ein Produkt von im Ausland wirkenden Kunstströmungen sein.

Sowohl in ihrem 12-Monats-Zyklusbild „Der Mai“ von 1885 [Abb. 65] oder in ihrem Bild „Kastanienblüten“, um 1895 – 1900 [Abb. 66], sieht man, wie Olga Wisinger Florian dieses *natura vivente*-Motiv weiterentwickelt hat.

Als Beispiel einer Nahaufnahme und Vereinzelung einer „lebenden“ Pflanze sollen auch die „Lilien am Abend“ von 1897 [Abb. 67] genannt werden. Olga Wisinger-Florian hat nun den Blick zu Boden gerichtet und eine „lebende“ Liliengruppe als Landschaftsausschnitt porträtiert. Die detaillierte und plastische Wiedergabe erinnert neben Waldmüller aber auch

an Werke der Präraffaeliten.<sup>212</sup> Olga Wisinger-Florian war in diesem Bild die modellierende Kraft des natürlichen Abendlichts ein Anliegen.

Olga Wisinger-Florians Tendenz, betont kräftige Farben einzusetzen, zeichnete sich bereits unter Schindlers Lehrjahren ab. Dies mag nicht nur mit ihrem Temperament und ihren Emanzipationsbestrebungen in Zusammenhang gebracht werden. Mit ihrer prononcierten Farbigkeit konnte sie sich auch vom „Schindlerschen Ton“ abheben. Olga Wisinger-Florian holte sich immer mehr die Stimmung aus den Farben unter natürlichen Lichtverhältnissen und es hat den Anschein, als ob die temperamentvolle Künstlerin, die in ihrem Mut, ihrem Selbstbewusstsein und in ihrer Zielstrebigkeit Waldmüllers Charakter sehr nahe kommt, dessen Lichtmalerei mit zum Teil sehr offenem Pinselstrich weitergeführt hat.

Aus der Frühzeit ihres malerischen Schaffens, wohl um 1884, als Olga Wisinger-Florian noch in der Künstlergruppe um Emil Jakob Schindler arbeitete, entstand das Bild „Vorfrühling im Wienerwald“ [Abb. 68]. Mit großem Einfühlungsvermögen hat sie die Stimmung eines sonnigen Frühlingstages wiedergegeben. Die Bäume sind noch kahl, aber die ersten Frühlingsboten und die ersten wärmenden Sonnenstrahlen kündigen bereits das Erwachen der Landschaft nach einem langen Winter an. Noch stehen die Wasserpfützen, man riecht förmlich die vom Schmelzwasser und vom Regen noch feuchte, dunkle Erde, aber das erste Grün der Wiesen und die gelben Sumpfdotterblumen beleben bereits die Natur.

Nicht nur der Bildtitel lässt an Ferdinand Georg Waldmüller denken. Seinen „Vorfrühling im Wienerwald“ [Abb. 46 und 47] hat der 1865 verstorbene Maler zwischen 1861 und 1864 in Variationen fünf Mal<sup>213</sup> gemalt. Mit kahlem Geäst und in der Belvedere-Version mit verbleibenden Schneeresten lässt Waldmüller rund zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre früher Kinder als stimmungstragende Staffage die wärmenden Sonnenstrahlen genießen und die ersten Veilchen pflücken. Die Freude der Kinder lässt auch den Betrachter die wohlige Frühlingssonne spüren. Die Natur als Lehrmeisterin, um wahr zu sein, Waldmüller forderte die innere und äußere Wahrheit. Bei Olga Wisinger-Florians „Vorfrühling im Wienerwald“ [Abb. 68] ist beides zu spüren: Waldmüllers Naturtreue und Liebe zum Detail gepaart mit Schindlers Poesie. Nicht das hektische Stadtleben war für Olga Wisinger-Florian Motiv, sondern versteckte, idyllische Plätze, menschenleere und unscheinbare Orte, die man

---

<sup>212</sup> Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30).

<sup>213</sup> FWV 960/1858, FWV 1035/1861, FWV 1036/1861 (Schnee), FWV 1047/1862, FWV 1084/1864 (Wiederholung von FWV 1047).

Werkverzeichnis in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5).

„verstehen“ und „erschauen“ musste, um, wie hier, den Vorfrühling so wahr wiedergeben zu können. Die Idyllik des Motivs trägt bereits eine poetische Verklärung der Natur in sich, der Stimmung kommt damit bildgestaltende Funktion zu.

Die Leuchtkraft der Herbstlandschaft übte auf Olga Wisinger-Florian eine besondere Faszination aus. Als „Malerin des Herbstes“, wie sie öfters auch genannt wird, kommen ihr die Farben der herbstlichen Laubwälder besonders entgegen. Eine Gegenüberstellung des Bildes „Fallendes Laub“ von 1899 [Abb. 69] mit dem „Dachstein vom Sophien-Doppelblick bei Ischl“ [Abb. 70], von Waldmüller als dem „Meister des Sommers“ 1835 gemalt, lässt einen vielleicht gewagten Vergleich zu. Der Öffnung und dem Weitblick bei Waldmüller steht ein buntes Blätterdach gegenüber, das nur mehr partiell den Himmel durchblicken lässt. Neben den jahreszeitlichen Farbdifferenzen aber weist in beiden Bildern ein Weg in die Bildtiefe, der von einem Holzgeländer gesäumt wird und den Tiefenzug nochmals verstärkt. Der Weg als Leitlinie nimmt bei Olga Wisinger-Florian immer wieder einen bildweisenden Part ein, wobei sich hier der Weg zum Betrachter hin öffnet und ihm das Gefühl vermittelt, selbst in der Landschaft zu stehen. Das sich Öffnen zum Betrachter hin, sei es ebenfalls als Weg oder bei den zahlreichen Gebirgsseen, oder selbst in der Armhaltung bei den porträtierten Männern und Frauen, ist bei Waldmüller auf seine Art vorgebildet. Zudem steht dem frischen Grün eines warmen Sommertages bei Olga Wisinger-Florian die Farbenpracht eines feuchten, herbstlichen Laubwaldes gegenüber. Es geht in „Fallendes Laub“ nicht nur um die Stimmung oder Atmosphäre eines nassen Herbsttages, sondern um die Farbe des herbstlichen Laubwaldes bei unwirtlichem Wetter, so wie Waldmüller die differenzierten, saftigen Grüntöne eines schönen Sommertages auf der Leinwand festzuhalten suchte.

Neben Wiesen, Gärten und Waldansichten war der Bauernhof [z. B. Abb. 71] ein beliebtes Motiv Olga Wisinger-Florians. Auf der Jubiläumsausstellung 1888 stellte die Künstlerin erstmals ein Bauernhof-Gemälde aus. Die überaus positive Kritik:

*„Frau Wisinger-Florian entwickelt eine immer gediegenere Breite und männliche Schneide des Vortrags; direkt an Pettenkofen erinnert ihr „Bauernhof“; wie hoch steht doch künstlerisch ein so gut gemalter Düngerhaufen mit seinem Ferkelstilleben über jeder schlecht gemalten Schlacht im Teutoburger Walde!“*<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Zeitschrift für bildende Kunst, Band 23, Leipzig 1888, S. 257.

dürfte die Malerin zu einer Serie weiterer Bauernhof-Ansichten angeregt haben, wobei sie die Motive von Misthaufen, Tieren, Bauernhaus und arbeitender Bäuerin nur wenig variierte. Mit diesen wohlwollenden Worten hoben die Kritiker eigentlich das Genrebild, eine Szene aus dem lebendigen Alltag, auf die Höhe oder sogar über die höchste Stilgattung der akademischen Malerei – ganz im Sinne Waldmüllers.

Die Malerin zeigt im vorliegenden Bild „Arbeit am Bauernhof“, um 1888 [Abb. 71], die Arbeit am Hof als eine selbstverständliche Arbeit in und mit der Natur. Die Szene beschreibt einen sonnigen Tag mit wolkenlosem, tiefblauem Himmel. Eine Bäuerin gräbt vor ihrem Haus den Misthaufen um, auf dem sich Schweine und Hühner tummeln. Klares Sonnenlicht beleuchtet die Szene, ein Sonnenlicht, das nicht die Konturen verklärt, sondern jedes Detail beleuchtet und plastisch klar hervorhebt. Deutlich hat die Malerin auch die Struktur des Holzschuppens herausgearbeitet und den Mistwagen in seiner überaus plastischen Schärfe dargestellt. Das dunkle Stallinnere schafft einen zusätzlichen Kontrast zur grell sonnenbeschienenen Steinmauer des Hauses. Setzte Olga Wisinger-Florian ihr Sonnenlicht hier nicht auch dafür ein, die schwere Arbeit der Bäuerin zu würdigen? Dieses Licht ist in der Wiener Kunstlandschaft nichts Neues. Olga Wisinger-Florian kommt mit ihrem Bauernhof-Bild Waldmüllers Lichtmalerei sehr nahe. Auch hinsichtlich der Bauernhof-Thematik könnte Waldmüller Vorarbeit geleistet haben.

Als „meisterhafte Darstellerin des österreichischen Bauernhauses“<sup>215</sup> wurde Olga Wisinger-Florian sogar in einer Denkschrift gerühmt. Erkannt wurde auch zwei Jahre später in einem Artikel in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ anlässlich der Jahresausstellung 1890, dass sich die Landschaften Olga Wisinger-Florians „in stets aufsteigender Linie bewegen und ihre Farbe immer leuchtender und die Modellierung kraftvoller“<sup>216</sup> werden. Weiters bemerkt der Verfasser dieses Artikels, dass die „Bauernhöfe in ihrer koloristischen Wirkung der Nachbarschaft gefährlich“<sup>217</sup> sind. Dieses Bild hat mit Schindlers tonaler Stimmungsmalerei nichts mehr gemein. Olga Wisinger-Florian war um 1890 bereits auf dem Weg zu einem ihr eigenen Farbexpressionismus, dessen Wurzeln auch in der heimatlichen Tradition zu suchen

---

<sup>215</sup> Wien 1848 – 1888. Denkschrift zum 2. Dezember 1888 (Hrsgg. vom Gemeinderathe der Stadt Wien), Bd. 2, Wien 1888, S. 236.

Schwab 1991 (zit. Anm. 198), S. 66 f.

<sup>216</sup> Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge 1, Leipzig 1890, S. 399.

Schwab 1991 (zit. Anm. 198), S. 67.

<sup>217</sup> Zeitschrift für bildende Kunst (zit. Anm. 216).

Schwab 1991 (zit. Anm. 198), S. 67.

sind. Ferdinand Georg Waldmüller war mit seiner Lichtmalerei und in Folge mit seinen grellen Farben augenscheinlich seiner Zeit voraus.

Das Gemälde „Fronleichnams-Prozession am Bisamberg“ von 1890 [Abb. 72], das sich heute im Niederösterreichischen Landesmuseum befindet, zeigt ebenfalls, wie intensiv sich Olga Wisinger-Florian um 1890 mit der Wirkung des strahlenden Sonnenscheins auseinandergesetzt hat.

Noch sind vom Fronleichnamzug nur die Ministranten zu sehen, die als Vorboten einen steilen Weg hinaufgehen. Das Tor zum Kirchhof steht offen, die Steinstufen sind von der Sonne hell erleuchtet und weisen auch symbolisch den Weg, den die Fronleichnamprozession nehmen wird.

Olga Wisinger-Florian hat mit diesem Bild ein fröhliches Ereignis im christlichen Kirchenjahr gewählt (Waldmüller hat „Fronleichnam“ ebenfalls als Thema behandelt und neben symbolischen bzw. moralischen Konnotationen in „Am Fronleichnamsmorgen“ von 1857 auch sein natürliches Sonnenlicht eingesetzt). Das Motiv ist nicht nur Anlass, ein Kirchenfest zu beschreiben. Die Natur als Schöpfung Gottes soll hier fühlbar gemacht werden. Der Weg in den Kirchgarten ist flankiert von steinernen Wächtern einer alten Ölbergdarstellung, symbolische Anklänge an die Leiden Christi. Zwei weit ausladende Bäume mit lichtdurchflutetem, dichtem Blattwerk säumen den Weg. Ein Vergleich mit Ferdinand Georg Waldmüller zeigt auch hier, wie Olga Wisinger-Florian das Sonnenlicht als „Zeiglicht“, als situationsgebundenes Licht einsetzt. Mit lockerem Pinselduktus stellt sie nicht den gesamten Prozessionszug dar, sondern kündigt ihn mit den drei Ministranten nur an und lässt den Betrachter weiterdenken, schneidet das Thema bloß an, um mit Hilfe des Lichts die Handlung zu Ende zu führen. Waren das nicht auch Waldmüllers Bildinhalte? Auch der damals Unverstandene setzte „Gottes“ Licht für hintergründige Aussagen ein. Wie sich das starke Sonnenlicht den Weg durch die Blätter kämpft und symbolisch zur „richtigen“ Zeit die alten Steinstufen grell ausleuchtet, mag ein Rekurs auf Bildinhalte im Waldmüllerschen Sinne sein.

Überblickt man Olga Wisinger-Florians Œuvre, so weisen ihre Bilder relativ wenig Figurenstaffage auf, die als Stimmungsträger und Teil der Natur eher in den früheren Schaffensjahren zu finden ist. In der Spätzeit konzentrierte sie sich nur mehr auf die

Landschaft, die als Mittel zum Zweck zum Träger von Licht und Farbe und deren gegenseitiger Beeinflussung wird.

Olga Wisinger-Florians Beschäftigung mit verschiedenen Lichtquellen veranschaulicht die „Rauchküche“ [Abb. 73]. Wisinger-Florian versuchte in diesem Bild mit offener Pinselschrift Tageslicht und Feuerschein als gegenpolige Urquellen des Lichts herauszuarbeiten.

Eine alte Frau hockt am Boden und beaufsichtigt das Feuer, das den von der Decke hängenden Kessel wärmen soll. Der Raum ist dunkel, Licht spendet nur der Schein der Feuerquelle und das aufgrund der Höhe des vergitterten Fensters und der dicken Mauern kaum eindringende Tageslicht. Dunkle Farbtöne beherrschen das Bild, einzig und allein die Blätter vor dem Fenster lassen die Frische der Natur außerhalb des Raumes erkennen.

Kleine, nur wenig lichtspendende Fenster in Bauernhäusern mit dicken Mauern finden wir des Öfteren bei Waldmüller. Er hat gerne mit dem Gegensatz dunkler Innenräume und sonnenheller Natur außerhalb des Hauses gearbeitet. Die Rauchküche gibt eine ähnliche Lichtsituation wieder.

In „Singende Kinder“ von 1858 [Abb. 16] sind genau die beiden Lichtquellen wie in der „Rauchküche“ [Abb. 73] in Beziehung gebracht, das Sonnenlicht draußen und der rötliche Schein der Kerze bzw. des Feuers im dunklen Raum. Waldmüller hat zwar den Gegensatz des Lichtes viel klarer herausgearbeitet, das Feuer selbst jedoch nicht gezeigt. Auch „Beim Hufschmied“ (gehört zu den seltenen Genrebildern mit Menschen bei der Arbeit) von 1854 [Abb. 15] ist zu beobachten, wie das rötliche Licht der Feuerstelle und der Schein des glühenden Hufeisens mit dem natürlichen Tageslicht konkurrieren. Das kleine, kaum Licht einlassende Fenster der „Rauchküche“ lässt beispielsweise aber auch an „Bäuerin, eine Kuh melkend“ von 1859 [Abb. 74] denken.

Es muss als Hypothese stehen bleiben, ob Waldmüller hier für Olga Wisinger-Florian Vorarbeit geleistet hat. Wisinger-Florians Beschäftigung mit Licht auch in seiner grellsten Form ist offensichtlich und es kann für sie keinerlei Problem gewesen sein, in Wien Werke Waldmüllers *in natura* studieren zu können. Waldmüller als Vorbild mag in einigen Aspekten angedacht werden.



#### 4. „...aus dem völligen Durchleben, Durchfühlen der Natur...“

Marie Egner<sup>218</sup>

Wie Olga Wisinger-Florian und Carl Moll gehörte auch Marie Egner für einige Jahre zum ganz engen Kreis um Emil Jakob Schindler. Auch ihr gelang es im Laufe der Zeit, so wie ihrer Kollegin Olga Wisinger-Florian und nach dem Tod Schindlers auch Carl Moll, die „Schindler-Schule“ zu überwinden und zu einer eigenständigen Landschaftsauffassung zu gelangen. Marie Egner beschäftigte sich immer mehr mit Licht und Farbe und verbannte den Schindlerschen Grauschleier, der seinen Landschaften die tonale Harmonie und koloristische Vereinheitlichung verlieh, aus ihren Bildern. Und auch sie entwickelt mit der Zeit eine Freiheit des Pinselstrichs und entfaltet in ihrer Karriere durchaus expressionistische Züge, die weit über das Schindlersche Konzept hinausragen.

In zahlreicher Literatur wurde bereits Marie Egners Leben beschrieben und über ihre Vorbilder resümiert. In der zweibändigen Monografie<sup>219</sup> wurden auch ihre Tagebücher auszugsweise wiedergegeben, die einen sehr wichtigen charakterlichen Zugang zur Künstlerin erlauben und als Selbstzeugnisse eine wertvolle Ergänzung zu ihren Bildern darstellen.

Als im Jahr 1926 (dem Jahr, als Olga Wisinger-Florian verstarb) das Wiener Künstlerhaus Marie Egner ihre erste Kollektivausstellung widmete, in der 180 Bilder und Skizzen zu sehen waren und die zu ihrem letzten künstlerischen und finanziellen Erfolg wurde, resümierte R. Wacha im „Neuen Wiener Tagblatt“ am 10. Februar 1926 zusammenfassend: *„Die Malweise steht auf festem Boden einer guten Tradition, guter Schulung – besonders auch der zwanglos treffsicheren Zeichnung – und wird allen Problemen des Lichtes und der Farbe gerecht. Sie [Marie Egner] hat weder das Prätentiose der Tina Blau, noch das rücksichtslos Draufgängerische der pastosen Spachteltechnik einer Wisinger-Florian. Vielleicht gerade dadurch blieb Marie Egner, die Stillere, hinter den rascher Berühmten zurück.“*<sup>220</sup> (Ihren ersten großen Erfolg erlebte Marie Egner erst als Mitte Vierzigjährige am 6. März 1894 bei

---

<sup>218</sup> Marie Egner (Radkersburg/Steiermark 1850 – 1940 Maria Anzbach/Niederösterreich).

<sup>219</sup> Martin Suppan/Erich Tromayer, Marie Egner eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Bd. I, Wien 1981.

<sup>220</sup> Rupert Feuchtmüller, Motiv mit Farbklingen. Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Marie Egner, in: Parnass, Sonderheft 15, Wien 1999, S. 34.

der III. Internationale.<sup>221</sup>). Zu einem späteren Anlass meinte derselbe Rezensent, dass Marie Egners Schaffen „*vor allem aus dem völligen Durchleben, Durchfühlen der Natur wächst.*“<sup>222</sup>

Im Nachfolgenden sollen drei Gemälde Marie Egners besprochen werden und aufzeigen, dass auch die ehemalige passionierte Schindler-Schülerin ihrem künstlerischen Umfeld nicht verschlossen blieb und neben zeitgenössischen Einflüssen mitunter auch ein heimatlicher Rekurs auf Ferdinand Georg Waldmüller angedacht werden kann.

Um 1877, möglicherweise anlässlich ihrer Reise nach Ungarn, malte Marie Egner eine „Kinderprozession“ [Abb. 75]. Noch sieht man Wasserpfützen, die Wolken lösen sich schon langsam auf, aber die starke Mittagssonne hat sich bereits ihren Weg gebahnt. In ihrer genrehaften Thematik, der detaillierten Wiedergabe und dem starken Sonnenlicht, das nicht nur an den weißen Hausmauern intensiv reflektiert wird, sondern auch als Gegenlicht gegeben ist, lässt Marie Egner Ferdinand Georg Waldmüller in Erinnerung rufen. Auch die Mutter mit dem Kleinkind am Schoß, oder die stahlblaue Schürze des Knaben, der stolz eine leuchtend rote Fahne trägt, in Kombination mit dem Weiß der Blusen und der Mauern lässt weitere Waldmüllersche Reminiszenzen erkennen. Selbst wenn durch die Wahl des Motivs eine gewisse Idyllik gegeben ist, so spricht doch die eher sachlichere Auseinandersetzung mit Licht und Farbe für Kriterien, die auch bei Waldmüllers „Lichtbildern“ erkennbar sind.

Fast zwanzig Jahre später, bereits in der secessionistischen Zeit, findet man in Marie Egners Œuvre einen „Waldbach“ [Abb. 76], der Zeitgenössisches und im Lauf der Jahre künstlerisch Durchlebtes zu verbinden vermag. Dargestellt ist ein Waldausschnitt mit einer fast greifbaren Natur und mit einem Licht, das nicht die Formen auflöst, sondern die Naturdetails plastisch in Erscheinung treten lässt.

Am 8. September 1868 schreibt Marie Egner in ihr Tagebuch, dass sie durch das Buch „Studien von Stifter“ angeregt wurde, ihre Idee, eine Art Tagebuch zu schreiben, zu verwirklichen. Sie wurde durch Stifters Buch aufmerksam gemacht,

---

<sup>221</sup> Tagebucheintragung vom 24. März 1894 Wien.  
Suppan/Tromayer 1981 (zit. Anm. 219), Bd. I, S. 54 f.

<sup>222</sup> Feuchtmüller (zit. Anm. 220), S. 34.

*„wie anregend selbst das Gewöhnlichste sein kann, wenn man nur ein rechtes Verständnis dafür hat, und welche Fälle von Poesie das kleinste und geringste Ding in der Natur in sich birgt, was wir alle Tage sehen und deshalb nicht beachten.*

*Ich gehe unendlich gern in die Wälder und sehe dabei wie ich genügsam geworden bin, was meine Anforderungen an Naturschönheiten anbelangt. Früher war ich die herrlichen Felsen und Seen gewohnt und konnte so kleine Hügel und Wiesen nicht aufregend finden, ja ich ging an Vielem was mich jetzt entzückt ohne Beachtung vorbei. Es wird wohl viel die Gewohnheit machen, daß ich es jetzt viel schöner finde, sowie ich jetzt überzeugt mit weit mehr Aufmerksamkeit alle die scheinbaren Kleinigkeiten, wie sie die Felder mit Blumen, oder ein heller Lichtstreifen im Walde bieten, betrachte. Das Schönfinden irgendeines Reizes ist sehr subjectiv; was den Einen entzückt, läßt den Anderen vollständig gleichgiltig.“<sup>223</sup>*

Marie Egner schrieb diese Zeilen in ihr Tagebuch in Graz, als sie bereits das zweite Jahr an der Städtischen Zeichnungsakademie in der Landschaftsklasse bei Hermann von Königsbrunn lernte, der seinen Unterricht teilweise auch *en plein air* hielt. Ihre Liebe zur Natur und zum Detail sind demnach bereits vorgebildet, als sie 1881 zu Schindler kam. Die Kenntnisse der Ölmalerei eignete sie sich bei Carl Jungheim in Düsseldorf an. 1875 kehrte sie wieder nach Österreich zurück und ließ sich in Wien nieder, wo sie sich ein kleines Atelier mietete und dilettierende „höhere Töchter“ in der Kunst unterwies. Diese Jahre in Wien nutzte Marie Egner, ihren „Kunstablick“ auch anhand der zahlreichen, öffentlich ausgestellten Kunstwerke in Museen und Sammlungen und in den Ausstellungen im Künstlerhaus zu schulen. Spätestens in diesen Jahren müsste Marie Egner auch persönlich Werke Waldmüllers kennen gelernt haben, dessen Naturwirklichkeit und Streben nach Wahrheit auf die junge Künstlerin, es ist anzunehmen, einen tiefen Eindruck hinterlassen haben müsste.

Erst 1881 nahm sie Privatunterricht bei Emil Jakob Schindler, aber bereits als gefestigte und eigenständige Persönlichkeit. Dass sie ihrem Lehrer zunächst nicht nur stilistisch vollkommen verfallen war, vertraute sie ihrem Tagebuch an:

*„Also ich war Emil Schindlers bevorzugte Schülerin! Er war Derjenige, der mir teilweise das gab, was ich - - meinte. Damals war „geistreich“ modern, und das war er! Immer anders als die Andern, paradox und oft so treffend. Ich arbeitete mit Begeisterung – natürlich ganz in seinem Sinn und Stil, sodaß später Falsifikate auftauchten; Studien von mir wurden von gaunerischen Kunsthändlern als „Schindler“ verkauft.“<sup>224</sup>*

---

<sup>223</sup> Tagebucheintragung vom 8. September 1868 Graz.  
Suppan/Tromayer 1981 (zit. Anm. 219), Bd. I, S. 21.

<sup>224</sup> Tagebucheintragung 1883 Wien (Biographisches aus dem Jahr 1937) [keine genaueren Angaben].  
Suppan/Tromayer 1981 (zit. Anm. 219), Bd. I, S. 45.

Marie Egners „platonische“ Liebe zum verheirateten Lehrer ging dann aber so weit, dass sie 1887 als Ausweg ihre Reise nach England wählte, wo sie in einer Schule für „höhere Töchter“ in Wimbledon und später in Kensington eine Stelle als Kunsterzieherin annahm. Ihren Engländeraufenthalt nutzte Marie Egner, beim Aquarellisten Robert Allen selbst Unterricht zu nehmen. Auch konnte sie in den Londoner Sammlungen die zeitgenössische englische Kunst des Aquarells studieren, was in Folge nicht nur zu einer Aufhellung der Palette, sondern auch zu einem skizzenhafteren Malduktus führte. Im Gegensatz zu ihrem Lehrer Schindler betrachtete sie das Aquarell dem Ölbild gegenüber als gleichwertig.<sup>225</sup>

Zurück zum „Waldbach“ [Abb. 76] interessiert zunächst das fast quadratische Format des Naturausschnitts, - es ist zeitentsprechend und korrespondiert mit Marie Egners Auffassung eines modernen Bildes – *„dieses Nie – zu – Ende – sein“*<sup>226</sup>; für Marie Egner ist dies enorm wahr, für sie ist das Wirklichkeit. *„Von einem echten modernen Bild könnte ein Stück wo abgeschnitten werden – es wäre dennoch ein Bild; ein modernes und zwar noch immer ein gutes.“*<sup>227</sup>

Ob dieses nahezu quadratische Format von Marie Egner bewusst gewählt wurde, bleibt offen. Sollte dies sein, so müsste eine Datierung um 1900 oder Anfang 20. Jahrhundert<sup>228</sup> gesetzt und für die Künstlerin als ein „secessionistischer“ Vorstoß gesehen werden.<sup>229</sup> Zeitparallel zur Secession besticht der „Waldbach“ aber auch durch seine stilistische und motivische Kombination Waldmüllerscher, Stifterscher und Schindlerscher Prägung. Wäre es deshalb zu weit hergeholt, dieses Bild auch mit den Augen der verstärkten Rezeption des „Ursecessionisten“ Waldmüllers um die Jahrhundertwende zu sehen? Das Licht, der Detaillismus, die plastische Wiedergabe des Gesehenen und die schon als Motiv implizierte Stimmung und Poesie lassen Marie Egners mögliche Einflüsse erschließen.

---

<sup>225</sup> Peter Peer, Marie Egner, in: Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz (Hrsg. Christa Steinle/Gudrun Danzer), Unter freiem Himmel. Die Schule von Barbizon und ihre Wirkung auf die österreichische Landschaftsmalerei, Graz 2000, S. 166.

<sup>226</sup> Tagebucheintragung vom 19. Jänner 1896 Wien.  
Suppan/Tromayer 1981 (zit. Anm. 219), Bd. I, S. 59.

<sup>227</sup> Tagebucheintragung vom 19. Jänner 1896 Wien.  
Suppan/Tromayer 1981 (zit. Anm. 219), Bd. I, S. 59.

<sup>228</sup> „Waldbach“, ehemals Giese & Schweiger, abgebildet in: Ausstellungskatalog Herbst 1999, Nr. 18, dort um 1898.

<sup>229</sup> Ein proportional ähnliches Bild unter demselben Titel wurde am 5. Oktober 2006 *im Kinsky*, Wien unter Lot Nr. 616 versteigert:  
„Waldbach“, Öl auf Leinwand, 45 x 41 cm, signiert.

Die Landschaft war im 19. Jahrhundert jenes Genre gewesen, das am entwicklungssträchigsten angesehen und zum Experimentierfeld der neuesten realistischen Tendenzen wurde. Auch ist die Landschaft von einer niedrigen Stilgattung zu einem hoch geschätzten Genre aufgestiegen, in dem das Naturstudium und die Pleinair-Malerei als höchste Ziele galten. So konnten auch Frauen am attraktiven Genre teilhaben, ohne dass diese Stilrichtung von den männlichen Kollegen gleich als „Weiberkunst“ abgetan werden konnte. Dass vor allem Künstlerinnen großen Anteil an der Entwicklung der Landschaftsmalerei hatten, muss für die damaligen Konkurrenten und weniger erfolgreichen Kollegen eine „ernste Gefahr“ dargestellt haben.<sup>230</sup>

Das Blumenstück galt aber nach wie vor, wie schon erwähnt, als jenes Genre, wofür Frauen - aus der Sicht der Männer - am besten geeignet schienen. Aber einzig und allein die 1867 gegründete Kunstgewerbeschule<sup>231</sup> stand den Frauen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien offen, und da nur die Fachklasse Blumenmalerei. Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Marie Egner pflegten dieses Genre, profilierten sich am Markt jedoch mit der mittlerweile allgemein hoch anerkannten Landschaftsmalerei, in der sie die Gelegenheit hatten, ihren männlichen Kollegen mit Erfolg entgegenzutreten zu können. Da das Neue nun im Antiakademismus bestand, öffnete sich hier für Frauen die Möglichkeit, in eine Entwicklung mit einzusteigen und diese selbst mitzugestalten.<sup>232</sup>

Liest man Marie Egners Tagebuch, stellt sich trotz der immer wieder niedergeschriebenen Worte des Zweifels - ob in künstlerischer oder persönlicher Hinsicht -, heraus, dass sie doch auch eine sehr selbständige Frau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war, die genau wusste, wohin sie wollte, und dass sie, es ist anzunehmen, ihren Drang nach Freiheit auch aufgrund der gesellschaftlichen Forderungen und „Einflüsterungen“ mit Ehe- und Kinderlosigkeit bezahlen musste. Immer wieder vertraute sie ihrem Tagebuch die – eher selbstverteidigenden - Gründe an, warum sie als freiheitsliebende Künstlerin für einen „zeitgenössischen“ Mann nicht geschaffen war.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Bis 1921 war ja die Akademie für Frauen versperrt, auch war ihnen die Mitgliedschaft im Künstlerhaus (Genossenschaft bildender Künstler) verwehrt. Diese Institution hatte aber in Wien marktbestimmenden Wert – Künstler von Hans Makart bis Josef Engelhart sahen keine Notwendigkeit, einen Teil ihrer Männerwelt mit dem „schwachen Geschlecht“ zu teilen (Hans Makart, der „große Frauenfreund“ war auch derjenige, der zur Zeit seiner Präsidentschaft im Künstlerhaus (1880 – 1882) Frauen den Besuch der offiziellen Eröffnungen untersagte, obwohl Werke von Künstlerinnen eingesendet und ausgestellt werden durften)

[Halaus (zit. Anm. 183), S. 94, Fußnote 5].

<sup>231</sup> Ingried Brugger, Natur – Figur – Körper, in: Ausstellungskatalog Kunstforum 1999 (zit. Anm. 183), S. 24.

<sup>232</sup> Winklbauer (zit. Anm. 206), S. 51.

<sup>233</sup> Tagebucheintragung 14. April 1908 Wien.

Für ihre selbstbewusste und durchsetzungsfähige, daher charakterlich so gegensätzliche Schindler- und Künstlerkollegin Olga Wisinger-Florian fand Marie Egner nicht immer wohlwollende Worte. Marie Egner war eindeutig in sich gekehrter und die Stillere. Dass trotz ihrer Selbstzweifel aber emanzipatorische Tendenzen spürbar sind, ist in ihren Niederschriften unübersehbar.<sup>234</sup> So gründete sie 1900 gemeinsam mit Olga Wisinger-Florian den Frauenverein „Acht Künstlerinnen“ und verschloss sich auch nicht einer Mitgliedschaft im „Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen“, der 1885 ins Leben gerufen wurde.

Auf ein späteres Bild Marie Egners soll noch eingegangen werden. Wiederholte Reisen in den Süden haben Marie Egner um 1910 dieses sonnendurchtränkte Andenken „In der Pergola“ [Abb. 77] malen lassen. Lichtdurchflutet vereint sie hier ein *en plein air* gemaltes Stillleben mit einer Garten- bzw. Reben- und Weinstocklandschaft, eine Kombination, die auch zeitgleich ihre Kollegin Olga Wisinger-Florian vertritt – Geerntetes wird in der „wahren Natur“ als „wirkliche Wirklichkeit“ präsentiert. Paprika und Weintrauben haben in ihrer Frische und Unmittelbarkeit tatsächlich den Anschein, soeben im Garten geerntet worden zu sein. Dem Früchte- und Gemüsestück wird damit neue Aktualität verliehen.

Was in diesem Bild aber besonders fasziniert, ist das Licht, das fast den Anschein gibt, auch feste Stoffe zu durchdringen. Ob Waldmüllers „Traubengehänge“ von 1841 [Abb. 26] Vorbild war? Kann die „Pergola“ als Motiv- und Themenausweitung des „Traubenstilllebens“ gesehen werden? Ein „lebendiger“ Ausschnitt aus der Natur wird Mittel zum Zweck, das südliche, kraftvolle Sonnenlicht und dessen Auswirkung auf die Farben und Dinge bis zur stofflichen Transparenz darzustellen. Unbeeindruckt von impressionistischen Strömungen löst Marie Egner in diesem Spätwerk die Konturen jedoch nicht auf, sondern lässt die Zeichnerin Marie Egner erkennen, die die lichtdurchflutete Pergola mit den reifen Weintrauben in ihrer Zeitlosigkeit wiedergibt.

Es bleibt die Frage, ob sich Marie Egner überhaupt näher mit Waldmüller befasste und wenn ja, ob sie das nicht schon vor ihrer Begegnung mit Schindler tat - Gelegenheit hatte Marie Egner in Wien ja genug.

---

Suppan/Tromayer 1981 (zit. Anm. 219), Bd. I, S. 71.

<sup>234</sup> Tagebucheintragung 14. April 1908 Wien.

Suppan/Tromayer 1981 (zit. Anm. 219), Bd. I, S. 71.

## 5. „...Sehnsucht, in Gottes freier Natur zu arbeiten ...“

### Die Pratermalerin Tina Blau<sup>235</sup>

In der Literatur als zum Kreis des „Stimmungsimpressionismus“ zählend, wurde Tina Blau lange Zeit und immer wieder fälschlicherweise als Schülerin Schindlers bezeichnet. Es wird sich jedoch zeigen, wie eigenständig Tina Blau ihren künstlerischen Weg geht und wie sie auf ihre Weise die Natur als Lehrmeisterin und Quelle der Inspiration sieht und aus ihr schöpft.

Tina Blau verband mit Schindler bis zu dessen Heirat 1879 eine, es ist anzunehmen, engere freundschaftliche Beziehung, eine Verbindung, die natürlich auch künstlerisch nicht ohne gegenseitiger Inspiration geblieben sein kann. Aber im Gegensatz zu Schindler, der die Natur aus seinem tiefsten Inneren mit seiner Seele zu ergründen sucht, bewies Tina Blau eine objektivere Einstellung zur Natur. Durch ihr gesamtes Werk zieht sich eine gewisse Sachlichkeit in der Wiedergabe des Gesehenen, die sich deutlich von der stimmungshaften Sensibilität der Malerei Schindlers abhebt und ihre Werke wiederholt in die Nähe eines vorangegangenen Malers stellt. Wie Hans Aurenhammer im Vorwort zur Tina Blau-Ausstellung 1971 feststellte, fehlen bei ihr nicht nur

*„alle Bezüge zur eigentlich romantischen Naturauffassung (...). Auch die stumme Zwiesprache zwischen Natur und Mensch, die `Stimmung`, für die Emil Jakob Schindler das adäquate malerische Kunstmittel fand, ist nur vereinzelt Gegenstand ihrer Malerei. Bei Tina Blau wird der Mensch eigentümlich verselbständigt „in die Landschaft eingefügt“, in seiner Existenz gleichsam objektiviert, er ist Staffage, Ausstattung, im eigentlichen Wortsinn. Es fehlen alle literarischen Bezüge, die für die romantische und die Stimmungslandschaft so bezeichnend sind,... Tina Blaus Landschaften sind jedoch keineswegs ohne Stimmungsgehalt, nur geht dieser nicht vom Betrachter aus, der sich im Dargestellten wiederfindet (und Antwort erhofft), sondern webt zwischen den Bäumen, Häusern, Türmen und Wolken der Bilder selbst. Die unsentimentale, unliterarische, kühle, fast wissenschaftliche Objektivität der Naturansicht, die künstlerische Gesinnung, welche keine Verunklärung des Gegenstandes aus immanenten malerischen Gesetzen duldet, kennzeichnet ein Streben, das auf seine Art die Wahrheit in der Flucht der Erscheinungen, die wir Natur nennen, gefunden hat.“<sup>236</sup>*

---

<sup>235</sup> Tina Blau (Wien 1845 – 1916).

<sup>236</sup> Hans Aurenhammer, Vorwort, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Zdrawka Ebenstein./Heinz Schöny), Tina Blau. 1845 – 1916. Eine Wiener Malerin, Wien 1971, S. 5 f. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 19. Jahrhundert (Hrsg. Gerbert Frodl), München 2002, S. 403.

Dass Tina Blau ganz offensichtlich die Natur als ihre Lehrmeisterin und als Quelle ihrer künstlerischen Auseinandersetzung sah und gerade in den 1880er Jahren, am Höhepunkt ihres Schaffens, in ihren Praterbildern deutliche Entsprechungen mit Waldmüllers Natursehen zeigt, lässt im Vorfeld die Frage offen, inwieweit Waldmüller sie nicht auch in ihrer Ausbildung und in ihrem Werdegang begleitet hatte.

Es mag ein Zufall sein, dass Tina Blaus erster Lehrer Antal Hanély war, „*ein Schüler Waldmüllers - der mich gleich nach der Natur malen ließ*“, wie die Künstlerin absichtsvoll in ihrem Brief an August Schaeffer vom 14. Februar 1900 betonte<sup>237</sup>. Dass ihr diese Lehrstunden in der Natur wichtig waren beweisen ihre weiteren Worte: „*Die Bildchen hängen noch bei Bruder Theodor und gestehe ich, daß sie mir heute viel Freude machen.*“<sup>238</sup> Und Tina Blau weiter: „*Den Winter darauf, da ich eine heftige Neigung für die Landschaft, d. h. Sehnsucht in Gottes freier Natur zu arbeiten, empfand, übernahmen Sie den Unterricht; im Frühjahr – sandten Sie mich hinaus und ich wanderte in d. Prater.*“<sup>239</sup> Obwohl Tina Blaus Vater, der Zahnarzt Simon Blau, der selbst Künstler werden wollte (auch Waldmüllers Vater war als Student an der Akademie eingeschrieben), mit Joseph von Führich befreundet war, vermittelte er August Schaeffer von Wienwald<sup>240</sup>, der im Winter 1860/61 den Unterricht übernahm. Gegen die Gepflogenheiten der Zeit unterstützte Tina Blaus Vater das Talent und Interesse seiner Tochter. Schaeffer war aus heutiger Sicht „gemäßigter“ Freilichtmaler, der seine gegenüber dem Naturvorbild überhöhten Landschaftsbilder im Atelier, aber nach *en plein air* gemachten Studien komponierte<sup>241</sup>.

---

<sup>237</sup> In ihrem Brief an August Schaeffer vom 14. Februar 1900 verteidigt Tina Blau ihre eigenständige Künstlerpersönlichkeit und wehrt sich gegen August Schaeffers „Anschuldigung“, Schindler-Schülerin zu sein und dass sie hauptsächlich Emil Jakob Schindler „den glücklichen Weg, den sie nachher in ihrer Kunst genommen hat“ verdanke.

[August Schaeffer, Aufsatz über Tina Blau, 19. Jänner 1900, wiedergegeben in: Roser-De Palma 1971 (zit. Anm. 193), S. 152 ff.].

Tina Blau-Nachlass, New York.

Brief von Tina Blau an August Schaeffer vom 14. Februar 1900 wiedergegeben in: Roser-De Palma 1971 (zit. Anm. 193), S. 146 ff.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 - 1916, Wien 1996, S. 171.

<sup>238</sup> Blau, Brief 14. Februar 1900 (zit. Anm. 237), S. 146.

<sup>239</sup> Tina Blau-Nachlass, New York.

Blau, Brief 14. Februar 1900 (zit. Anm. 237), S. 146.

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 171.

<sup>240</sup> 1911 wurde August Schaeffer in den Adelsstand erhoben und „erbat sich die Bewilligung des Ehrenwortes „Edler“ und des Prädikates „Wienwald“.

Claus Jesina (Hrsg. Galerie 16 - Alexander Jesina, Wien), August Schaeffer, Wien-Graz 2000, S. 13.

<sup>241</sup> Martina Haja, Alltägliche Natur. Tina Blau und die Freilichtmalerei in Österreich, in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 10.

Der Prater<sup>242</sup> als Thema der Wiener Landschaftsmalerei fand unter Ferdinand Georg Waldmüller einen ersten künstlerischen Höhepunkt. Weite, grüne Wiesen mit ihren fest verwurzelten Baumriesen waren für Waldmüller und einige seiner Malerkollegen begehrte Bildmotive, die zur Popularität der Prater-Auen beitrugen. Aber niemand war mit dem Prater so innig verbunden wie Tina Blau, die nicht umsonst in die Literatur als „die Pratermalerin“ eingegangen ist.<sup>243</sup> Tina Blau fand im Prater ihr Zuhause, hatte sie doch nach Emil Jakob Schindlers Heirat mit Anna Bergen 1879 das Prateratelier „endlich“ für sich alleine mieten können. So war Tina Blau buchstäblich von ihrem geliebten Prater umfungen, und diese gelebte Einheit der Künstlerin mit der Natur ist in all ihren Bildern zu sehen und zu spüren. Dieses in der Natur selbst leben und mit ihr so eins sein können, das Atelier inmitten der „verherrlichten“ Natur klingt wie eine weitere, nicht ausgesprochene Forderung Waldmüllers. Adalbert Stifter, selbst Landschaftsmaler, bevor er sich ganz dem Schreiben zuwandte, fordert gleiches, wenn er in seinen mit autobiografischen Zügen versehenen „Nachkommenschaften“ aus dem Jahr 1865 (Sterbejahr Waldmüllers) vom Maler Friedrich Roderer erzählt, der sich ganz seiner Kunst verschrieben hat und eigens ein Blockhaus baut, um die „wirkliche Wirklichkeit“ zu malen.<sup>244</sup>

Tina Blaus Lehrer, August Schaeffer (1833 – 1916), ein Schüler Franz Steinfelds, der 1903 Ehrenbürger der Stadt Wien und 1911 in den Adelsstand erhoben wurde<sup>245</sup>, setzt sich in seinem großen Werk „Moderne Meister“<sup>246</sup> von 1903 eingehend mit Waldmüller, seinen Schülern und seiner Kunst auseinander. Die sich auf mehrere Seiten erstreckende „positive“ Auseinandersetzung Schaeffers mit dem Künstler Waldmüller hat ganz offensichtlich nicht nur ihre Bestätigung im neuen Verständnis seiner Kunst um die Jahrhundertwende.

Waldmüller steht für Schaeffer „*wie ein mächtiger Fels, der alle Zeiten überdauert, unter seinen Genossen da.*“ Für ihn nimmt Waldmüller in der kunstgeschichtlichen Entwicklung Wiens „*eine Stellung ein, wie nur wenige Künstler, deren Geltung von Niemandem mehr bestritten werden kann. Ihm konnte es auch gelingen*“, schreibt Schaeffer, „*alle seine Schüler auf die richtigen Bahnen zu lenken, er gab ihnen mit auf den Weg, auf den dornenvollen Pfad*

---

<sup>242</sup> Der Prater wurde Tina Blaus „zweite Heimat“. Ehemals kaiserlich-königliches Jagdgebiet, öffnete Joseph II 1766 den Prater für das Volk, der damit öffentlich zugänglich wurde und Erholung Suchende aus allen Gesellschaftsschichten anlockte [Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 54]. Die „Tradition“, im Prater auf Motivsuche zu gehen, geht mit Johann Christian Brand (1722 – 1795) bis ins späte 18. Jahrhundert zurück [G. Tobias Natter/Claus Jesina, Tina Blau (1845 - 1916), Salzburg 1999, S. 10].

<sup>243</sup> Ebenda.

<sup>244</sup> Stifter 1865 (zit. Anm. 170).

<sup>245</sup> Jesina 2000 (zit. Anm. 240), S. 13.

<sup>246</sup> August Schaeffer, Die Kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister, 3 Bde., Wien 1903.

*der Kunst, was ihnen vor Allem werth sein musste, Wahrheit und Redlichkeit, und mochten auch viele unter ihnen andere Gebiete, als ihr Meister beherrschte, betreten haben, eines blieb ihnen für ihr künftiges Wirken: die gesunde Basis, die er ihnen gegeben und auf der sie ihre verschiedenartigen Talente weiter auszubauen vermochten*<sup>247</sup>. Und einleitend zu seiner Waldmüller-Abhandlung *„...daß ein Geist, wie ihn Waldmüller an den Tag legte, nicht blos durch seine Werke, sondern auch mit der Feder in der Hand den Kampfplatz betrat. Und als er ihn betrat, war er wohl gerüstet durch jahrelang erprobte Ueberzeugung, die nicht blos durch das Beispiel Anderer gewonnen wurde, sondern die er sich durch eine vollkommen selbständige Herausbildung seiner künstlerischen Individualität errungen hatte. Betrachtet man den Meister in seinem eigenartigen so wohl bewußten Schaffen und Wesen, in seinem mühevollen Kampfe gegen alles Traditionelle in der Kunst, wahrhaftig man könnte über diesen Maler allein ein dickes Buch schreiben....Daß dies noch nicht geschah, ist eigentlich zu verwundern, es findet wohl seine Erklärung darin, daß die Kunstästhetiker bisher den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit zumeist nur auf die Erforschung der Kunst vergangener Jahrhunderte gelegt haben...*<sup>248</sup>

Nur vier Jahre später, 1907, erschien die erste große Waldmüller-Monografie von Arthur Roessler und Gustav Pisko<sup>249</sup>. Schaeffer gibt Waldmüller in seiner Forderung nach intensivem Naturstudium Recht und bestätigt *„denn was der Schüler von der Natur, der lautersten Lehrerin lernt, wird sein persönliches Eigenthum, was er aber, ohne noch befähigt zu sein, an Form und Wesen aus den Schöpfungen Anderer, ohne Vergleich mit der Natur zu erkennen glaubt, wird Plagiat und seelenloses Machwerk*<sup>250</sup>. Schaeffer unterstreicht seine Darstellungen mit Waldmüllers eigenen Worten: *„Die Natur allein, die lebende bewegliche, in der Form bei jeder Bewegung veränderte, ermöglicht dieses Verständniss. Nur in ihrem Studium kann es erlangt werden, nie durch Vorlegeblätter oder Gemälde, und wären sie von den ersten Meistern gemalt. Nur das Leben erzeugt Leben, nur die Natur, die Gott geschaffen, nicht das Gebild der Menschenhand, die sie nachahmte, weckt den Geist der Kunst zur selbstschaffenden That.*<sup>251</sup> Der damalige Direktor der Kaiserlichen Gemäldegalerie Wien<sup>252</sup> lobt Waldmüller, *„daß er ein wahrhaft selbstloser Reformator gewesen, den unsere Zeit erst*

---

<sup>247</sup> Ebenda, S. 66.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 58 und Fußnote \*).

<sup>249</sup> Roessler/Pisko 1907 (zit. Anm. 17).

<sup>250</sup> Schaeffer 1903 (zit. Anm. 246), S. 59.

<sup>251</sup> Ebenda.

Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 351.

<sup>252</sup> Er war der letzte der `Malerdirektoren`, die seit Friedrich Heinrich Füger die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere leiteten.

Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (zit. Anm. 236), S. 316, Anm. 12.

ganz und voll erkennt und demnach schätzt und ehrt“<sup>253</sup>. In der Fußnote demonstriert Schaeffer die Wertsteigerung der Gemälde bis zum Erscheinen der „Modernen Meister“: „Das erhellt am deutlichsten daraus, daß vor ganz kurzer Zeit ein Bild von ihm mit 6000 fl. gekauft wurde, das der frühere Besitzer mit 600 fl. und auch nicht mehr direct aus der Hand des Künstlers, sondern schon 20 Jahre nach dessen Ableben erworben hatte, als die Preise seiner Bilder schon gestiegen waren.“<sup>254</sup> Schaeffer hebt den Mut Waldmüllers hervor, offen für die Abschaffung der Akademien einzutreten – „Solch ein freies, den reinsten Intentionen entsprungenes Wort, das der Meister unbekümmert um die etwa für ihn erwachsenden verderblichen Consequenzen hinaus sprach, adelt ihn allein schon und legt dar, welch` eine geistige und seelische Kraftnatur Waldmüller gewesen“.<sup>255</sup> Und Waldmüllers hartnäckiges Streben nach Wahrheit, das selbst finanziellen Sanktionen trotzte, imponierte August Schaeffer als Künstler und als Direktor der Kaiserlichen Gemäldegalerie gleichermaßen, aber auch als Kunsthistoriker, als Kritiker und Verfasser von Zeitungsartikeln am Anfang des 20. Jahrhunderts, zwei Jahre vor der Abspaltung der Klimt-Gruppe von der noch relativ jungen Secession.

Dass August Schaeffer jegliche Individualität „jedes rechten, wahrhaft gottbegnadeten Künstlers“ respektierte und eine Unterdrückung dieser Individualität als Verbrechen abtut, parallelisiert seine Ansichten mit denen Waldmüllers, wenn er in seinem Werk hervorhob, dass Waldmüller so ehrlich war, jeden seiner Schüler den Weg gehen zu lassen, den er in seiner Kunst einschlagen wollte oder den ihm sein Talent vorschrieb. „Nur hielt er strenge, ja unerbittlich auf Wahrheit und ehrliche Naturanschauung.“, fügt Schaeffer hinzu.<sup>256</sup> In seinem Aufsatz vom 19. Jänner 1900 („Schindler-Schülerin“) zitiert er seine Worte als Lehrer, wie er Tina Blau riet, auch die Bekanntschaft mit anderen Künstlern aufzusuchen, damit sie nicht bloß sieht und arbeitet wie ihr bisheriger Lehrer, sondern ihren Gesichtskreis erweitert.<sup>257</sup> Und beifügend im Sinne Waldmüllers, „dazu ich ihr wie immer recht eindringlich die Natur als beste und ehrlichste Lehrerin empfahl.“<sup>258</sup>

Dazu berichtet Schaeffer in seinen „Modernen Meistern“: „Waldmüller suchte bei seinen Bildern nicht nach sensationellen Stoffen, im Gegentheil wußte er dem einfachsten Vorwurfe durch den Reiz der Wahrheit, durch Stimmung und liebevolle Hingebung in der Durchführung

---

<sup>253</sup> Schaeffer 1903 (zit. Anm. 246), S. 59.

<sup>254</sup> Ebenda, S. 59, Fußnote \*).

<sup>255</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>256</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>257</sup> Schaeffer, Aufsatz 19. Jänner 1900 (zit. Anm. 237), S. 152 f.

<sup>258</sup> Ebenda, S. 153.

*Gehalt und Bedeutung zu verleihen.*“<sup>259</sup> August Schaeffers Bezug zu Waldmüller ist nicht nur der eines seelenverwandten Rezensenten, sondern Schaeffer war auch, wenn auch nur für eine begrenzte Zeit, ein Zeitgenosse Waldmüllers. Auch ihn zog es immer wieder in die Gegend um Mödling, in den Prater und in das Salzkammergut<sup>260</sup>: „Oft sah ich in den Fünfzigerjahren Waldmüller sowohl im Prater als auch in der Brühl, woselbst er sich in den letzteren Jahren seines Lebens während der Sommerszeit mit Vorliebe aufhielt, malen zu und bewunderte die Genauigkeit und Treue, mit der er selbst Nebensächliches zur Darstellung brachte.“<sup>261</sup> August Schaeffer erinnert sich auch, den Meister vor einer großen Baumpartie in der Nähe der Sophienbrücke sitzen gesehen zu haben, die er durch den Schwarzspiegel malte.<sup>262</sup> „Genauigkeit und Treue“ forderte Schaeffer auch von der erst 16-jährigen Tina Blau bei ihren Freilichtstudien vor Ort: „...Ferner geben Sie sorgfältig acht auf Schatten und Licht. Suchen Sie das mit fotografischer Genauigkeit wiederzugeben; dabei lassen Sie sich nicht abschrecken, wenn Sie zu einer Studie 10 Mal hingehen müssen ...“<sup>263</sup>

August Schaeffer kannte also Waldmüller sehr gut und so wäre es auch nicht verwunderlich, dass seine Auffassungen in Bezug auf das Malen in und vor der Natur auch seine Schülerin Tina Blau inspiriert oder ihr Naturinteresse bestätigt haben könnte. Dass August Schaeffer 1856 die Akademie und damit die Meisterklasse für Landschaft unter Franz Steinfeld (1787 – 1868)<sup>264</sup> verließ, in dem Jahr, als Ferdinand Georg Waldmüller in London seine „glänzendsten Erfolge“<sup>265</sup> feierte und am Höhepunkt seiner Lichtmalerei war, mag ein zeitlicher Zufall sein. Tatsache ist jedoch, dass August Schaeffer erkannte, dass der bereits neunundsechzigjährige Franz Steinfeld<sup>266</sup> die neuesten Errungenschaften auf dem Gebiet der Landschaftskunst, nämlich „die Hinwendung zur optischen Sichtweise, zur Erfassung der optischen Eindrücke

---

<sup>259</sup> Schaeffer 1903 (zit. Anm. 246), S. 61.

<sup>260</sup> Jesina 2000 (zit. Anm. 240), S. 32 ff.

<sup>261</sup> Schaeffer 1903 (zit. Anm. 246), S. 64.

<sup>262</sup> Ebenda.

<sup>263</sup> August Schaeffer, Brief vom 13. August 1861, wiedergegeben in: Roser-de Palma 1971 (zit. Anm. 193), S. 161.

Claus Jesina, Künstlerischer Aufbruch und Entwicklung (München - Wien - Ungarn), in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 71.

<sup>264</sup> Franz Steinfeld (Wien 1787 – 1868 Pisek) leitete seit dem ausscheiden Josef Mössmers von 1845 bis 1859 die Landschaftsklasse, ehe er von Albert Zimmermann abgelöst wurde.

Jesina 2000 (zit. Anm. 240), S. 10.

<sup>265</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, Dankesbrief an Sir George Hamilton Seymore, englischer Gesandter, Stadt Wien, Handschriftensammlung Inv. Nr. 4632, in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 210 und 377.

<sup>266</sup> Franz Steinfeld war ab 1815 Kammermaler für Erzherzog Anton, 1837 Korrektor der Landschaftsklasse an der Wiener Akademie, 1845 akademischer Rat und Professor, und ab 1845 leitete Steinfeld die Klasse für Landschaftsmalerei, 1859 wurde er von Albert Zimmermann abgelöst.

Bestandskatalog der Österreichischen Galerie in Wien. Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2000, S. 131 f.

der Natur“<sup>267</sup>, nicht mehr mittragen konnte oder wollte. Was sich Schaeffer unter Steinfeld jedoch aneignete, war eine profunde technische Ausbildung, die Liebe zur Natur und der Blick für ein Motiv, die Schaeffer und seine Studienkollegen bei ihren regelmäßigen Ausflügen ins Salzkammergut und in die bayrische Ramsau erwerben konnten.<sup>268</sup>

Der Hauptvertreter der spätbiedermeierlichen Landschaftsmalerei August Schäffer empfahl schließlich seiner talentierten Schülerin Tina Blau, sich nicht nur mit seiner künstlerischen Auffassung auseinanderzusetzen, sondern auch Rat und Kritik anderer Künstler einzuholen.<sup>269</sup> Den Sommer 1865 verbrachte Tina Blau in Naßwald in Niederösterreich, um vor dem Motiv in der Natur zu malen.<sup>270</sup> – „Dann ging ich im Sommer `65 nach Naßwald, wo mich Maler Aigner an den Hütten am Bach arbeitend fand ... Er interessierte sich außerordentlich für meine Bestrebungen und forderte mich auf, bei ihm mit noch zwei Schülerinnen, die Köpfe malten, zu arbeiten.“<sup>271</sup> Ab Herbst besuchte sie sodann Joseph Matthäus Aigners Malschule und unter Zustimmung August Schaeffers wurde der Landschaftsmaler Julius E. Marák ihr Korrektor.

Das Gemälde „Hütten im Naßwald“ von 1867 [Abb. 78] erinnert in seiner Detailgenauigkeit, Nabsichtigkeit und Klarheit der Zeichnung an Werke Ferdinand Georg Waldmüllers. Tina Blau hat bereits 1865 in Naßwald vor Ort gemalt, was auch aus einem Brief August Schäffers an seine Schülerin hervorgeht, worin er schriftlich zwei Naturstudien aus Naßwald der jungen Kunstschülerin korrigierte<sup>272</sup>. Die sachliche Herangehensweise und Greifbarkeit der Dinge, vor allem die genaue Beobachtung der Holzlatten und Zaunpfosten, lassen in dieser frühen Entwicklungsphase eine Anlehnung an Waldmüllers Natursehen erkennen. Selbst die letzten Sonnenstrahlen vor einem aufkommenden Gewitter haben hier modellierenden Charakter, das Bauernhaus tritt unter der bereits schwachen Strahlkraft der Sonne besonders zeichnerisch und plastisch in Erscheinung. Auch in Tina Blaus frühem Bild ist das Sonnenlicht Thema,

---

<sup>267</sup> Jesina 2000 (zit. Anm. 240), S. 10.

<sup>268</sup> Siehe die zwei Briefe August Schaeffers an Tina Blau von August 1861 und 1865, sowie Blaus Brief an August Schaeffer vom 14. Februar 1900 (diese sind auszugsweise im Anhang der Dissertation von Annelie Roser-de Palma zitiert) und Blaus autobiographische Fragmente (das Konvolut der in Fotokopien zugänglichen Dokumente wird heute von Claus Jesina, Galerie 16 Wien, betreut (Tina Blau-Archiv, Vorbesitz Zdrawka Ebenstein).

Roser-de Palma 1971 (zit. Anm. 193), S. 146 ff.

Haja (zit. Anm. 241), S.11.

Jesina 2000 (zit. Anm. 240), S. 10 f.

<sup>269</sup> Schaeffer, Aufsatz 19. Jänner 1900 (zit. Anm. 237), S. 152 f.

<sup>270</sup> Haja (zit. Anm. 241), S. 11.

<sup>271</sup> Blau, Brief 14. Februar 1900 (zit. Anm. 237), S. 146.

<sup>272</sup> August Schäffer, Brief an Tina Blau, Wien, 4. August 1865, wiedergegeben in: Roser-de Palma 1971 (zit. Anm. 193, S. 162 ff.

bevor die dunklen Gewitterwolken den großen Regen bringen. Tina Blau kann dieses Gemälde aufgrund der Datierung 1867 jedoch nur im Atelier vollendet haben, nachdem sie bereits 1865 in Naßwald vor Ort gemalt hatte.

Auch über Joseph Matthäus Aigner konnte die noch junge Tina Blau, vielleicht sogar auch noch persönlich, Waldmüller kennen lernen, eine Verbindung, auf die noch eingegangen werden soll. Weiters konnte sich aber Tina Blau 1865 auch ganz offiziell einen guten Überblick über Waldmüllers Lebenswerk schaffen. Noch im selben Jahr, als Waldmüller am 23. August 1865 in der Hinterbrühl bei Mödling verstarb, veranstalteten seine Schüler eine Gedächtnisausstellung im Wiener Kunstverein, wo 153 Werke Waldmüllers präsentiert wurden.<sup>273</sup> Die 20jährige Tina Blau hatte also in ihren jungen Künstlerjahren Gelegenheit genug, bedeutende Bilder Waldmüllers kennen zu lernen und vor Ort zu studieren, darunter auch Studien und Landschaften ihres später so geliebten Praters.

Basierend auf Rupert Feuchtmüllers Werkverzeichnis (FWV)<sup>274</sup> seien anschließend die bei der Gedächtnisausstellung im Dezember 1865 präsentierten und dem Feuchtmüller-Œuvreverzeichnis zugeordneten Werke zusammengefasst, unter Angabe der Ausstellungs- und der Œvrenummer in Rupert Feuchtmüllers Monografie von 1996:

- Nr. 59 Die büßende Magdalena. Kopie nach Pompeo Batoni (1708 – 1787), Öl/Leinwand, 1818, FWV 28
- Nr. 128 Christus und die Samariterin am Brunnen. Teilkopie nach Annibale Carracci (1560 – 1609), Öl/Leinwand, 1818, FWV 30
- Nr. 115 Die Weinprobe. Kopie nach Frans van Mieris d. Ä. (1635 – 1681), Öl/Bildträger unbekannt, FWV 39
- Nr. 130 Die Kreuztragung Christi. Kopie nach Jusepe de Ribera (1591 – 1652), Öl/Leinwand, 1820, FWV 56
- Nr. 132 Christus am Kreuz. Kopie nach Anthonis van Dyck (1599 – 1641), Öl/Bildträger unbekannt, um 1820, FW 58
- Nr. 60 Rosina Wieser im Lehnstuhl, Öl/Holz, 1822, FW 99
- Nr. 62 Schloß Klamm bei Schottwien, Öl/Bildträger unbekannt, um 1822/23, FWV 115
- Nr. 63 Das Innere des Schlosses Klamm bei Schottwien, Öl/Bildträger unbekannt, um 1822/23, FWV 116

---

<sup>273</sup> Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria Wien, Ferdinand Georg Waldmüller (Klaus Albrecht Schröder), München 1990, S. 257.

<sup>274</sup> Sämtliche Werke Waldmüllers sind mit Rupert Feuchtmüllers Werkverzeichnisnummerierung (FWV) versehen.  
Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 418 – 528.

- Nr. 30 Alte Frau mit Kopftuch, Gebetbuch und Rosenkranz in den Händen, Öl/Leinwand, um 1818/19, FWV 37
- Nr. 73 Betende Maria, Öl/Holz, 1827, FWV 205
- Nr. 71 Der alte Geiger, Aquarell/Papier, 1828, FWV 247
- Nr. 5 Der belohnte Fleiß, Wiederholung FWV 248, Aquarell/Papier, 1828, FWV 249 (Ein Knabe, der in der Schule die Fleißmedaille erhalten hat)
- Nr. 11 Der Morgentrunke im Gebirge, Öl/Holz, 1829, FWV 267 (Zwey Tyroler auf einer Berghöhe ausruhend)
- Nr. 9 Ein Bettelknabe auf der Hohen Brücke, Öl/Holz, 1830, FWV 298
- Nr. 36 Parthie aus dem Prater, Öl/Holz, 1831, FWV 306
- Nr. 12 Parthie aus dem Prater, Öl/Holz, 1831, FWV 308
- Nr. 67 Auparthie (Praterlandschaft), Öl/Holz, um 1831, FWV 309
- Nr. 4 Naturstudie aus Oberösterreich, Öl/Holz, 1831, FWV 310 (Eine Buche bey Ischl/Karolinensitz bei Ischl)
- Nr. 37 Waldbach Strubb, Öl/Holz, 1831, FWV 313 (Die Rettenbach-Wildnis bey Ischl)
- Nr. 51 Der Waldbach Strubb in Oberösterreich, Öl/Holz, 1831, FWV 315
- Nr. 1 Kaiser Ferdinand I. als König von Ungarn in ungarischer Husarenuniform, Öl/Leinwand, 1832, FWV 328
- Nr. 15 Die Römische Ruine in Schönbrunn, Öl/Holz, 1832, FWV 348
- Nr. 6 Studie aus Oberösterreich, Öl/Holz, 1832, FWV 349 (Der Hohenzollern-Wasserfall im Jainzental nächst Sophiens-Doppelblick bey Ischl)
- Nr. 100 Der Dachstein mit dem Gosausee, Öl/Holz, 1832, FWV 350
- Nr. 3 Erzherzog Leopold, Großherzog von Toskana, Öl/Leinwand, 1833, FWV 365
- Nr. 2 Kaiserin Maria Ludovica, Öl/Leinwand, 1833, FWV 366
- Nr. 75 Ein Hindu, Öl/Holz, 1833, FWV 395 (Ein Afrikaner)
- Nr. 58 Heimkehr von der Arbeit, Öl/Holz, 1833, FWV 396 (Die Heimkehr des Landmannes)
- Nr. 14 Ruhe nach der Arbeit, Wiederholung FWV 396, Öl/Holz, 1833, FWV 397 (Die Heimkehr des Landmannes)
- Nr. 8 Die Trisselwand bei Bad Aussee, Öl/Holz, 1834, FWV 431
- Nr. 55 Die Traubenlese, Öl/Leinwand, 1834, FWV 437 (Kinder bei einer Butte mit Trauben)
- Nr. 19 Der blinde Harfner und sein Kind, verkleinerte Wiederholung FWV 439, Öl/Papier, 1834, FWV 440 (Mignon und der alte Harfner)
- Nr. 7 Heimkehr von der Arbeit, zweite Wiederholung FWV 396, Öl/Holz, 1834, FWV 441 (Die Heimkehr des Landmannes)
- Nr. 41 Der Christmorgen, Öl/Holz, 1834, FWV 443 (Eine reisende Bettlerfamilie wird am heiligen Christabend von armen Bauersleuten beschenkt)
- Nr. 18 Der Bettler, Öl/unbekannt, um 1834, FWV 447 (ohne Abb.)
- Nr. 10 Der Traunfall, vielleicht identisch mit FWV 477 (Die Traun bei Ischl, Öl/Holz, 1835)
- Nr. 93 Der Traunfall, vielleicht identisch mit FWV 515 (Die Traun bei Ischl, Wiederholung FWV 477, Öl/Holz, 1835)
- Nr. 101 Kinder, aus der Schule kommend, Öl/Papier auf Holz, 1835, FWV 520
- Nr. 70 Die andächtige Blumenspenderin, Öl/Holz, 1836, FWV 522 (Ein Mädchen schmückt die Mutter Gottes mit einer Rose)
- Nr. 122 Zell am See im Pinzgau, Öl/Holz, 1837, FWV 544
- Nr. 52 Eine junge Dame am Putztisch, Öl/Leinwand, 1837, FWV 553

- Nr. 64 Partie bei Zell am See, Öl/Holz, 1838, FWV 572 (Der Zellersee mit dem Steinernen Meer)
- Nr. 44 Früchte und Blumen (Stilleben mit Früchten, Blumen und silbernem Pokal), Öl/Holz, 1839, FWV 596
- Nr. 65 Am Allerseelentag, Öl/Holz, 1839, FWV 602
- Nr. 48 Der Geburtstagstisch, Öl/Holz, 1840, FWV 626
- Nr. 20 Kinder am Fenster, Öl/Leinwand, 1840, FWV 634
- Nr. 98 Der Gardasee, Öl/Leinwand, 1841, FWV 650
- Nr. 152 Kloostergang in Riva, Öl/Leinwand, 1841, FWV 652
- Nr. 76 Studie vom Lago maggiore, Öl/unbekannt, um 1841, FWV 657 (ohne Abb.)
- Nr. 99 Die Veilchenverkäuferin, Öl/Holz, 1841, FWV 661
- Nr. 77 Ein Mädchen mit Erdbeeren, Öl/Holz, 1841, FWV 662
- Nr. 89 Der Mönch, Öl/Leinwand, 1841, FWV 663 (Laienbruder)
- Nr. 84 Portrait des hochw. Herrn Abtes zu Mölk, Wilh Eder. Eigenthum desselben), Öl/Leinwand, 1843, FWV 682 (Der Abt des Benediktinerstiftes Melk Wilhelm Eder mit Pectoralkreuz und Leopoldsorden)
- Nr. 97 Gebirgsansicht aus dem Salzkammergute, Öl/unbekannt, 1843/44, FWV 695 (Gebirgsparthie, ohne Abb.)
- Nr. 49 Erstehen zu neuem Leben, Öl/Holz, 1843, FWV 698
- Nr. 144 Die Kreuzabnahme, Öl/Leinwand, 1844, FWV 701
- Nr. 118 Sicilianische Studie, Öl/Leinwand, um 1844, FWV 711 (Motta bei Taormina)
- Nr. 17 Das Ende der Schulstunde, Öl/Holz, 1844, FWV 713
- Nr. 45 Christtagmorgen, Öl/Holz, 1844, FWV 715
- Nr. 87 Die Verehrung des Heiligen Johannes (Johannisandacht in Sievering), Öl/Holz, 1844, FWV 716
- Nr. 38 Ruinen des Venustempels bei Girgenti (Hera Lakina-Tempel in Agrigent), Öl/Holz, 1845, FWV 729
- Nr. 16 Einem Kalkbrenner wird sein Mittagbrot gereicht, Öl/Holz, 1845, FWV 733
- Nr. 42 Meeresbucht bei Messina, Öl/Holz, 1846, FWV 749 (ohne Abb.)
- Nr. 40 Am Brunnen von Taormina, Öl/Holz, 1846, FWV 752
- Nr. 56 Ave Maria (Abendgebet in der Bauernstube), Öl/Holz, 1846, FWV 758
- Nr. 125 Sonntag-Nachmittag, Öl/Holz, 1846, FWV 760 (Eine Mutter mit ihren Kindern)
- Nr. 21 Die Pfändung, Öl/Holz, 1847, FWV 779
- Nr. 79 Große Praterlandschaft, Öl/Holz, 1849, FWV 793
- Nr. 57 Tempel der Concordia bei Girgenti, Öl/Holz, 1849, FWV 794
- Nr. 124 Der widerspenstige Schulknabe, Öl/Holz, 1850, FWV 812
- Nr. 43 Mutterfreuden, Variante des Themas von 1851, FWV 829, Öl/Holz, 1852, FWV 838 (Mutterglück)
- Nr. 35 Kinder, bei einer Weinpresse versteckt, Öl/Papier auf Leinwand, 1852, FWV 840
- Nr. 109 Kindliche Andacht, Öl/Leinwand oval, 1853, FWV 856
- Nr. 126 Betende Kinder, Öl/Holz, 1853, FWV 858
- Nr. 113 Der Mutter Segen, Öl/Holz, 1853, FWV 867 (ohne Abb.)
- Nr. 123 Spielende Kinder, Öl/unbekannt, fünfziger Jahre?, FWV 869
- Nr. 66 Der Segen der Großmutter, Öl/Holz, 1854, FWV 882
- Nr. 53 Erschöpfte Kraft, Öl/Leinwand, 1854, FWV 884
- Nr. 54 Drei mit Rosen bekränzte Grazien (Die Nymphen aus Homer`s Odyssee), Öl/Holz, 1856, FWV 907
- Nr. 74 Die Rosenspenderin, Öl/Holz, 1857, FWV 933 (Rosen darbietendes Kind vor einem Vorhang, ohne Abb.)

- Nr. 116 Parthie aus der Hinterbrühl, Öl/unbekannt, vor 1858, FWV 936 (ohne Abb.)  
Nr. 27 Kinder armer Eltern werden von der Gemeinde Spittelberg am Michaelitage mit Winterkleidern beteiligt, Öl/Holz, 1857, FWV 947
- Nr. 126 Singende Kinder, Öl/Holz, 1858, FWV 953  
Nr. 22 Die Klostersuppe, Öl/Holz, 1858, FWV 959  
Nr. 26 Abschied eines Conscribierten, Öl/Holz, 1858, FWV 961  
Nr. 31 Die kleine Almosenspenderin, Öl/Holz, um 1858/59, FWV 981 (Das gutmüthige Kind)
- Nr. 133 Bettlerfamilie in der Kirche, Öl/Holz, 1859, FWV 985  
Nr. 142 Am Morgen (Ziegen zum Geschenk gebracht), Öl/Holz, 1859, FWV 991  
Nr. 29 Die unterbrochene Wallfahrt, Öl/Holz, 1859, FWV 993 (Die kranke Pilgerin)  
Nr. 24 Heimkehr vom Kirchweihfeste, Öl/Holz, um 1859/60, FWV 997  
Nr. 141 Rauchender Kalkofen in der Brühl, Öl/Holz, 1860, FWV 1002  
Nr. 146 Studie, Öl/unbekannt, FWV 1003 (ohne Abb.)  
Nr. 147 Naturstudie, Öl/unbekannt, FWV 1004 (ohne Abb.)  
Nr. 148 Naturstudie, Öl/unbekannt, FWV 1005 (ohne Abb.)  
Nr. 149 Naturstudie, Öl/unbekannt, FWV 1006 (ohne Abb.)  
Nr. 150 Naturstudie, Öl/unbekannt, FWV 1007 (ohne Abb.)
- Nr. 13 Mutterglück, sechste Wiederholung FWV 829, Öl/Holz, um 1860, FWV 1021  
Nr. 136 Brennende Liebe, Öl/Holz, 1860, FWV 1022 (ohne Abb.)  
in der Ausstellung als „letzte Arbeit Waldmüller`s“ bezeichnet
- Nr. 140 Gratulanten, Öl/Holz, 1860, FWV 1027  
Nr. 138 Vorfrühling im Wienerwald (Die Veilchenpflückerinnen), Wiederholung FWV 1035, Öl/Holz, 1861, FWV 1036
- Nr. 47(?) Arme Gratulanten, Öl/Holz, 1861, FWV 1037  
Nr. 135 Parthie bei Sparbach im Wienerwald, Öl/Holz, vor 1863, FWV 1046 (ohne Abb.)
- Nr. 61 Schlafendes Kind unter Obhut, Öl/Holz, 1862, FWV 1052  
Nr. 86 Begegnung im Wald, Öl/Holz, 1863, FWV 1063  
Nr. 137 Der unterbrochene Weg, Öl/Holz, um 1862/63, FWV 1066  
Nr. 104 Auf dem Weg zur Hochzeit, Öl/unbekannt, um 1855/65, FWV 1067 (ohne Abb.)
- Nr. 33 Der Besuch der Großeltern, Öl/Holz, 1863 (nach einem Brief der Witwe Waldmüllers vom 24. April 1871), FWV 1072
- Nr. 112 Die Angetraute verlässt mit dem mütterlichen Segen das Elternhaus, Öl/Holz, 1863, FWV 1077 (Abschied der Braut von den Eltern)
- Nr. 110 Eine Versöhnung, Öl/Holz, 1864, FWV 1086  
Nr. 106 Die Rosenzeit (Ochsengespann), Öl/Holz, um 1864, FWV 1087  
Nr. 139 Kinder mit Puppen spielend, Öl/Holz, 1864, FWV 1092

Dass es zwischen Joseph Matthäus Aigner<sup>275</sup> und Waldmüller künstlerische Übereinstimmungen gab, geht aus einer vor Gericht gebrachten Causa hervor. Am 24. November 1856 war Waldmüller in einem Ehrenbeleidigungsprozess geladen, der von

---

<sup>275</sup> Joseph Matthäus Aigner arbeitete bis 1836 in Friedrich Amerlings Atelier und war als Porträtist sehr geschätzt. 1848 wurde er als Kommandant der akademischen Legion zum Tod verurteilt, ist aber begnadigt worden. 1886 beendete er sein Leben durch Selbstmord.  
Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 219.

Direktor Christian Ruben namens der Akademie angestrengt wurde, um sich gegen Aigners böswillige Angriffe „in öffentlichen Blättern“<sup>276</sup> gegen die Akademie und gegen seine Person als Direktor zu verteidigen.<sup>277</sup> Waldmüller unterstützte in der Schlussverhandlung Aigners Argumente, indem er „nebst anderen das Institut herabwürdigenden Äußerungen“<sup>278</sup> auch die Erklärung abgab, dass er selbst dem Finanzminister Freiherr von Bruck ein Promemoria überreicht habe, indem er die Auflösung der Akademie forderte.<sup>279</sup> Vor Gericht erwähnte Waldmüller Aigners im Kunstverein ausgestellte Werke und führte auch an, dass der Porträtist selbst über Kunst schrieb, was Waldmüllers Anhörung als Zeuge in diesem Prozess erklärbar macht. Bekanntlich brachte Waldmüllers Aussage in diesem Prozess den Stein „seiner Entlassung“ ins Rollen und endete mit einer „aus Gnade“ mit halben Gehalt „normalmäßigen Pensionierung“.<sup>280</sup>

Joseph Matthäus Aigner war jedoch auch für Tina Blaus weiteren künstlerischen Lebensweg wichtig, da er Kommissär der österreichischen Abteilung der „folgenreichen“<sup>281</sup> Ersten Internationalen Kunstausstellung von 1869 im Münchner Glaspalast war, wo erstmals in größerem Umfang die modernen französischen Maler, vor allem Vertreter der Schule von Barbizon und Gustave Courbet, den Tina Blau in München bei Arthur von Ramberg<sup>282</sup> persönlich kennen lernte<sup>283</sup>, gezeigt wurden<sup>284</sup>. Aigner war aber auch deshalb wichtig, weil er gute Kontakte zu den Münchner Malern hatte und Tina Blau über ein Empfehlungsschreiben so Aufnahme in den Münchner Künstlerkreisen fand.<sup>285</sup> Im gegenüber Wien mit seinen traditionellen akademischen Standarts liberalen München begab sie sich unter die Obhut des damals in München und ganz Deutschland hoch geschätzten Wilhelm Lindenschmit d. J., der seit 1868 die Leitung der Kunstschule für Mädchen – später Damen-Akademie – übernommen hatte. Vielleicht ist es nicht unbedeutend anzumerken, dass

---

<sup>276</sup> Maria Buchsbaum, Ferdinand Georg Waldmüller 1793 - 1865, Salzburg 1976, S. 168.

<sup>277</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 218 f.

Buchsbaum 1976 (zit. Anm. 276), S. 231, Regeste 192 [Finanz- und Hofkammerarchiv Wien 21897/F.M. 1856].

<sup>278</sup> Maria Buchsbaum, Ferdinand Georg Waldmüller 1793 - 1865, Salzburg 1976, S. 168 und 231, Regeste 195 [Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Ministerkonferenz-Kanzlei, Kolowrat-Akten 3042/857].

<sup>279</sup> Feuchtmüller 1996, S. 219.

Buchsbaum 1976 (zit. Anm. 276), S. 168.

<sup>280</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 219.

Buchsbaum 1976 (zit. Anm. 276), S. 231, Regeste 195 [Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Ministerkonferenz-Kanzlei, Kolowrat-Akten 3042/857].

<sup>281</sup> Haja (zit. Anm. 241), S. 11.

<sup>282</sup> Herbert Giese, Tina Blau. Reine Farbe, klares Licht, in: Parnass, Heft 4, Wien 1993, S. 38.

<sup>283</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 166.

Natter/Jesina 1999 (zit. Anm. 242), S. 124.

<sup>284</sup> Haja (zit. Anm. 241), S. 11.

<sup>285</sup> Natter/Jesina 1999 (zit. Anm. 242), S. 20.

Joseph Matthäus Aigner, mit dem sie weiterhin rege Korrespondenz unterhielt, Tina Blau von Lindenschmit mit seiner stark vom Historismus geprägten Auffassung auf das Entschiedenste abriet.<sup>286</sup> Er hatte sich zwar 1850 bis 1853 mit der Schule von Barbizon vor Ort auseinandergesetzt<sup>287</sup>, deren Kunstauffassung und der Realismus Gustave Courbets spielten in seinen Werken aber eine untergeordnete Rolle.<sup>288</sup>

Wegen der Choleraepidemie holten die Eltern Tina Blau 1873 wieder nach Wien zurück. Die Wiener Weltausstellung beschickte Tina Blau noch von München aus, weshalb sie im Ausstellungskatalog als deutsche Malerin genannt ist.<sup>289</sup>

Bemerkenswert ist, dass Tina Blau trotz ihrer seinerzeitigen, und wie noch zu hören sein wird, späteren Auslandsaufenthalte Wien und den Wiener Künstlerkreisen immer verbunden blieb. Vor allem die Ferienmonate in den für die österreichische Landschaftsmalerei so wichtigen Jahren 1870 – 73 verbrachte Tina Blau vor allem malend im Prater (bei den Arbeiten der Donauregulierung) und östlich von Wien in Haslau und Maria Ellend bei Fischamend.<sup>290</sup> Dort traf sie 1872 auch auf Emil Jakob Schindler, mit dem sie 1875 nach Holland reiste und später das Atelier im Prater teilte.

Es erklärt sich von selbst, dass sich Tina Blaus künstlerische Kenntnisse nicht in ihrer Heimat allein, sondern „entlang“ ihrer zahlreichen Reisen nach München, Holland, Italien, Ungarn oder Frankreich usw. formten. Und doch scheint es, als ob Waldmüllers Vorbildrolle und dessen Eintreten für die Wiedergabe der „wirklichen Wirklichkeit“<sup>291</sup> nie aufgehört haben, Tina Blaus Suche nach ihrer eigenen, künstlerischen Aussage zu begleiten.

Unter all den oben genannten, mit Waldmüller verbindenden Aspekten – persönliche und künstlerische - mag es nicht verwunderlich sein, wenn Tina Blau diesbezüglich inspiriert wurde. Sie war mit Waldmüllers Œuvre mit Sicherheit vertraut. Warum sollte Tina Blau nicht im Zuge der Schaeffer-Ausbildung, der seine Schülerin sogleich in die Natur und in den Prater schickte, auch mit Waldmüller in Kontakt gewesen sein? Ein Werkteil der Gedächtnisausstellung 1865 war außerhalb der Präsentation sicher auch zu sehen. Noch dazu,

---

<sup>286</sup> Aus einem Brief von Joseph Matthäus Aigner vom 13. Oktober 1869 [Kopie im Tina Blau Archiv, betreut von Claus Jesina, Galerie 16 Wien (Vorbesitz Zdrawka Ebenstein)]. Jesina (zit. Anm. 263), S. 71.

<sup>287</sup> Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 3, München 1982, S. 63.

<sup>288</sup> Jesina (zit. Anm. 263), S. 72.

<sup>289</sup> Haja (zit. Anm. 241), S. 11 f.

<sup>290</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>291</sup> Stifter 1865 (zit. Anm. 170).

um die „Waldmüller-Passion“ der Familie Blau zu betonen, erwarb bei der am 12. Februar 1878 erfolgten Versteigerung bei A. Posonyi nicht nur Tina Blau ein Bild Waldmüllers, auch ihr Bruder Theodor war bei dieser Auktion erfolgreich. Unter Nr. 84 im Katalog ersteigerte Tina Blau bei A. Posonyi die von Waldmüller um circa 1855 gemalte „Nikolsdorfergasse“<sup>292</sup> [Abb. 79]. Es kann angenommen werden, dass dieses Bild seitdem in Tina Blaus Besitz war und erst nach ihrem Tod an ihren Bruder bzw. ihre Nichte und ihren Mann Arthur Modry übergegangen ist. In der Monografie von Rössler/Pisko ist zudem Hilda Blau als Besitzerin eines Aquarells – „Junge Dame mit braunem Haar und rosa Kleid“, von Feuchtmüller vor 1830 datiert, genannt. Hilda war die einzige Tochter von Tina Blaus Bruder Dr. Theodor Blau.<sup>293</sup> Außerdem befand sich, als Arthur Rössler und Gustav Pisko 1907 die erste Waldmüller-Monografie publizierten, der gesamte handschriftliche Nachlass Waldmüllers in Besitz des Arztes Dr. Theodor Blau.<sup>294</sup> Dieser war, laut Roessler/Pisko, zur Zeit der Monografieerstellung auch im Besitz weiterer Waldmüller-Werke, und zwar hatte Tinas Bruder bei der 1878 stattfindenden Posonyi-Versteigerung 12 Blätter aus Waldmüllers Reiseskizzenbüchern der Jahre 1830 und 1831<sup>295</sup> erworben. Zwei Zeichnungen davon waren Skizzen aus dem Prater<sup>296</sup>, und eine aus dem „*Jardin Luxembourg*“, datiert 24 May, als Waldmüller 1830 das erste Mal in Paris war.

Das Interesse an Waldmüller muss also seitens der Familie Blau sehr groß gewesen sein.

Es mag ein Zufall sein, dass Tina Blau, nachdem sie 1878 bei Posonyi die „Nikolsdorfergasse“ [Abb. 79] ersteigert hatte, um 1879 ein Gemälde mit starkem „nikolsdorfergassenähnlichen“ Tiefenzug gemalt hat. „Aus Fischau bei Wiener Neustadt“ [Abb. 80] ist in ähnlicher perspektivischer Anordnung wiedergegeben. Tina Blau malte jedoch ihr ganzes Œuvre hindurch immer wieder Motive mit starker Tiefenperspektive. Schon aus dem Jahr 1875, als sie mit Schindler in Amsterdam war, sind stark in die Tiefe fluchtende Gassenmotive bekannt. Vielleicht auch hat sich Tina Blau 1878 in der verschneiten Nikolsdorfergasse wieder gefunden und bestätigt gefühlt. Vielleicht aber kannte sie dieses Bild auch schon viel länger und hat es sogar vor ihrer Reise nach Holland oder noch sogar vor

---

<sup>292</sup> Am Stammblatt dieses Bildes bei Grimschitz sind Tina Blau und ihr Bruder Dr. Theodor Blau als Besitzer vermerkt. Das Bild wurde am 12. Februar 1878 durch A. Posonyi unter Nr. 84 versteigert.

Das Bild war 1928 im Besitz von Arthur Modry, Wien, dem Schwiegersohn Dr. Theodor Blaus und Ehemann seiner einzigen Tochter Hilda.

Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 268, Fußnote 340.

<sup>293</sup> Roessler/Pisko 1907 (zit. Anm.17), Bd. 1, S. 16.

<sup>294</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 315.

<sup>295</sup> Roessler/Pisko 1907 (zit. Anm. 17), Bd. 1, S. 56 – 61, 285 – 289 [aus Waldmüllers Reiseskizzenbüchern 1830 und 1831].

<sup>296</sup> Ebenda, S. 285 [Praterpartie, Reiseskizzenbuch von 1830] und S. 286 [Praterbaum, Reiseskizzenbuch von 1830]

Szolnok 1873 oder vor den ähnlich komponierten Gassenbildern Venedigs 1876/77 persönlich bei Waldmüllers Witwe gesehen. Ob es Waldmüller der jungen Tina Blau noch selbst in seinem Atelier gezeigt hat, muss ungeklärt bleiben. Tina Blaus Vorlieben – extreme Bildtiefe und niedriger Horizont – bestimmen aber auch viele ihre Praterbilder aus den 1880er Jahren.

Hat Tina Blau bei der Waldmüller-Gedächtnisausstellung 1865 überdies „Die Klostersuppe“ [Abb. 81] gesehen? Ebenso war diese 1877 bei der Historischen Kunstausstellung in Wien ausgestellt. Aber auch die Kaiserliche Gemäldegalerie (Belvedere), in deren Sammlung sich die „Klostersuppe“ später befand, war öffentlich zugänglich. Dieser extreme Tiefensog mit dem Kreuz als Endpunkt mag in Tina Blaus „Kirchenstiege“ [Abb. 82]<sup>297</sup> aus Weißenkirchen von 1910 eine Entsprechung haben. Auch hier bildet das Kreuz Christi den Endpunkt der perspektivischen Darstellung. Eine Symbolik wie bei Waldmüllers Kreuz am Ende des Ganges ist nicht anzunehmen – auch heute noch befindet sich ein großes Kreuz am Ende der überdachten Treppe, die zur Kirche hinaufführt. Auf jeden Fall müssten beide Bilder, die „Nikolsdorfergasse“ und die „Klostersuppe“ Tina Blaus perspektivischen Vorstellungen entsprochen haben.

Ein Bild aus der frühen Schaffenszeit Tina Blaus soll hier auch Erwähnung finden. Der „Kalkofen bei Abendbeleuchtung“ aus Hirtenberg von 1869 [Abb. 83] ist leider auch nur über eine Schwarzweiß-Fotografie, die sich im Tina Blau-Archiv<sup>298</sup> befindet, bekannt. Erwähnenswert ist das Motiv, ein Kalkofen, deshalb, weil Tina Blau bei der Waldmüller-Gedächtnisausstellung 1865 zwei Kalkofenbilder<sup>299</sup> gesehen haben könnte, die sie möglicherweise zu ihrem „Kalkofen bei Abendbeleuchtung“ inspirierten. Auch ist es möglich, dass die junge Malerin einen weiteren Kalkofen Waldmüllers noch beim Meister selber oder später bei dessen Witwe betrachten konnte – Der „Kalkofen in der Hinterbrühl“ [Abb. 84], um 1845, befindet sich heute in den Sammlungen des Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien. Ein genauer Vergleich ist aufgrund der Schwarzweiß-Fotografie natürlich nicht möglich, von der Motivanordnung aus gesehen, mit dem Bergrücken im Hintergrund, kommt jedoch Tina Blaus Kalkofen dem Liechtenstein-Bild am nächsten. Tina Blau wählte somit die Abendbeleuchtung, während Waldmüller die grelle

---

<sup>297</sup> Als Schwarzweiß-Fotografie im Tina Blau-Archiv (zit. Anm. 286).

<sup>298</sup> Tina Blau-Archiv (zit. Anm. 286).

<sup>299</sup> „Einem Kalkbrenner wird sein Mittagbrot gereicht“, 1845, Öl auf Holz, 72 x 58 cm, signiert und datiert *Waldmüller 1845*, FWV 733.

„Rauchender Kalkofen in der Brühl“, 1860, Öl auf Holz, 48 x 41,5 cm, signiert und datiert *Waldmüller 1860*, FWV 1002.

„Beleuchtung“ der Mittagsonne vorzog. Auch von August Schaeffer von Wienwald ist ein ähnlich positionierter „Kalkofen bei Mödling“ von 1853 [Abb. 85]<sup>300</sup> bekannt, vielleicht gibt es einen diesbezüglichen Konnex.

Wien blieb für die Malerin Tina Blau seit jeher, auch während ihres Studienaufenthalts in München von 1869 bis 1873 bzw. ihrer „Münchner“ Ehejahre von 1883 bis zum Tod ihres Mannes 1891, gleichzeitig ständiger Wohnsitz, den sie liebend gerne in den Sommermonaten aufsuchte. Nach dem Tod ihres Mannes, dem Pferde- und Schlachtenmaler Heinrich Lang (1838 – 1891), kehrte sie zwei Jahre später endgültig wieder nach Wien zurück. Ihr Prateratelier, den Pavillon des Amateurs der Wiener Weltausstellung, hat sie jedoch all die Münchner Jahre nie aufgegeben.<sup>301</sup>

Der Wiener Prater blieb Tina Blaus wahre Heimat und Inspirationsquelle, den sie immer wieder aufsuchte und wo trotz ihres Münchner Wohnsitzes gerade in den 1880er Jahren einige ihrer bedeutenden Praterbilder [z.B. Abb. 86] entstehen. In Bezug auf Ferdinand Georg Waldmüller ist dieses Faktum von großer Bedeutung, war er es doch, der seine *en plein air* gemalten Prater-Baumlandschaften [z.B. Abb. 87] zu einem ersten Höhepunkt in der bildenden Kunst brachte und dem ehemaligen kaiserlichen Jagdrevier als Erholungsgebiet für alle Gesellschaftsschichten zu großer Popularität verhalf.

Gleichzeitig mit dem Begriff der Freilichtmalerei stellt sich auch die Problematik und mit ihr die Bedeutung von Skizze und Studie im Werk eines Künstlers. Schon bei Waldmüller war die Studie kein „Nebenwerk“, Waldmüller machte sie mit seiner „Naturreligion“ zu einem selbständigen, autonomen Werk und stellte sie bereits in den 30er Jahren mit dem Titelzusatz „Studium, nach der Natur gemahlt.“ als mit den Atelierbildern ebenbürtig öffentlich aus. Bedenkt man Tina Blaus, in Anbetracht ihrer Werke, zeitlebens seelische und geistige

---

<sup>300</sup> Abgebildet in: Jesina 2000 (zit. Anm. 240), S. 38, Nr. 13.

<sup>301</sup> Wiederholt verbrachte Tina Blau die Sommermonate während ihrer Münchner Studienzeit in Wien, wo sie bevorzugt in den unberührten Donauauen südöstlich der Stadt malte. Dabei lernt sie 1872 in Fischamend den Malerkollegen Emil Jakob Schindler kennen, und mit ihm auch seine *en plainair* malenden Kollegen Eugen Jettel, Julius Viktor Berger, Franz Rumpler und Hugo Charlemont. Zum Teil der Zimmermann-Klasse entsprungen, gehören sie alle mit zu den Überwindern der akademischen Landschaftsauffassung. Mit dem drei Jahre älteren Schindler, dem die Malerin zuvor bereits im Winter 1866 flüchtig begegnet war, intensivierte sich der Kontakt und 1873 reisten sie gemeinsam in die ungarische Tiefebene nach Szolnok, wo für beide August Pettenkofen zum Vorbild avancierte. 1874 reiste Tina Blau neuerlich nach Szolnok: „*Was aber meinen Aufenthalt in Szolnok anbelangt, ist es zweifellos, dass er von außerordentlicher Wirkung auf meine künstlerische Entwicklung ist.*“ [Bela Gordon, Besuch bei Tina Blau. Szolnoker Künstler Jubiläum. Zeitungsausschnitt im Tina Blau-Nachlass, New York. Natter/Jesina 1999 (zit. Anm. 242), S. 124.]

Verbindung zu Waldmüller überrascht es nicht, welche bedeutende Rolle Tina Blaus vor Ort gemalte Studien und Skizzen in ihrem Gesamtœuvre bedeuten. Carl Kraus zitiert 1996 im Tina Blau-Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien Ausschnitte von Rezensionen, die typische Standpunkte des 20. Jahrhunderts verdeutlichen.<sup>302</sup> „*Ganz eigenen Reiz haben die Skizzen, welche ein anderer sicher schon selbst als vollendete Kunstwerke angesehen hätte, was sie ja auch sind, wenn sie auch nur den allgemeinen farbigen Eindruck `zusammenfassend` wiedergeben*“, so ein Rezensent anlässlich der Ausstellung von Tina Blaus künstlerischem Nachlass 1917.<sup>303</sup> Und Kristian Sotriffer im Zusammenhang mit der Tina Blau-Retrospektive 1971 in der Österreichischen Galerie Belvedere: „*Ihre Skizzen und Studien bilden – um es zu wiederholen – die lebendigste, freieste Seite ihres Tuns... Die Skizze als autonomes Kunstwerk, an dem man das Spontane und Unmittelbare, Impulsive und Originelle schätzt, den „wahren“ Künstler erkennt. Da sich die Skizze gegenüber dem ausgeführten Gemälde leichter über Stilkonventionen hinwegsetzt, wirkt sie häufig moderner – ein weiterer Grund also für ihre Wertschätzung.*“<sup>304</sup>

Die Skizze und Studie wurden seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer stärker zu einem autonomen, von den Künstlern hoch geschätzten Kunstwerk. Tina Blaus Skizzen bzw. Studien waren für die Künstlerin aber auch weit mehr als ein Mittel zur Werkvorbereitung. Sie waren für sie ein wichtiger Teil ihres Schaffens.<sup>305</sup> Ihre Bedeutung erkennt man daran, dass Tina Blau eine Vielzahl der Skizzen und Studien signiert und sie, wenngleich nur bei Kollektivausstellungen, auch öffentlich präsentiert und verkauft hat.<sup>306</sup> In ihrem Werkverzeichnis, das Tina Blau ab 1910 anlegt, führt sie neben den Bildern auch ihre Skizzen an, wobei diese jedoch nur zum Teil als solche gekennzeichnet sind.<sup>307</sup> Adalbert Seligmann, ihr langjähriger Kollege an der Frauenkunstschule, berichtet schließlich, dass die Malerin gegen Ende ihres Lebens begann, „*ihre Skizzen und Zeichnungen und Studien aus alter und neuer Zeit zu ordnen, hie und da mit Aufschriften zu versehen und sorgfältig in die großen Laden eines Atelierschranks einzureihen. Als wir ... uns daran machten, diesen Nachlaß auszubreiten und zu übersehen, wurde uns erst klar, wieviel die merkwürdige Frau geleistet und geschaffen hat. Eine unübersehbare Fülle von Blättern und Blättchen, Leinwänden,*

---

<sup>302</sup> Carl Kraus, *Sonate und Symphonie. Zum Verhältnis von Skizze und Bild bei Tina Blau*, in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 31.

<sup>303</sup> (N.N.), *Tina Blaus Nachlaß*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 26. März 1917. Kraus (zit. Anm. 302), S. 31.

<sup>304</sup> Ebenda.

<sup>305</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>306</sup> Ebenda.

<sup>307</sup> Ebenda.

*Pappe-und Holztäfelchen, zum größeren Teil Arbeiten, die man als vollendete bezeichnen kann, daneben freilich auch vieles Fragmentarische, Begonnene, Notizhafte, quoll aus diesen Laden hervor ... Unter den zahllosen Stücken kleinen und kleinsten Formats, es dürften mehrere hundert sein, findet sich vieles geradezu Meisterhafte.*“<sup>308</sup>

Tina Blau malt ihre Skizzen generell im Freien, *en plein air*, im Dialog mit dem Motiv, wie dies bereits bei einigen französischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts nachweisbar ist.<sup>309</sup> Blaus „fertige“ Bilder entstehen dagegen wohl durchwegs im Atelier, eine Vorgangsweise, die – entgegen aller Theorie – selbst bei einigen französischen Impressionisten Usus ist. Bekannt ist die Fotografie, auf der die Malerin eines ihrer lichtdurchfluteten Praterbilder mit einem Kinderwagen vor das Motiv bringt, um es dem Naturvorbild anzugleichen.

Als Tina Blau in den 1870er Jahren „ihre“ Natur im Wiener Prater fand, waren die Arbeiten an der Donauregulierung - aus Gründen des Hochwasserschutzes, aber auch um Schifffahrt und Handel zu erleichtern<sup>310</sup> -, bereits voll im Gange. Sie fand also landschaftlich eine zum Teil veränderte Natur vor, als es noch zu Waldmüllers Zeiten seiner berühmten Praterbilder der 1830er Jahre war. Trotz des „*Menschenwerks*“<sup>311</sup> blieb aber der Prater mit seiner Mischung aus Wurstelprater, Auwald, Hauptallee, Waldwegen, Rotunde und Lusthaus, Pferderennen und Wirtshausgärten, uralten großen Bäumen und weiten Wiesen das Paradies der Wiener Bevölkerung, nicht nur für die sich der Natur hingebenden Landschaftsmaler von Interesse.

Tina Blaus „Eroberung“ des Praterateliers im Laufe der Jahre war für sie von großer Bedeutung. Von den zahlreichen Ausstellungshallen und Pavillons der Weltausstellung 1873 blieben auf Dauer nur die Rotunde von Scott-Russel und J.C.Harkort (bis zum Brand am 17. September 1937) und die beiden „Pavillons des amateurs“ am Ostrand des Geländes, die heute zwischen der Trabrennbahn Krieau und dem Praterstadion liegen. Letztere wurden vom Staat als Ateliers an Künstler vermietet. Noch heute sind sie Bildhauerateliers der Gemeinde Wien. Gemeinsam mit Emil Jakob Schindler, mit dem sie schon 1875 ein Atelier in der

---

<sup>308</sup> A. F. S. (Adalbert Franz Seligmann), Tina Blau. Ein letzter Besuch, in: Neue Freie Presse, 10. November 1916.  
Kraus (zit. Anm. 302), S. 32.

<sup>309</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>310</sup> Paul Kortz, Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts, I. Band, Wien 1905, S. 311.

Ulla Weich, Praterskizzen. Zum Wiener Prater als Thema in Literatur und Malerei, in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 56.

<sup>311</sup> Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Ser. n. 20739, in: Kamenicek 2002 (zit. Anm. 127), Bd. II, S. 261 ff.

Mayerhofgasse geteilt hatte, bekam Tina Blau 1876 eines dieser Ateliers vom Bildhauer Johann Jakob Silbernagel angeboten. Die Malerin lehnte zunächst ab, da Schindler – so Tina Blau – nicht bereit war, ihr einen Raum ganz für sich abzutreten. Erst 1877 „*war die Verlockung des Prater ... mächtiger als mein gefaßter Entschluß und ich arbeitete unten*“<sup>312</sup>. Nach Schindlers Heirat mit Anna Bergen am 4. Februar 1879 übernimmt Tina Blau im Herbst das Atelier allerdings als Hauptmieterin. Erst ab diesem Zeitpunkt, da sie ohne ständige Beobachtung ihrer Arbeit durch einen anderen arbeiten kann, fühlt sie sich künstlerisch frei und ungestört.<sup>313</sup> Und immer wieder kehrt sie, auch während ihrer Ehejahre in München, in dieses Atelier zurück. Später führte sie auch ihre eigenen Schülerinnen in den Prater.<sup>314</sup> Mit ihrem Prateratelier fand Tina Blau ihre unmittelbarste Verbindung mit der Natur.

Dieses Leben in und mit der Natur hielt die Pleinairistin Tina Blau jedoch nicht ab, Bilder, ob größeren oder kleineren Formats, auch im Atelier zu malen. Dies ist ja von anderen Freilichtmalern ebenso bekannt. Tina Blaus kompromissloses Streben nach dem Naturvorbild bezeugen auch, wie schon zuvor erwähnt, Fotografien, auf denen man die Malerin mit ihrem „Wagerl“ sieht, einem selbst umgebauten Kinderwagen<sup>315</sup>, in dem sie mit der Leinwand vor Ort fährt, um Abbild mit dem Naturbild zu vergleichen, und um den im Atelier gemalten Landschaftsausschnitt dem Naturvorbild anzugleichen.

Die 1880er Jahre wurden zu Tina Blaus stärkster und bester Schaffenszeit. Und gerade aus dieser Zeit lassen sich in ihren Bildern einige Parallelen mit Waldmüller aufzeigen. Mit ihrem Hauptwerk „Frühling im Prater“ von 1881/82 [Abb. 88] ging Tina Blau einen entscheidenden Schritt in der Beobachtung des hellen, grellen Sonnenlichts weiter, der ohne die ersten beiden Italienreisen 1876/77 und 1879 und der damit verbundenen starken Aufhellung der Palette nicht möglich scheint. Tina Blau mag „Waldmüllers Licht“ in Szolnok und Italien neu aufgespürt und verarbeitet haben und kommt in ihren Gemälden der 80er Jahre zu sehr ähnlichen Lösungen.

---

<sup>312</sup> Roser-de Palma 1971 (zit. Anm. 193), S. 150.  
Weich (zit. Anm. 310), S. 57.

<sup>313</sup> Roser-de Palma 1971 (zit. Anm. 193), S. 150.  
Weich (zit. Anm. 310), S. 57.

<sup>314</sup> Roser-de Palma 1971 (zit. Anm. 193), S. 22.  
Weich (zit. Anm. 310), S. 57.

<sup>315</sup> Natter/Jesina 1999 (zit. Anm. 242), S. 12.

Dem großformatigen Gemälde „Frühling im Prater“ [Abb. 88], mit den Maßen 214 x 291 cm, gehen einige Ölstudien voran<sup>316</sup>. Trotz der detaillierten Beobachtung des Sonnenscheins und einer teilweise flimmernd wirkenden Oberfläche weist die gezielt eingesetzte, teilweise konstruierte Lichtführung zwar auf in der Natur beobachtete Lichtphänomene hin, die aber im Atelier übersteigert wurden, um so die Gesamtkomposition zu unterstützen.<sup>317</sup>

Wegen seiner großen Helligkeit, brachte die Jury bei der Ersten Internationalen Kunstausstellung im Jahr 1882 im Wiener Künstlerhaus dem monumentalen Bild „Frühling im Prater“ großen Widerstand entgegen. Man versuchte es sogar abzuweisen, da es wegen seiner großen Helligkeit schwer zu hängen sei und „überall ein Loch in die Wand mache“<sup>318</sup>. Die *Gazette des Beaux-Arts* berichtet unter anderem über die österreichische Kunst bei der *Internationalen Kunstausstellung 1882 in Wien*: „*Frl. Tina Blau, deren `Frühling im Prater` durch seine Frische überrascht, vermag inmitten von veralterten und gelben Leinwänden das Gemüt zu bewegen. Durch die Gewohnheit direkt zu beobachten, wird österreichischen Malern endlich der Sinn für wahre Farben, für helle Harmonien und für Atmosphäre beigebracht, anstelle von gewissen Konventionen in der alten Farbskala und von verblühten Nuancen, die zur Zeit ihre Bemühungen hemmen.*“<sup>319</sup> Schließlich war es Hans Makart, der ebenfalls in der Jury war, zu verdanken, dass das Werk aufgenommen wurde. Tina Blaus Erfolg gab Makart Recht. Als der damalige französische Minister der Schönen Künste, A. Proust, die Ausstellung besuchte, in welcher auch zahlreiche französische Künstler gezeigt wurden, wählte er den „Frühling im Prater“ für den Pariser Salon 1883 aus, wo das große Gemälde mit der „Mention honorable“ prämiert wurde.<sup>320</sup>

In „Frühling im Prater“ [Abb. 88] setzt Tina Blau in ihre Frühlingslandschaft mit der sich wandelnden Natur gleichzeitig ein zeitgenössisches „Gesellschaftsstück“. Man fühlt nicht nur den nicht mehr aufzuhaltenden Frühling mit seiner klaren, bereits sonnendurchwärmten Luft, sondern der Prater ist als Erholungsgebiet für alle Gesellschaftsschichten verbildlicht. Dass Waldmüller in Bezug auf Naturwahrheit Pate gestanden haben mag, kann angenommen werden. Aber ist der „Frühling im Prater“ nicht auch mit einer leisen Anklage gegen die

---

<sup>316</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 130.

<sup>317</sup> Natter/Jesina 1999 (zit. Anm. 242), S. 37.

<sup>318</sup> Alexandra Ankwicz-Kleehoven, Tina Blau. Eine österreichische Malerin, in: *Frauenbilder aus Österreich. Eine Sammlung von zwölf Essays*, Wien 1955, S. 235 – 271.

<sup>319</sup> Jaques d'Aubais, *Correspondance de Vienne. Exposition Internationale des Beaux-Arts*, in: *Gazette des Beaux-Arts 1882*, Bd. II, S. 83.

Markéta Theinhardt, „Auch in Österreich wird viel in Richtung Frankreich geschaut“. *Österreichische Genre- und Landschaftsmaler im Lichte der französischen Kunstkritik*, in: *Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2004* (zit. Anm. 155), S. 58.

<sup>320</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 1996 (zit. Anm. 237), S. 130.

sozialen Missstände in der Stadt mit ihrem zunehmenden Proletariat zu sehen, auch wenn keine rauchenden Fabriksschloten zu sehen sind? Ähnlich Waldmüller mit seiner „inversen“ Kritik in vielen seiner Bilder? In Tina Blaus „Frühling im Prater“ beobachtet man Kinder und Erwachsene, Spaziergänger und Rastende, Reiche und Arme als ein harmonisches Gefüge. Und trotzdem erkennt man bereits an der Kleidung, was sich für die einen nicht schickt und bei den anderen erlaubt ist. Rechts im Vordergrund sieht man zwei elegant gekleidete Damen mit einem ebenso schön ausgestaffierten Kind. Das Kind brav an der Hand, blickt, vielleicht wehmütig, zu den spielenden Kindern, die ein viel freieres Leben führen. Sie haben trotz der frühen Jahreszeit bereits ihre Schuhe ausgezogen – oder sind gar aus Armut ohne Schuhe unterwegs - und stehen mit ihren Füßen im seichten Fluss. Rechts am Ufer hat sich eine Frau mit ihrem kleinen Kind in die Wiese gesetzt, daneben liegt ein Junge am Rücken und hält sich schützend den Arm vor die Augen, um sie gegen die bereits starke Frühlingssonne zu schützen. Sie sitzen oder liegen ohne Sonnenschutz in der Wiese, einen Sonnenschirm oder einen Sonnenhut, was zur selbstverständlichen Ausstattung der Reichen gehört, können sie sich nicht leisten. Die „arme“ Frau scheint auch ihre Nährarbeit mitgenommen zu haben. Es gibt für sie keinen arbeitsfreien Tag, kein Diensthilfegeld steht zu Hilfe. Die Reichen bleiben stehend am Weg, die untere Bevölkerungsschicht bewegt sich auch abseits der Wege, setzt sich ins Gras, ist um vieles der Natur näher.

Diese Naturnähe hat Waldmüller mit seiner ländlichen Bevölkerung thematisiert. Während jedoch Waldmüllers Bauern in einem engen Familienverband leben, um sich gegenseitig zu unterstützen und zu helfen, findet in Tina Blaus Bild eine Art Vereinzelung der gesellschaftlich differenzierten Personengruppen statt.

Waldmüller hat ebenfalls Zeitgenössisches in seinen Bildern verarbeitet, jedoch die Kluft zwischen Arm und Reich unterschwellig thematisiert und als inverse Kritik ausgesprochen. Tina Blau hat in diesem Bild die Stadtbevölkerung als eine „Familie“ in der Freizeit zusammengeführt. Sie teilen sich die Freizeit am gleichen Ort, aber nebeneinander und nicht wirklich miteinander. In einem seiner Bilder hat auch Waldmüller die Begegnung zweier Gesellschaftsschichten offen angesprochen und vereint. In „Arme Gratulanten“ von 1861 [Abb. 89] ist diese Begegnung aber ein freundschaftliches Miteinander.

Der „Frühling im Prater“ [Abb. 88] kann als eine Kombination von verschiedensten Sujets, die Waldmüller in seinen Bildern verarbeitet hat, gesehen werden: den Vorfrühling und Frühling, Ungleichheiten in der Gesellschaftsstruktur, Licht und Gegenlicht, die Natur als der Lebensraum des Menschen. Waldmüllers Forderung nach der inneren und äußeren Wahrheit

ist in diesem Bild verwirklicht. Und auch das impressionistische Auflösen der Formen hat Tina Blau in ihren Bildern noch nicht vollzogen.

Dass Tina Blau zwei Frauengruppen im Vordergrund agieren lässt, mag von der Künstlerin eine beabsichtigte Botschaft an den Betrachter sein. Die Malerin lebte ja in einer Zeit, in der Frauen nach wie vor mit sehr starken Vorurteilen dem weiblichen Geschlecht gegenüber zu kämpfen hatten und täglich mit diesen Restriktionen konfrontiert wurden. Mit großem Aufwand und Hartnäckigkeit versuchte auch Tina Blau diesen Ungerechtigkeiten auszuweichen und ihre selbständige Rolle als Frau und Künstlerin, so wie viele ihrer Mitstreiterinnen, zu verteidigen. Es scheint, als ob sie hier die Bedeutung der Frau aller Gesellschaftsschichten zum Teilthema gemacht hat. Der Frühlingsbeginn gleichgesetzt mit der verstärkt auftretenden weltweiten Frauenbewegung gegen gesellschaftliche Ungleichheit, eine Symbolik, die, thematisch etwas anders gelagert, auch Waldmüller z.B. in „Wiedererstehen zu neuem Leben“ von 1852 [Abb. 90] anklingen ließ.

Wie sehr sich Tina Blau als Frau und Künstlerin speziell in Wien durch patriarchalische Gesellschaftsstrukturen auf dem Gebiet des Kunstschaffens benachteiligt fühlte, spricht sie auch in ihrem „Verteidigungsbrief“ vom 14. Februar 1900 an August Schaeffer<sup>321</sup> aus, worin sie sich beklagte, trotz ihrer Eigenständigkeit als Künstlerin nicht nur als Schülerin Schindlers bezeichnet und trotz ihrer künstlerischen Vorreiterrolle bei der Vergabe für Illustrationen in der „Österreichisch-Ungarischen Monarchie in Wort und Bild“<sup>322</sup> übergegangen worden zu sein: *„Ich glaube fest, daß wenn ich nicht Frau wäre, so würden meine Arbeiten auch in Wien – gleich wie in Paris und München – nicht nur als selbständige, sondern auch als ihrer Zeit vorausgegangene angesehen sein...Ja sogar bei dem Werk `Österreich – Ungarn in Wort und Bild`, in welchem die ganze Österreichische Kunst bis zu ihren unbedeutendsten Vertretern aufgeboten wurde, bewarb ich mich um einen Auftrag – vergeblich und es existiert darin nicht die kleinste Zeichnung von mir.“*<sup>323</sup> Jedoch im Gegensatz zu Tina Blau haben es Olga Wisinger-Florian und Marie Egner, möglicherweise durch ihre gesellschaftlichen Kontakte, als einzige Frauen doch geschafft, für das von Kronprinz Rudolf initiierte Werk Aufträge zu erhalten. Tina Blau hat sich auch bekanntlich keinen der Künstlerinnenvereine angeschlossen Wie hartnäckig jedoch diese drei Künstlerinnen ihren eigenen Weg beschritten,

---

<sup>321</sup> Blau, Brief 14. Februar 1900 (zit. Anm. 237), S. 171 ff.

<sup>322</sup> Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Auf Anregung und unter Mitwirkung Seiner k. k. Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf [„Kronprinzenwerk“], Wien 1886 – 1902.

<sup>323</sup> Blau, Brief 14. Februar 1900 (zit. Anm. 237), S. 173.

zeigt sich auch daran, dass sie von jeglichen zeitgleichen Secessionsbestrebungen mehr oder weniger unbeeindruckt geblieben sind.

Noch 1917, trotz der engagierten und in anderen Ländern bereits viel erfolgreicher agierenden Frauenbewegung, finden sich in Wien noch nachfolgende „rückwärtsgewandte“ Worte Arthur Roesslers, dem Monografen Waldmüllers, die er anlässlich der Gedächtnisausstellung Tina Blaus im Wiener Künstlerhaus vom 15. August bis 15. September 1917 niederschrieb: *„Die Bilder von Tina Blau vermitteln uns beispielhaft deutlich die truglose Erkenntnis, daß die Frau auch als Künstlerin, ebenso wie als Weib, vom Manne befruchtet werden muß, wenn sie hervorbringen, gebären will und soll. Was sie als Weib gebärt, ist des Mannes Kind, und was sie als Künstlerin hervor bringt ist des Mannes Kunst.“*, wobei er der Künstlerin Tina Blau zugesteht, die *„Sehbegierde“* aufs äußerste zu reizen bzw. *„ästhetische Lustgefühle“* zu erregen. Obwohl Roessler erkennt, dass Tina Blaus Arbeiten in den Ausstellungen des Wiener Künstlerhauses *„jeglicher nachbarlich konkurrierender Männerarbeit“* standhielt, verurteilt er ihre Malerei als dilettantisch und reproduktiv.<sup>324</sup>

Ein Gemälde um 1888/89 lässt nicht nur wegen der Lichtführung an Waldmüller denken. Im Bild *„Gestürzte Größe“* [Abb. 91] sind Holzfäller zwischen den Baumriesen auszumachen, die die von Wind und Wetter gezeichneten Bäume fällen und zersägen. Ein zerklüfteter Baum ragt gespalten wie ein Fingerzeig in den Himmel. Es geht um die jahrhundertealten Bäume, die vielleicht an anderer Stelle auch in Zusammenhang mit dem technischen Fortschritt gefällt werden müssen. Das möglicherweise von einem Blitz getroffene Baumskelett lässt wieder den Vanitasgedanken zu, - auch der entwurzelte Baum, der mit seinen „Lebensadern“ zum Betrachter aus dem Bildraum gerichtet ist, während der in die Tiefe fluchtende Stamm bereits zersägt ist.

„Die gestürzte Größe“ zählt ebenfalls zu den erfolgreichsten Bildern der Künstlerin: 1889 ausgestellt bei der Pariser Weltausstellung (Bronzemedaille), 1890 im Münchner Glaspalast, 1891 bei der Berliner Internationalen Kunstausstellung (mit Abbildung im Katalog), oder 1893 bei der Weltausstellung in Chicago (Bronzemedaille und Abbildung in: *„Die Kunst unserer Zeit“*<sup>325</sup>). Tina Blau erreicht in diesem Bild mit dem Spiel des Sonnenlichts auf den Oberflächen der Holzstämmen eine Verdinglichung und plastische Erscheinung des

---

<sup>324</sup> Arthur Roessler, *Schwarze Fahnen*, Wien-Leipzig 1922, S. 63 f.

Edith Futscher, *Professioneller Dilettantismus? Zur Akzeptanz weiblichen Kunstschaffens im ausgehenden 19. Jahrhundert*, in: *Ausstellungskatalog Kunsthhaus Mürzzuschlag 1994* (zit. Anm. 97), S. 28.

<sup>325</sup> *Die Kunst unserer Zeit*, München 1890, zwischen S. 84 und 85.

Gesehenen, die wiederum an Waldmüller denken lässt. Zerklüftete Baumstämme mit immanentem Vanitasgedanken sind auch von Waldmüller bekannt: „Parthie aus dem Prater“, 1831 [Abb. 92] oder zum Beispiel das „Höllengebirge“ von 1834 [Abb. 93]. Trotzdem in der Zwischenzeit die Form allgemein weicher geworden ist, ist aber Tina Blaus Interesse an der plastischen Wiedergabe der Oberfläche in diesem Bild ganz offen gegenwärtig. Auch in „Detwang im Taubertal bei Rothenburg“, um 1887/88 gemalt [Abb. 94], findet sich solch ein durch Wind und Wetter gekennzeichneter, gebrochener Baum, der, wie die „Gestürzte Größe“ [Abb. 91], ebenso seine Entsprechung in Waldmüllers „Wienerwaldlandschaft mit Schloß Wildegg“ von ca. 1855 [Abb. 95] haben mag.

Tina Blaus künstlerische Verwandtschaft mit ihrem großen Vorgänger Ferdinand Georg Waldmüller scheint durch nachfolgende Beispiele weitere Bestätigungen zu erhalten. Ein im Tina Blau-Archiv erhaltenes Schwarzweiß-Photo lässt zudem die Frage offen, ob Tina Blau zeitweise nicht auch selbst zur Kamera gegriffen hat und auf Motivjagd gegangen ist.<sup>326</sup> Das Photo eines „Ansteigenden Weges“ [Abb. 96] lässt an einen ähnlichen Landschaftsausschnitt in Waldmüllers Œuvre denken. Auch im Bild „Die Ruine Liechtenstein“ von 1848 [Abb. 97] ist ein hinaufführender, von Bäumen gesäumter Weg zu sehen, der ähnlich dem Foto einer südlichen Landschaft von Tina Blau durch Sonnenlicht und Schatten belebt ist und Waldmüllers Streben nach naturwahrer Landschaftswiedergabe bestätigt.

Ein undatiertes Bild Tina Blaus, eine „Sandgrube bei Wien“ [Abb. 98] lässt ebenfalls vom Motiv her eine Assoziation mit Waldmüller zu. Die „Auparthie (Silberpappeln an der Donau)“ von 1840 [Abb. 99] ist vielleicht als Vorstufe zu Tina Blaus Bild zu sehen. Ist die „Sandgrube“ bei Waldmüller noch eine natürliche Landschaft, so erkennt man in Tina Blaus Bild deutlich den Eingriff des Menschen. Auch die stark flächig angelegten Häuser scheinen in Waldmüllers Bild eine Entsprechung zu haben.

Ein Aspekt, der in Waldmüllers Bildern immer wieder erkennbar ist, die Zeitlichkeit, aber auch die Augenblickshaftigkeit, soll zum Schluss noch angesprochen werden. Vielleicht ist ein Vergleich mit einem Bild aus Tina Blaus letzten Schaffensjahren, „Motiv aus Grinzing

---

<sup>326</sup> Es ist ein offenes Geheimnis, dass in dieser Zeit bereits sehr viele Künstler auf Fotografien zurückgriffen, um „nach der Natur“ zu malen. Ob Tina Blau sich selbst auch als Fotografin betätigte, konnte bis dato noch nicht belegt werden. Bestätigt ist, dass Tina Blau gegen Ende ihres Lebens ihre Werke ordnete und mit Hilfe von Fotografien dokumentierte (lt. freundlicher Auskunft von Claus Jesina, Tina Blau-Archiv, Galerie 16 Wien).

mit Staffage“, um 1910 [Abb. 100] zu weit hergeholt, aber Tina Blaus Beschäftigung mit dem „Augenblick“, wie es ja auch bekanntlich die Impressionisten taten, lassen in ihrer starken Objektgebundenheit und ihrer Methode, „die Zeit“ darzustellen, in diesem Fall wie eine Art „Filmstill“ wiedergegeben, an Waldmüllers frühe Erkenntnisse, Zeit darzustellen, denken.

Tina Blau demonstriert hier einen städtischen Vorort, mit ungepflasterten Gassen, ein sonnenbeschienener Platz, an dem sich die Wege teilen, im Hintergrund steigt schwarzer Rauch aus den Schornsteinen. Nicht nur der Schlagschatten der linken Häuserzeile gibt den Sonnenstand und damit die Tageszeit an, auch die gegensätzlichen Betätigungen der Menschen, in Beziehung gesetzt, lässt an einen Zeitpunkt denken, der nur jetzt da ist und wieder verschwindet. Rechts im Bild geht eine Mutter mit Baby im Arm und einem Kleinkind an ihrer Seite einer prall hellen Hausmauer entlang, weiter vorne noch drei Burschen stehend, sitzend und an die Hausmauer gelehnt. Dieser Szene gegenüber im Schatten putzt eine Frau ihr Fenster – und im Hintergrund der Rauch. Das heißt, für die Zeitlichkeit und Momenthaftigkeit, die die Impressionisten mit der Darstellung des allein Sichtbaren formauflösend erreichten, setzt Tina Blau verschiedene Aspekte ins Bild, um diesen Moment ebenfalls zu erreichen, jedoch die Formfestigkeit bewahrend.

Waldmüller hingegen hat speziell in seinen intensiven Sonnenlichtbildern Zeitlichkeit durch den Stand der Sonne mit eingebracht. Je nachdem, ob es sich um Frühling oder Sommer, Früh, Mittag oder Spätnachmittag handelt, lassen die Schattenlängen wie eine Sonnenuhr die Tageszeit bestimmen, wie z.B. in „Die Rosenzeit“ von ca. 1864 [Abb. 101]. Auch den Aspekt der Momenthaftigkeit und Vergänglichkeit eines Augenblicks versuchte Waldmüller anzusprechen. Mit seinen oft unnatürlich und stilisiert „wehenden“ Schürzen [Abb. 102 und 103] versuchte er, den kleinsten Augenblick wiederzugeben. Speziell in den letzten 1850er Jahren lässt sich eine Dynamik an Bewegung erkennen, die sich nicht nur in Drehbewegungen, Schrittstellungen und wehenden Rockzipfel seiner Bauersleute äußert. Waldmüller untermauerte seine Zeitlichkeit und Momenthaftigkeit auch mit hochmodernen „fotografischen“ Schnappschüssen, wie in „Heimkehr vom Kirchweihfeste“, um 1859/1860 [Abb. 104], augenscheinlich ist. Mit angeschnittener Figurengruppe und aus dem Bild laufendem Huhn erreicht Waldmüller bereits die Zufälligkeit und Vergänglichkeit eines kurzen Moments im Leben. Waldmüller hat seine Sonnen- und Lichtstudien bekannterweise nie bis zur vollkommenen Formauflösung betrieben, aber einen ersten Schritt in seiner stimmungsbetonten „Berglandschaft mit der Ruine Lichtenstein bei Mödling“ von 1859 [Abb. 9] bereits eingeleitet.



## 6. „Die Überwindung des Naturalismus“

### Gustav Klimts<sup>327</sup> Landschaftsporträts

Es mag auf ersten und oberflächlichen Blick ungewöhnlich erscheinen, „Waldmüller“ auch im Œuvre Gustav Klimts zu suchen. Angesichts der Tatsache jedoch, dass Waldmüller 1898 anlässlich der Ausstellung „Fünfzig Jahre österreichische Malerei“ im Künstlerhaus einen „secessionistischen“ Triumph feierte und als „Ur-Secessionist“ bezeichnet wurde<sup>328</sup>, soll die Überlegung rechtfertigen, ob und inwiefern vielleicht doch neben dem Vizepräsidenten Carl Moll auch der Secessionspräsident Gustav Klimt Anregungen des als „modern“ Erkannten in seinen Werken übernommen hat.

Gustav Klimt war im auslaufenden historistischen Wien und um die Jahrhundertwende eine äußerst wichtige kulturpolitische und künstlerische Kraft und war bekannterweise im Jahr 1897 Mitbegründer, unter anderen mit Carl Moll, der Künstlervereinigung „Secession“, deren erster Präsident er wurde und deren Wortführer und Leitfigur er bis zu seinem Austritt 1905 blieb. Carl Moll bekleidete als Secessionsmitbegründer und wichtiger Organisator das Amt des Vizepräsidenten und Rudolf von Alt wurde zum Ehrenpräsidenten ernannt.

Als gepriesener Nachfolger Hans Makarts war Klimt jedoch nicht nur ein Maler von Monumentalkompositionen und berühmten Frauenporträts, - Gustav Klimt war auch Landschaftsmaler.

Im Jahr 1891, als Gustav Klimt an seinem Gemälde „Zwei Mädchen mit Oleander“ [Abb. 105] arbeitete, dem einleitend in Bezug auf Ästhetik, Verinnerlichung und Kontemplation Waldmüllers „Junge Dame am Putztisch“ von 1837 [Abb. 106] zur Seite gestellt werden soll, verkündete Hermann Bahr in seiner Publikation „Die Überwindung des Naturalismus“: *„Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Eroberer der neuen Werte wenden sich ab...Sie wollen weg vom Naturalismus und über den*

---

<sup>327</sup> Gustav Klimt (Wien 1862 – 1918).

<sup>328</sup> Hevesi 1906 (zit. Anm. 15), S. 58.

*Naturalismus hinaus.*<sup>329</sup> Und Hermann Bahr zeigt auf, was für ihn als fortschrittlich gilt: „*Das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime aufzusuchen, statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit.*“<sup>330</sup> Bahr sprach hier die „Seelenkunst“ an, die sich als Gegenbewegung zum reinen Naturalismus und oberflächlichen Pathos des Historismus entwickelte. Es ging darum, „*das Geheimnis hinter den physischen Erscheinungen, die tieferen Gründe hinter der sichtbaren Welt*“<sup>331</sup> auszudrücken.

Den neuen künstlerischen Anspruch beschreibt Hermann Bahr weiter: „*Die Ästhetik drehte sich um. Die Natur des Künstlers wollte nicht länger ein Werkzeug der Wirklichkeit sein, um ihr Ebenbild zu vollbringen; sondern umgekehrt, die Wirklichkeit wurde jetzt wieder der Stoff des Künstlers, um seine Natur zu verkünden, in deutlichen und wirksamen Symbolen.*“<sup>332</sup>

Umso erstaunlicher die augenscheinliche Ambivalenz, als sieben Jahre später, im Jahr 1898, anlässlich der Jubiläumskunstaussstellung im Künstlerhaus Hermann Bahr Waldmüller gegenüber seine Huldigung aussprach und ihn als einen „*von den ganz großen Meistern*“<sup>333</sup> des Jahrhunderts bejubelte.

Hermann Bahrs und Ludwig Hevesis Äußerungen zur Ausstellung „Fünfzig Jahre österreichischer Malerei“<sup>334</sup> als zweiter Teil der Jubiläumskunstaussstellung 1898, die am 20. Oktober eröffnet wurde, stehen ganz im Zeichen der secessionistischen Moderne mit kritischem Unterton auf die zeitgleiche und vorangegangene akademische „Kunstproduktion“. Dass Hermann Bahr in seinem Bericht sogleich auf Waldmüller zu sprechen kommt und bedeutungsvoll einleitet mit „*Da ist Einer, der alle Anderen schlägt...*“<sup>335</sup> hat nicht nur aus secessionistischer Sicht seine Berechtigung, sondern verweist auf Waldmüllers Bedeutung bis in unsere Zeit.

In diesem Zusammenhang und in Anknüpfung an oben Zitiertes von Hermann Bahr erhebt sich auch die Frage, ob Waldmüller in einigen seiner Naturbilder nicht auch in die Nähe der

---

<sup>329</sup> Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904* (hrsgg. von Gotthart Wunberg), Stuttgart 1968, S. 85 f.  
Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Stephan Kojas), Gustav Klimt. Landschaften, München 2002, S. 31.

<sup>330</sup> Ebenda, S. 31 f.

<sup>331</sup> Stephan Kojas, „Jenes völlige Verschlungensein in der Schönheit des Scheins ...“, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 32.

<sup>332</sup> Bahr 1887 – 1904 (zit. Anm. 329), S. 86.

<sup>333</sup> Bahr (zit. Anm. 14), S. 55.

<sup>334</sup> Hermann Bahr, *Fünfzig Jahre, October 1898*, in: Hermann Bahr, *Secession, Wien 1900*, S. 54 ff.  
Hevesi (zit. Anm. 15), S. 58 ff.

<sup>335</sup> Bahr (zit. Anm. 14), S. 54.

„secessionistischen“ Seelenkunst gekommen ist. Seelenkunst als Teil der Natur und Wahrheit Waldmüllers? Ist doch in Waldmüllers Werken neben anderen Kriterien, die für die Secessionisten von Bedeutung waren, oft auch ein gewisser Naturlyrismus spürbar, den Emil Jakob Schindler mit seinem „Stimmungsimpressionismus“ weitergetragen hat und wo auch Gustav Klimt bei seinen frühen Landschaften mitunter ansetzen konnte. Waldmüllers Passion für die Natur, seine Versenkung, Verinnerlichung und Fühlbarmachung scheinen einen Hauch dieses Gedankens zu erlauben.

Hermann Bahr und Ludwig Hevesi haben beide in den oben angesprochenen Artikeln über den „alten Modernen“ rezensiert, in dessen Leben, Schriften und Werken sie die „eigene“ „Secession“ mit ihren Grundsätzen bereits vorgebildet sahen. Nicht unwichtig dabei ist auch, dass Hermann Bahr einer der geistig einflussreichsten und besten Freunde Klimts war, der sich mit dem Malerfürst der Jahrhundertwende regelmäßig austauschte und der auch, besonders in der „kritischen“ Zeit der Fakultätsbilder, Zutritt zu Klimts Atelier hatte.<sup>336</sup> Kein Zweifel besteht, dass Gustav Klimt als Wortführer der Secession mit der Waldmüller-„Renaissance“ konfrontiert war oder sogar selbst aktiv mitgetragen und sich mit den bei der „genossenschaftlichen Konkurrenz“ ausgestellten Werken Waldmüllers auseinandergesetzt hat. Auch war natürlich im Vergleich mit vielen weiteren präsentierten österreichischen Künstlern klar „das Andere“ in Waldmüllers Werken zu sehen und zu erkennen. Es war also eine bedeutende Gelegenheit, die „alten Österreicher“ zu vergleichen. Die Zeit war sichtlich reif, Waldmüller als den fortschrittlich modernen, secessionistischen Alten Meister zu sehen - 33 Jahre nach seinem Tod.

Nachfolgende Werke Waldmüllers waren bei der „Fünfzig Jahre“-Ausstellung zu sehen [die Nummern sind die Katalognummern der Ausstellung], wobei alle Leihgaben waren und nur der „Guckkastenmann“<sup>337</sup> und die „Kranzwinderin“<sup>338</sup> [wohl FWV 1098] zum Verkauf angeboten wurden:

73. Ueberrascht. Oelgm.
74. Schaumburg mit seinem Kinde. Oelgm.
75. Ruhe nach der Arbeit. Oelgm.
76. Bauernhochzeit in Petersdorf. Oelgm.
77. Der belohnte Fleiß. Oelgm.

---

<sup>336</sup> Kojá (zit. Anm. 331), S. 31.

<sup>337</sup> „Der Guckkastenmann“, zweite Fassung des Themas von 1847 (FWV 777), mit weniger Figuren, Öl auf Holz, 60 x 70,5 cm, signiert „Waldmüller 1850“, FWV 819.

<sup>338</sup> Wohl „Kranzwindendes Mädchen“, Öl auf Holz, 54,5 x 41 cm, signiert *Waldmüller 1865* (FWV 1098).

78. Porträt des Hofschauspielers Lukas. Oelgm.
79. Mutterliebe. Oelgm.
80. Landschaft. Oelgm.
81. Der Guckkastenmann. Oelgm. [zum Verkauf]
82. Hütteneck. (Alm bei Ischl.) Oelgm.
83. Porträt. Oelgm.
84. Johannisandacht. Oelgm.
85. Der Bettelknabe auf der hohen Brücke zu Wien. Oelgm.
86. Die Rast im Walde. Oelgm.
87. Zwei Tiroler Jäger. Oelgm.
88. Porträt. Oelgm.
89. Mödling. Oelgm.
90. Alpenhütte. Oelgm.
91. Das Bildnis der 84 Jahre alten Frau Rosine Wisner. Oelgm.
92. Ischl. Oelgm.
93. Porträt der Frau Schaumburg. Oelgm.
94. Grossvaters Gratulation. Oelgm.
95. Ruine in Schönbrunn. Oelgm.
96. Selbstporträt des Künstlers. Oelgm.
97. Die Christbescherung in der Bauernstube. Oelgm.
98. Römische Wasserträgerin. Oelgm.
99. Porträt. Oelgm.
100. Landschaft. Oelgm.
101. Blumenmädchen. Oelgm.
102. Die Pfändung. Oelgm.
103. Wiedererstehen zu neuem Leben. Oelgm.
104. Die Erwartung während des Kirchganges. Oelgm.
105. Almosen. Oelgm.
106. Das letzte Kalb. Oelgm.
107. Kirchengang. Oelgm.
108. Bettelknabe. Oelgm.
109. Die Schule. Oelgm.
110. Sizilianische Landschaft. Oelgm.
111. Der erste Schulgang.
112. Landschaft. Oelgm.
113. Landschaft. [keine Angabe zur Technik]
114. Selbstporträt. Oelgm.
115. Gebirgslandschaft. Oelgm.
116. Porträt. Oelgm.
117. Sizilianische Landschaft. Oelgm.
118. Die unterbrochene Wallfahrt. Oelgm.
119. Porträt. Oelgm.
120. Sizilianische Landschaft. Oelgm.
121. Motiv aus dem Wienerwald. Oelgm.
122. Die Mutter des Künstlers. Oelgm.
123. Versöhnung. Oelgm.
124. Lesende Mädchen. Oelgm.
125. Familienbild. Oelgm.
126. Versehgang. Oelgm.
127. Palmsonntag. Oelgm.
128. Die Ermahnung. Oelgm.

- 129. Die Frau des Künstlers. Oelgm.
- 130. Die Klostersuppe. Oelgm.
- 131. Die Kranzwinderin. Oelgm. [zum Verkauf]
- 132. Selbstporträt. Oelgm.
- 133. Binderlehrling. Oelgm.
- 134. Der Nikolo. Oelgm.
- 135. Ansicht von Riva. Oelgm.
- 136. Kleiderbetheilung. Oelgm.
- 137. Am Liechtenstein. Oelgm.
- 138. Abschied eines Conscripten. Oelgm.
- 139. Labung eines erschöpften Knaben. Oelgm.
- 415. Familienbild. Aqu. auf Elfenbein.

Es wurden somit von der Genossenschaft Bildender Künste 67 Ölbilder und eine Miniatur Waldmüllers bei dieser bedeutenden Ausstellung präsentiert, davon 8 Landschaften.

Klimt hatte in Wien mit Sicherheit Möglichkeiten genug, Werke aus Waldmüllers Œuvre kennen zu lernen, auch solche, die nicht zur Ausstellung kamen. Auf jeden Fall war Waldmüller mit seinen Werken ein „Tagesthema“, über das sichtlich gesprochen und diskutiert und nicht umsonst von den bekannten Kunstschriftstellern Ludwig Hevesi und Hermann Bahr so ausführlich behandelt wurde, - im Jahr der ersten Ausstellung der Wiener Secession.

Es ist nicht verwunderlich, dass sich bei der Betrachtung der Werke Klimts im Vergleich mit Waldmüllers Œuvre große Gegensätze auftun. Es ist flüchtig betrachtet kaum nachvollziehbar, die beiden Künstler so verschiedener Generationen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Oft stellt sich jedoch auch eine „Nicht-Rezeption“ im Nachhinein als eine Rezeption mit anderen Vorzeichen heraus.

Gegenstand der näheren Betrachtung sind zunächst Klimts Landschaften, deren augenscheinliche Unterschiede zu Waldmüller in einer Art *brainstorming* kurz schlagwortartig niedergeschrieben werden sollen, um auf diese Weise vorab Gemeinsamkeiten und Gegensätze herausfiltern zu können. Klimts Landschaften sind generell menschenleer, in das Quadrat eingebunden, vermitteln Ruhe, Stabilität und Ausgeglichenheit, orthogonales Gliederungssystem, Licht als Farbe, malerisch-dekorative Sehweise, flächenbezogene Maltechnik, Farbperspektive, keine Dynamik, keine Bewegung, keine Bildhandlung, keine Moral, keine hintergründigen Aussagen, keine Kritik, keine Erzählungen, keine Plastizität, kein Bekenntnis zu Art und Wesen des einfachen natürlichen Volkes, kaum Wetterstimmungen, Natur zum Betrachten und zur Sommerfrische, keine Industrie, Eskapismus, alles wird zum Ornament, Fernsicht als Nahsicht, neutrale Lichtsituation,

Zeitlosigkeit, harmonisch und entrückt. Stephan Koja resümiert dahingehend im Vorwort des Ausstellungskataloges zur Klimt-Landschaftsausstellung im Jahr 2002: *„Ohne Übertreibung kann man sagen: wer die Landschaften aufmerksam betrachtet, begegnet dem ganzen Klimt, kann sich mit seiner künstlerischen Sensibilität, seinen Anliegen vertraut machen.“* Stephan Koja sieht darin *„das Wesen von Klimts Kunst: seine koloristische Brillanz, die bis ins Detail durchdachte Bildanlage, die allgegenwärtige, wenn auch hier im gesuchten Abstand zum Objekt und der rigiden Flächengliederung gebändigte Sinnlichkeit. Denn im Unterschied zu seinen Figurenbildern, in denen die Porträtierten zuweilen hinter einer Maske der Distanz und Dekoration verschwinden, oder den allegorischen Arbeiten, die von Formelhaftem nicht frei sind, findet Klimt hier seine eigene Sprache.“*<sup>339</sup>

Klimt verweigerte zeitlebens eine Selbstdeutung oder Auskunft über seine Person, auch gibt es keine Selbstbildnisse, wie nachfolgende Worte des Künstlers klar betonen:

*„Das gesprochene wie das geschriebene Wort ist mir nicht geläufig, schon gar nicht dann, wenn ich über meine Arbeit etwas äußern soll. Schon wenn ich einen einfachen Brief schreiben soll, wird mir Angst und Bang wie vor drohender Seekrankheit. Auf ein artistisches oder literarisches Selbstportrait von mir wird man aus diesem Grund verzichten müssen. Was nicht weiter zu bedauern ist. Wer über mich – als Künstler, der allein beachtenswert ist – etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus zu erkennen suchen, was ich bin und was ich will.“*<sup>340</sup>

Klimt zeigt sich in diesen Worten sehr gegensätzlich zu Waldmüller, der nicht nur in Selbstbildnissen für sich und seine berufliche Stellung Bestätigung suchte, sondern auch schriftlich in sehr ausführlichen Abhandlungen, die er ja auch im Druck veröffentlichen ließ, sich und sein Kunstschaffen präsentierte. Waldmüllers Waffen gegen die Akademie waren seine Schriften, Klimt präsentierte sich allein über seine Bilder.

Gerade Klimts Landschaften zeigen besonders gut seine stilistische Entfaltung und Reifung und seine Offenheit gegenüber der internationalen Entwicklung mit Verankerung in der eigenen heimischen Tradition. Wie stark er auch die internationale Kunstentwicklung rezipierte, machen die Lebendigkeit der Beziehungen der Secessionisten mit der

---

<sup>339</sup> Stephan Koja, Vorwort, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm.), S. 9.

<sup>340</sup> Manuskript Gustav Klimts in der Bibliothek der Stadt Wien, zitiert nach: Otto Breicha (Hrsg.), Gustav Klimt. Die Goldene Pforte. Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1978, S. 33.

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 70, Fußnote 19.

internationalen Kunstentwicklung bewusst<sup>341</sup>, die vornehmlich und besonders auf Carl Molls großem organisatorischem Talent fußen.

Klimt malte die Landschaften für den freien Markt – sie waren keine Auftragswerke und erlaubten so dem Künstler, sich frei zu entfalten. Das Hauptaugenmerk galt aber nicht nur dem *Wie* als Bildinhalt, sondern es wird sich zeigen, dass für Klimt auch das *Was* von großer Bedeutung war.

Klimts Landschaften sind zum größten Teil während seiner Sommerfrische am Attersee im Salzkammergut entstanden. Das Salzkammergut als Erholungsgebiet wurde freilich nicht erst in der Zeit Gustav Klimts um die Jahrhundertwende „entdeckt“. Bereits seit der Aufklärung, die großes Gewicht auf Hygiene und Gesundheitsfürsorge legte, stieg das Interesse an Heilbädern und Klimakurorten und seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen bereits zahlreiche Publikationen zur wissenschaftlichen Erforschung der Wirkungsweise von mineralhaltigen Quellen.<sup>342</sup> Auch die Salinenärzte des Salzkammergutes hatten die wohltuende Wirkung des Solebades erkannt, und als der Wiener Arzt Dr. Franz de Paule Wirer 1822 die ersten Badegäste nach Ischl schickte, entwickelte sich dieser Ort mit Gmunden und Aussee immer mehr zu einem Kurort.<sup>343</sup>

Auch Ferdinand Georg Waldmüller führten seine jährlichen Kur- und Badeaufenthalte ab 1830 immer wieder ins Salzkammergut, wo er von Ischl aus die Motive der Umgebung „erwanderte“<sup>344</sup>, - aber ebenso Maler wie Thomas Ender, Franz Steinfeld, Friedrich Gauermann oder auch, in frühen Jahren gemeinsam mit seinem Vater Jakob, Rudolf von Alt. In bürgerlichen Kreisen war es seit dem Wiener Kongress immer mehr üblich, die Stadt in den Sommermonaten zu verlassen, um den jährlich wiederkehrenden Typhus- und Dysenterieepidemien zu entkommen und sich nicht nur in der Umgebung von Wien zu erholen.<sup>345</sup>

Man weiß, dass Waldmüller auf seinen Reisen stets als Galant auftrat und sich bessere Reisebedingungen gönnte als seine malenden Zeitgenossen. Stets bemüht, seinen gesellschaftlichen Status und seine „Wohlhabenheit“ auch nach außen hin zu zeigen, war es zu erwarten, dass Waldmüller spätestens mit seiner Bestellung zum Kustos und Professor an

---

<sup>341</sup> Koja (zit. Anm. 339).

<sup>342</sup> Verena Perlhefter, „Es ist so ein schöner Moment in der Landschaft“. Zur Sommerfrische in Österreich, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 25.

<sup>343</sup> Monika Oberhammer, Sommervillen im Salzkammergut. Die spezifische Sommerfrischenarchitektur des Salzkammerguts, Salzburg 1983, S. 11. Perlhefter (zit. Anm. 342).

<sup>344</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 66.

<sup>345</sup> Brigitte Rigele, Mit der Stadt aufs Land. Die Anfänge der Sommerfrische in den Wiener Vororten, in: Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 2, Wien 1994, S. 5. Perlhefter (zit. Anm. 342), S. 20.

der Akademie im Jahr 1830 bzw. 1835 beim Kurator Metternich auch um seinen ersten vierwöchigen Badeaufenthalt in Ischl ansuchte.<sup>346</sup> Bis in die vierziger Jahre wird er beinahe jährlich ins Salzkammergut reisen.<sup>347</sup>

Der Ausbau des Eisenbahnnetzes in den 1860er und 1870er Jahren erleichterte in Folge auch immer mehr die Anreise zu den beliebten Erholungsgebieten ins Salzkammergut, in das Semmering- und Raxgebiet oder zu den Kärntner Seen.<sup>348</sup> Dass die Anziehungskraft eines Ortes der Sommerfrische schon damals oft abhängig war vom regelmäßigen Besuch gekrönter Häupter, versteht sich von selbst.

Peter Altenberg fragte einmal, wem die Schönheit der Alpen gehöre: „*dem Almhiasl, der sie bewirtschaftet, oder mir, der sie empfindet?*“<sup>349</sup> – eine sehr treffende Frage, will man Waldmüllers „Natur“ mit der Gustav Klimts vergleichen. Waldmüllers Natur ist großteils die des Bauern, die von ihm bewirtschaftet wird, um zu überleben; seine Familien kennen nicht den materiellen Reichtum, aber Waldmüllers Bauern sind reich im Herzen, leben in und mit der Natur – Gottes Natur – eine Ursprünglichkeit und Wahrheit, die für Waldmüller zum Grundprinzip seiner Kunstauffassung und auch Ausgangsbegriff seiner moralischen Botschaften wurde. Waldmüllers Bauernwelt, umgeben von der „*nature naturante*“<sup>350</sup>, steht im Gegensatz zu Klimts domestizierter und kultivierter Natur der Sommerfrische, zum Ferienland, zum Ort des Rückzugs, der ungestörten Arbeit und Inspiration für Intellektuelle und Künstler. Klimts Sommeraufenthalte am Attersee mit der Familie Flöge sind von einer eskapistischen Haltung geprägt, wie sie in Österreich schon Waldmüller zuvor auf seine Art und unter anderen Künstlern auch der Kreis um Emil Jakob Schindler gepflegt hatte. Fern von Industrie und grauem Stadtleben entstehen Landschaften, die Klimt nicht nur als Kenner der internationalen Kunstentwicklung auszeichnen, sondern unterschwellig immer wieder die Nähe zu Waldmüllers Schaffen und damit zur österreichischen Tradition herstellen und erahnen lassen.

---

<sup>346</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 66.

<sup>347</sup> Ausstellungskatalog Kunstforum 1990 (zit. Anm. 273), S. 253.

<sup>348</sup> Angelika Pozdena-Tomberger, Die historische Entwicklung des Fremdenverkehrs im allgemeinen und die Entwicklung einzelner Fremdenverkehrsorte im ehemaligen österreichischen Küstenland, in: Willibald Rosner (Hrsg.), Sommerfrische. Aspekte eines Phänomens, Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde, Bd. 20, Wien 1994, S. 42. Perlhefter (zit. Anm. 342), S. 21.

<sup>349</sup> Vgl. Wolfgang Kos/Elke Krasny (Hrsg.), Schreibtisch mit Aussicht. Österreichische Schriftsteller auf Sommerfrische, Wien 1995, S. 141. Perlhefter (zit. Anm. 342), S. 24.

<sup>350</sup> Carl E. Schorske, Kultur und Natur, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 11.

Es sind von Gustav Klimt mehr als 60 Landschaften<sup>351</sup> bekannt, wovon er den Großteil in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens gemalt hat. Der gefeierte „Nachfolger Makarts“ als Ausstatter der vielen Prachtbauten entlang der Ringstraße widmete sich sichtlich nicht nur der Programmkunst, die in heroischen Geschichtsereignissen oder in religiösen oder mythologischen Darstellungen seinen Höhepunkt fanden. Sozusagen als Ausgleich fand Klimt zu Landschaften und Landschaftsausschnitten, die sein wahres Kunstwollen wiedergeben und seine Beschäftigung mit der heimischen Tradition und der Internationalen Kunstentwicklung bestätigen. Auch mag die Enttäuschung über den Wirbel um seine Fakultätsbilder Klimt in ein unverfänglicheres Genre flüchten haben lassen.

Klimt fand sichtlich über die österreichische Pleinair-Malerei zur Landschaft. Die Kunst Emil Jakob Schindlers und seines „Wirkungskreises“ war ihm natürlich vertraut. Seine Verbindungen diesbezüglich waren freilich auch über Carl Moll gegeben, oder über Julius Berger, bei dem Klimt seine Ausbildung in Maltechnik an der Kunstgewerbeschule absolviert hatte und der von Zeit zu Zeit Schindler bei seinen Staffagefiguren behilflich war. Auch Klimt bevorzugte der österreichischen Tradition entsprechend zunächst dieselben Motive wie die Stimmungsrealisten – Teiche, Tümpel, Waldinneres, Obstgärten und blühende Wiesen. Zudem stand Klimt in den Jahren vor der Jahrhundertwende dem Symbolismus nahe<sup>352</sup>, - im Frühjahr 1900 zeigte die Secession auf ihrer VII. Ausstellung neben Klimt eine große Zahl lyrischer Landschaftsbilder.<sup>353</sup>

Aus der frühen Zeit seiner Atterseeaufenthalte sollen seine beiden Stallbilder kurz Erwähnung finden. „Kühe im Stall“, 1899 in Golling gemalt [Abb. 107] und „Der schwarze Stier (Der Stier Martin)“ von 1900/01 [Abb. 108], der im Braugasthof Litzlberg stand. Sie gehören zwar nicht zum eigentlichen Genre Landschaft, aber sie sind deshalb für vorliegende Arbeit interessant, weil Klimt hier sichtlich das Licht zum eigentlichen Bildthema erhoben hat. Durch die kleinen Stallfenster dringt grelles Außenlicht, das den Stall in betont helle und dunkle Zonen teilt. Eine ähnliche Lichtsituation, jedoch in einer noch gesteigerteren Form, ist von Ferdinand Georg Waldmüller bekannt.<sup>354</sup> In „Bäuerin, eine Kuh melkend (Eine Bäuerin, die Kuh melkend)“, aus dem Jahr 1859 [Abb. 74], werden nur die melkende Bäuerin und die Kuh vom natürlichen Tageslicht getroffen, wobei das „Draußen“ in keinster Weise zu sehen ist. Auch ist dies eines von den ganz wenigen Bildern Waldmüllers, in denen Menschen, in

---

<sup>351</sup> Kojan (zit. Anm. 331), S. 32.

<sup>352</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 54.

<sup>353</sup> Ebenda.

<sup>354</sup> Wurde zuvor auch schon von Alfred Weidinger angedacht. In: Alfred Weidinger, Neues zu den Landschaftsbildern Gustav Klimts, Diplomarbeit, Salzburg 1992, S. 45.

diesem Fall die Bäuerin, bei der Arbeit gezeigt werden. „Das säugende Kalb (Zwei Mädchen im Kuhstall)“ von 1850 [Abb. 109] gibt eine ähnliche Lichtführung wieder.

Während der Sommerfrische in Golling 1899 fand Klimt erstmals zu seinem quadratischen Format, das er zukünftig ausnahmslos für seine Landschaften verwendete. Das Quadrat entsprach seinem Streben nach Ruhe und Ausgeglichenheit. Klimt mag zudem durch das Vorbild Monet seine Bestätigung erfahren haben. Monet verwendete in diesen Jahren ebenfalls das quadratische Bildträgerformat, um Ruhe und Ausgeglichenheit zu steigern und die Aufmerksamkeit auf das Innerbildliche zu konzentrieren.<sup>355</sup>

Klimts Beschäftigung mit dem Sonnenlicht mag sichtlich seinen früheren Landschaftsbildern vorbehalten sein. Diese klaren Licht- und Schattenstreifen und -flecken, wie sie noch 1901 in „Bauernhaus“ [Abb. 110] und „Obstbäume“ [Abb. 110] sehr distiguiert und leuchtend zu sehen sind, fügen sich in den weiteren Jahren dem „All-over“ seiner ihm eigenen Bildsprache und seines ornamentalen Kunstwillens unter „stabilen Erscheinungen“. In deutlich abgeschwächter Leuchtkraft und als Teil des horizontalen Bildaufbaus finden sich jedoch immer wieder „Sonnenstreifen“ in seinen Gemälden, wie in „Schloß Kammer am Attersee II“ von 1909 [Abb. 120] oder im „Park“ des gleichen Jahres [Abb. 112], oder auch 1914 in seinem Bild „Landhaus am Attersee“ [Abb. 113], - aber in diesen Bildern scheinen die von der Sonne beschienenen Landschaftsteile vom „All-over“ an Ornament regelrecht aufgesogen zu werden und die Problematik des Sonnenlichts nicht wirklich Thema zu sein.

Bei den beiden erstgenannten Bildern von 1901 [Abb. 110 und 111] könnte Klimt bei Waldmüller Anleihe gemacht haben. Auch bei dem siebzig Jahre zuvor gemalten Bild „Ahornbäume bey Ischl“ aus dem Jahr 1831 [Abb. 114] oder in der „Praterlandschaft“ aus derselben Zeit [Abb. 115], aber auch in dem seit 1945 verschollenen Praterbild „Eine Auparthe, Wasserulmen (Praterlandschaft)“ von 1830 [Abb. 116] sind die Sonnenstreifen und -flecken bereits vorgebildet. Auch hat Klimt das durch das Blattgewirr rieselnde Sonnenlicht und das durch die Blätter wahrzunehmende Blau des Himmels ganz deutlich in seine Formensprache übersetzt.

Ein Werk, das Gustav Klimt 1909 schuf, lässt ihn gleichfalls als Traditionalist der österreichischen Landschaftskunst erscheinen. Sein allseits bekannter „Park“ [Abb. 112] kann als Fortsetzung seiner acht Jahre früher gemalten „Obstbäume“ [Abb. 111] gesehen werden.

---

<sup>355</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 61.

Wieder erkennt man die Licht- und Schattenstreifen auf der sommerlichen Wiese als Teil der innerbildlichen Gliederung, das Blattgewirr hat sich jedoch merklich zu einem bildfüllenden Ornament verdichtet. Peter Peer hat bereits anlässlich der Klimt-Landschaften-Ausstellung im Jahr 2002 den Bezug zu Rudolf von Alts „Aus dem Kurpark in Teplitz“ von 1877 [Abb. 163] hervorgehoben.<sup>356</sup> Auch bei dem Meister des Aquarells nimmt das dichte Blattwerk drei Viertel des Bildes ein und lässt nur im unteren Bereich Platz für eine Rasenanlage und Wege. Die in der Hängematte liegende Frau gibt zudem einen Hinweis, dass dieser Park den Kurgästen zur Erholung dient. Der Ehrenpräsident der 1897 gegründeten Secession hat sich aber von der Räumlichkeit nie getrennt.

Klimt hat jedoch auch einen zeitlich viel größeren Vorgriff unternommen. Es bestätigt sich immer mehr, dass Klimt neben internationalen und zeitgenössischen Anleihen begleitend von einer heimischen Landschaftskunst ausging. Ferdinand Georg Waldmüllers „Parthie aus dem Prater“, das er 1834 gemalt hat [Abb. 117 a-b], mag für Klimt in vielerlei Hinsicht anregend gewesen sein – die Licht- und Schattenflächen bzw. – streifen, die Festigung der Komposition durch Horizontale und Vertikale, wobei dem angeschnittenen Baum auf der linken Seite in Waldmüllers Praterbild eine besonders bildfestigende Rolle zukommt, die bei Klimt mit zwei in den Vordergrund gerückten Baumstämmen erreicht wurde. Gustav Klimt hat in seinem Bild nicht nur den tiefen Horizont mit den parallelen Baumstämmen, sondern auch Waldmüllers Spiel des Lichts übernommen. Mit dem Klimt eigenen Naturblick und mit pointillistischen Anleihen macht Klimt aus dem „Waldmüllerschen“ Spiel des Lichts auf den Baumkronen eine ebenso lebendige Fläche, wo die Einzelformen nur mehr in Punkten wahrzunehmen sind. Licht und Schatten, helle und dunkle Blätter, dazwischen immer wieder das Blau des Himmels fügen sich zu einer harmonischen Schmuckfläche, die nur durch einen hervortretenden Ast der im Vordergrund befindlichen Birke unterbrochen wird, und nicht nur das orthogonale Gliederungssystem festigt, sondern dem Flächengefüge eine gewisse Spannung verleiht.

Ein Brief Klimts an seine Geliebte Mizzi Zimmermann soll einen Eindruck von Klimts Arbeitstag während seines Aufenthalts am Attersee geben und zeigen, wie doch regelmäßig und auch strikt Klimts Tagesablauf eingeteilt war, das nichts mit dem klischeehaften, chaotischen Künstlertum zu tun hat, sondern ähnlich Waldmüller eine gefestigte Persönlichkeit beschreibt:

---

<sup>356</sup> Peter Peer, Klimts Landschaften und ihre Stellung in der österreichischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 179.

*„Du willst eine Art Stundenplan wissen – die Tagestheilung – nun die ist wol [sic!] sehr einfach und ziemlich regelmäßig. Früh morgens, meist um 6 Uhr, ein wenig früher, ein wenig später – steh` ich auf – ist das Wetter schön, geh` ich in den nahen Wald – ich male dort einen kleinen Buchenwald (bei Sonne) mit einigen Nadelbäumen untermischt, das dauert bis 8 Uhr, da wird gefrühstückt, darnach kommt ein Seebad, mit aller Vorsicht genommen – hierauf wieder ein wenig malen[sic!], bei Sonnenschein ein Seebild, bei trübem Wetter eine Landschaft vom Fenster meines Zimmers – manchesmal unterbleibt dieses Vormittägige malen [sic!], satt dessen studiere ich in meinen japanischen Büchern – im Freien. So wird`s Mittag, nach dem Essen kommt ein kleines Schläfchen oder Lektüre – bis zur Jause – vor oder nach der Jause ein zweites Seebad, nicht regelmäßig aber meistens. Nach der Jause kommt wieder die Malerei, - eine große Pappel in der Dämmerung bei aufsteigendem Gewitter. – hie und da kommt statt dieser Abendmalerei eine kleine Kegelpartie in einem benachbarten kleinen Orte – jedoch selten – es kommt die Dämmerung – das Nachtmahl – dann zeitlich zu Bette und wieder zeitlich morgens heraus aus den Federn. Ab und zu ist dieser Tagestheilung noch ein kleines Rudern eingeschaltet um die Muskeln ein wenig aufzurütteln. In dieser erwähnten Art läuft Tag für Tag schon sind zwei Wochen passé die kleinere Hälfte des Urlaubs ist vorüber man geht dann wieder ganz gern nach Wien. [...] Das Wetter ist hier sehr unregelmäßig – gar nicht heiß und oft durch Regen unterbrochen – ich bin mit meiner Arbeit für alle Eventualitäten gerüstet, welche Thatsache sehr angenehm ist.“<sup>357</sup>*

An einer früheren Stelle im Brief kommt Klimt direkt auf seine Motivsuche zu sprechen:

*„Die ersten Tage meines Hierseins habe ich nicht gleich gearbeitet, ich habe wie ich mir vorgenommen einige Tage „gelenzt“, habe Bücher durchgeblättert, japanische Kunst ein wenig studiert, habe am frühen Morgen, am Tage und am Abend mit meinem Sucher, das ist ein in Papendeckel [sic!] geschnittenes Loch, nach Motiven für meine zu malenden Landschaften gesucht und vieles, wenn man will auch – nichts gefunden.“<sup>358</sup>*

[Dieser aus einer kleinen Kartonkarte gefertigte Sucher hat sich in der Innentasche eines seiner späten Skizzenbücher<sup>359</sup> erhalten.<sup>360</sup>]

In diesem Sinne ist Waldmüllers Arbeitsweise durchaus mit der Gustav Klimts vergleichbar. Wurde Waldmüller nicht vorgeworfen, sich sein „fertiges“ Bild in der Natur, sozusagen „vor Ort“ zu suchen, das er dann „Stück für Stück“ abmalt? Hat Waldmüller nicht Abende und Stunden damit verbracht, seine Genreszenen gleich „lebender Bilder“ aufzustellen, die er dann, selbst bei Tageslicht am Fenster sitzend, wie im Falle von „Ave Maria“ dann durch ein

---

<sup>357</sup> Gustav Klimt, Brief vom August 1903 an Marie Zimmermann, zitiert nach Christian M. Nebehay, Klimt schreibt an eine Liebe, in: Klimt-Studien, Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22/23, 1978/79, Nr. 66/67, S. 109. Datum korrigiert auf 1902, in: Weidinger 1992 (zit. Anm. 354), S. 82 f. Stephan Kojka, Von hier und „anderswo“. Beobachtungen zur Topographie von Gustav Klimts Attersee-Landschaften, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, Wien 2003, S. 65 f.

<sup>358</sup> Klimt, Brief August 1903 (zit. Anm. 357).

Da Klimt in dem Schreiben den mit Mizzi gemeinsamen Sohn Otto erwähnt, der im September 1902 starb, dürfte der Brief mit August 1902 zu datieren sein.

[Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 47, Fußnote 54, letzter Satz].

Kojka (zit. Anm. 357), S. 63.

<sup>359</sup> Skizzenbuch von 1913, Privatbesitz.

<sup>360</sup> Kojka (zit. Anm. 357), S. 63.

Guckloch im Paravent „abmalte“? Klimts „Sucher“ hatte eine ähnliche Funktion. So war auch für Klimt ein großer Teil seiner Arbeit das Suchen und Finden von geeigneten Motiven.

Klimts Landschaften liegt generell ein reales Motiv zugrunde. Es erstaunt doch immer wieder, wie getreu Klimt Gesehenes abschildert. Immer ist das Geschaute Ausgangspunkt, ein Faktum, das auch wiederholt erlaubt, Klimts Landschaften in der Nähe Waldmüllers zu sehen, dessen „*niederösterreichische Flamengründlichkeit*“<sup>361</sup> grundsätzlich die Natur als „Vorlage“ suchte. Insoferne entspricht Klimts Natur Hermann Bahrs neuer Landschaftsästhetik – die Wirklichkeit als Ausgangspunkt, des Künstlers eigene Natur zu schaffen.<sup>362</sup>

Im vorliegenden Vergleichspaar „Park“ von 1909 [Abb. 112] und der Praterlandschaft Waldmüllers von 1834 [Abb. 117 a-b] lässt sich Klimts Methode der Motivfindung gut veranschaulichen. Mit dem quadratischen Ausschnitt seines „Suchers“ vor Augen hat er sozusagen sein Bild bereits fix und fertig im Blick. Das heißt Klimt richtet seinen Blick auf das Motiv und die Bildanlage dahingehend aus, die Bildelemente in ein ausgewogenes Gleichgewicht zu bringen und gleichzeitig den Eindruck von Ruhe und Festigkeit zu vermitteln. Wurde nicht gerade diese Art der Bildfindung Waldmüller zum Vorwurf gemacht, dass er die „konstruktive“ Perspektive vernachlässige? Zumeist trachtet Klimt danach, seine Bildelemente in ein streng orthogonales Gliederungsgerüst von senkrechten und waagrechten Flächen einzubinden, wie es in „Obstbäume“ von 1901 [Abb. 111] bereits gut zu sehen ist und in „Park“ von 1909 [Abb. 112] besonders eindrucksvoll zur Geltung kommt.<sup>363</sup>

Klimt begann und arbeitete direkt vor dem Motiv, ob im Garten oder nach einem kleinen Anmarsch im Wald, oder bei Schlechtwetter vom Zimmer seiner Pension im ersten Stock des Hauses aus. Wie schon dargelegt, war Klimt von der Landschaft als Vorbild abhängig und erfand nur ganz geringfügig hinzu; aber er ließ auch Landschaftselemente weg, wenn sie sein Bildgefüge störten. Wie Waldmüller, pflegte Klimt die Bilder nach der Festlegung des Ausschnitts vor dem Motiv ohne Vorzeichnung mit dem Pinsel direkt auf die Leinwand zu skizzieren. Klimt legte dann aber die wesentlichen Teile und die farbige Gestaltung in der Regel nur so weit fest, dass er das Bild in Wien im Atelier fertig malen konnte. Diese

---

<sup>361</sup> Albert Paris Gütersloh, Klimt – ein Bild in Worten, in: Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina, Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren, Wien 1968, zitiert nach: Breicha 1978 (zit. Anm. 340), S. 110.

<sup>362</sup> Bahr 1887 – 1904 (zit. Anm. 329), S. 86.

<sup>363</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 40.

Arbeitsweise erlaubte ihm, auf seinen vier- bis sechswöchigen Sommerurlauben bis zu sechs Bilder „zu malen“.<sup>364</sup>

Im Jahr 1900 verbrachte Klimt erstmals den Sommer gemeinsam mit den Schwestern Flöge im Brauhof Litzlberg, wo er bis 1907 auch die nachfolgenden Sommer Quartier bezog.<sup>365</sup>

In den ersten Jahren in Litzlberg schuf Gustav Klimt noch vorwiegend Stimmungslandschaften, Seelenkunst, die ganz in die stilistische Entwicklung seiner Zeit eingebunden waren – wie sein „Sumpf“ von 1900 und seine fast mystisch anmutenden Tannenwaldbilder I und II von 1901 deutlich machen.<sup>366</sup>

Dies waren auch Jahre, in denen Klimt die unterschiedlichsten neuen Anregungen aufnahm und in seinen eigenen Stil transferierte. Mit dem Pointillismus kam er in Wien noch vor der großen Impressionistenausstellung 1903 in Berührung.<sup>367</sup> Klimt machte aus dem Pointillismus ihm Eigenes, wobei er die strenge Bild- bzw. die dekorative Flächengliederung nie wirklich aufgab. Ihm ging es nicht um Atmosphäre, sondern um die Belebung der einzelnen Flächen und um lichthaltige und leuchtende Farbzonen, deren Grenzen in späteren Jahren, wie zum Beispiel im bereits zuvor genannten „Park“ von 1909 [Abb. 112], auch gänzlich eliminiert wurden.<sup>368</sup>

Seine koloristische Meisterschaft bewies Klimt einmal mehr mit seinem „Birkenwald“ bzw. „Buchenwald III“ von 1903<sup>369</sup> [Abb. 118]. Trotz der Reichhaltigkeit der Baumstämme wurde jede Buche individuell porträtiert.

Diese Individualisierung der einzelnen Baumstämme lässt vorsichtig auch an Waldmüllers „Das Höllengebirge bei Ischl“ von 1834 [Abb. 93] denken. Waldmüller hat eine abfallende Lichtung mit von Wind und Wetter gezeichneten Bäumen gemalt, ebenfalls jeden einzelnen Stamm als Individuum mit „seiner Lebensgeschichte“ wiedergegeben. Es ist der Windbruch

---

<sup>364</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>365</sup> Koja (zit. Anm. 357), S. 62.

<sup>366</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329); S. 66.

<sup>367</sup> Auf der VII. Ausstellung der Secession 1900 waren Werke Paul Signacs zusehen, Theo van Rysselberghe war schon 1899 auf der III. und V. Ausstellung, auf der VIII. Ausstellung 1900 und der XVI. Ausstellung 1903 vertreten. Und Seurat wurde auf der Impressionistenausstellung 1903 mit seinem Hauptwerk „Ein Sonntagnachmittag auf der Insel Grande Jatte“ gezeigt.  
Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 67.

<sup>368</sup> Ebenda.

<sup>369</sup> Stephan Koja hat im Zuge seiner Recherchen für die Ausstellung zu Klimts Landschaften mit Recht bemerkt, dass es sich bei diesen Bäumen gleich „Buchenwald I und II“ ebenfalls um Buchen handelt und dieses Bild aufgrund des Entstehungsdatums als „Buchenwald III“ bezeichnet werden müsste. Unterlegt wird seine Berichtigung durch die Beschreibung des Bildes bei einer Ausstellung durch Ludwig Hevesi [Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst: Wien 1894 – 1908, Wien 1909* (Reprint Klagenfurt 1986), S. 319.].  
Koja (zit. Anm. 357), S. 66.

eines sturmgepeitschten Waldes – ein gebrochener Baumstamm, dessen Reste bedrohlich in den Himmel ragen, astlose Stämme, die wie bei Klimt den Bildrahmen durchbrechen und deren Wipfel sich dem Auge nicht mehr erschließen, und am rechten Rand ein tordierter von all den Jahren gezeichneter Baum. Auch Klimt schließt sein Bild, jedoch am linken Rand, mit einem sich windenden Buchenbaum ab. Waldmüllers „Baumvorhang“ ist jedoch durchlässig und gibt den Blick auf eine sonnige Lichtung frei, von Bergen hinterfangen. Klimts einzelne Birken wirken dagegen nicht so bedrohlich, führen aber - wie es durch die aufgeklappte Landschaft scheint, leicht bergauf -, in einen immer dichter werdenden Wald, der kein Licht mehr durchlässt und so durchaus als kompositioneller Kontrast zu Waldmüllers Bild gesehen werden könnte.

Klimts malerisch-dekorative Sehweise steht im großen Gegensatz zum Momentanen und Flüchtigen der impressionistischen Landschaftsauffassung. Klimts Bilder sind zeitlos und frei von Vorübergehendem. Es sind in sich gefestigte Ausschnitte seines sehr individuellen Natursehens. Diese Zeitlosigkeit, dieses in sich Ruhens des Wiedergegebenen, diese ganz eigene Beseelung und Harmonie erreicht Gustav Klimt, wie schon zuvor festgestellt, durch das seit 1899 ausnahmslos verwendete Quadrat, seine Neigung zur Vegetabilisierung, seinem ornamentalen Sehsinn, Rhythmisierung – „Gesetz“ und „Reihe“ -, und seinem Aufbau in Schichten.

Und doch sind Klimts Landschaften keine Phantasiegebilde. Jede seiner Landschaften lässt sich einer konkreten Örtlichkeit zuordnen<sup>370</sup>, denn Klimt hat mit fotografischer Präzision in Kombination mit seinem ihm eigenen Natursehen die vor sich liegende Landschaft „abgeschildert“.

Gustav Klimt jedoch bediente sich in der Motivfindung und -komposition nicht nur dieses „Suchers“ allein. Wenn man Waldmüllers Arbeitsweise kennt, sein „Abschreiben“ des Naturvorbildes bzw. der vorgefundenen Natur und immer wieder dieses „teleskopartige“ Heranziehen der Berge, wie es auch im Bild „Hütteneckalpe“ von 1838 [Abb. 8] zu erkennen ist, so mag doch die Frage berechtigen, ob nicht Klimt bewusst versucht hat, mit eigenen Hilfswerkzeugen das weiter zu forcieren und weiterzuentwickeln, was Waldmüller „ansatzweise“ vorgebildet hat. Es darf auf jeden Fall von dem Faktum ausgegangen werden, dass Klimt eine beachtliche Anzahl an Werken Waldmüllers sehr gut kannte und sich mit

---

<sup>370</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329).  
Koja (zit. Anm. 357), S. 60 ff.  
Weidinger 1992 (zit. Anm. 354).

ihnen intensiv auseinandergesetzt hat. Noch dazu fand ja im Oktober 1898 die wichtige Jubiläumskunstaussstellung zu „Fünfzig Jahre österreichischer Malerei“ statt.

Es ist bemerkenswert, wie nahe Klimt an Waldmüllers Sehweise herankommt. Nur verwendet Klimt für sein Kunstwollen zusätzliche „andere technische“ Hilfsmittel (Waldmüller sagt man ja auch nach, den Schwarzsiegel und die Camera obscura verwendet zu haben), die ihm dieses von der Natur Abschildern erst ermöglichten. Dass Künstler die Fotografie als Hilfsmittel einsetzen, ist in dieser Kunstepoche nichts Neues und Verpöntes mehr. Auch Klimt verwendete Fotografien, um seine Damen naturwahr porträtieren zu können. Aber der Protagonist des „Fin de Siècle“ bediente sich noch anderer Hilfsmittel. Um naturwahr im Sinne Waldmüllers zu bleiben und um Waldmüllers Vorgaben nachkommen aber gleichzeitig sein eigenes Natursehen verwirklichen zu können, arbeitete Klimt auch mit einem Fernrohr bzw. einem Opernglas.

Es ist aus Gustav Klimts Brief an Mizzi Zimmermann<sup>371</sup> bewiesen, dass er mit seinem quadratischen Sucher auf Motivfindung ging. Waren seine früheren Bilder trotz ihrer Ornamenthaftigkeit noch annähernd perspektivisch angelegt, so zog Klimt mit der Zeit sein Motiv immer näher an sich heran und erreichte damit ein himmelloses „All-over“ eines Malmosaiks. Ab 1908 aber ist noch eine andere Facette auffallend – die Zonenhaftigkeit in seinen Landschaften. Er baut seine Bilder in einem Übereinander an Schichten auf. Und trotzdem konnte die topografische Richtigkeit der einzelnen Landschaften nachgewiesen werden.<sup>372</sup> Klimts Landschaften ist ein hoher Grad an Wirklichkeitsnähe eigen. Noch heute sind jene Punkte auszumachen, von denen aus Gustav Klimt seine Motive „abschilderte“. Es konnte in den letzten Jahren immer mehr nachgewiesen werden, dass es keine erfundenen Landschaften Klimts gibt und dass dieser Maler vielmehr ein „Vedutenkünstler in der Tradition österreichischer Landschaftsmalerei“ war.<sup>373</sup>

Die Sommer von 1908 – 1912 verbrachte Klimt mit den Schwestern Flöge in der Villa Oleander in Kammer am Attersee. Und aus dieser Zeit ist auch bekannt, dass sich Klimt zum Auffinden seiner Motive nicht nur seines Suchers bediente, sondern auch ein optisches Gerät zu Hilfe nahm, um zu Bildfindungen wie „Schloß Kammer am Attersee I (Wasserschloß)“

---

<sup>371</sup> Klimt, Brief August 1903 (zit. Anm. 357), S. 82 f.

<sup>372</sup> Weidinger 1992 (zit. Anm. 357).

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329).

Koja (zit. Anm. 357), S. 60 ff.

<sup>373</sup> Ebenda, S. 61.

von 1908 [Abb. 119] oder „Schloß Kammer am Attersee II“, von 1909 [Abb. 120] zu kommen. Es erhebt sich freilich nun die Frage, wie und wieso Klimt auf die Idee kam, mittels Fernrohr Landschaftsausschnitte von der gegenüberliegenden Seenseite heranzuholen, um sie zu malen. Klimt soll die Landschaft um die Villa Oleander zwar weniger reizvoll als jene um Litzlberg empfunden haben<sup>374</sup>, aber dies wäre doch eine zu einfache Lösung.

Vielleicht bietet ein Vergleich mit einem Bild Waldmüllers einen möglichen Lösungsansatz – oft gibt es ja für Innovatives ganz simple Erklärungen und es müssen nicht immer verschlungene philosophische Gedankengänge zu Grunde liegen.

Aber noch ein anderes, bisher fälschlich unter dem Titel „Unterach am Attersee“, 1914 [Abb. 121], bekanntes Bild malte Klimt in jenem Sommer. Stephan Kojas berichtet diesbezüglich von seinen topografischen Recherchen im Zuge der Ausstellung zu Gustav Klimts Landschaften und hat den Titel und die Datierung berichtigt: „Litzlberg am Attersee“, 1910 – 1912.<sup>375</sup>

Vergleicht man „Litzlberg am Attersee“ von 1910/12 [Abb. 121] mit „Der Sandling bei Altaussee“, von Ferdinand Georg Waldmüller 1834 gemalt [Abb. 122], so fallen formal frappierende Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten auf. Auf ersten Blick ist die zonenhafte Bildanlage überraschend, so wie auch beide Landschaftsausschnitte sozusagen frontal wiedergegeben sind. In beiden ist dem Betrachter der Bildeintritt durch einen See bzw. einen Fluss verwehrt, d.h. der Betrachter wird durch diese Bodenlosigkeit auf Distanz gehalten. Und beide schließen mit einer Bergkuppe und einem Himmel mit Wolken ab. Waldmüller hat sogar noch eine frühmorgendliche Nebelzone als horizontales Wolkenband eingesetzt, das durchaus mit Klimts grünem Wiesenstreifen zwischen den beiden Hügelketten vergleichbar ist. Ob Klimt Waldmüllers Bild kannte und ob ihn dessen Motivanlage inspiriert hat, ähnliche Ergebnisse anzustreben, muss Hypothese bleiben. Vielleicht auch hat er Waldmüllers „teleskopartiges“ Heranziehen seiner Berge tatsächlich wörtlich genommen (sofern dieser Ausdruck für ihn gebräuchlich war). Es sind vor allem Landschaften Waldmüllers aus den frühen 1830er Jahren, die Ähnlichkeiten mit Gustav Klimts Bildfindungen, die er ungefähr achtzig Jahre später gemalt hat, erkennen lassen.

---

<sup>374</sup> Darauf dürfte auch eine Ansichtskarte Klimts aus Kammer am Attersee an Julius Zimpel vom August 1910 hindeuten, in der er schreibt: „Befinde mich hier sehr wol – in Litzlberg ist es schöner – auch in Kammer ist es weitaus hübscher als auf dieser, etwas, `stieren` Karte.“ (Ansichtskarte in Privatbesitz) [Koja (zit. Anm. 357), S. 72, Fußnote 20].

<sup>375</sup> Dobai erwähnt, dass Emil Pirchan das Bild („irrtümlich“, wie Dobai meint) um 1910 datierte [Vgl. Novotny/Dobai 1967 (zit. Anm. 84), S. 361. Emil Pirchan, Gustav Klimt, Wien 1956, S. 55.].  
Koja (zit. Anm. 357), S. 74.

Als Gustav Klimt die Sommer von 1914 – 1916 mit den Schwestern Flöge in Weißenbach am Attersee verbrachte, wo sie das Forsthaus am Eingang des Weißenbachtals bewohnten<sup>376</sup>, entstand im letzten Weißenbach-Jahr der „Waldabhang in Unterach am Attersee“ [Abb. 123]. Auffallend ist in dieser Bildanlage der Vordergrund mit den „Heumandln“, das heißt, dass in Klimts Blickfeld auf Unterach durch das Fernrohr auch noch die Wiesen und das von Bäumen bewachsene Ufer von Weißenbach lagen. Das bedeutet aber auch, dass zwischen Klimt und dem Motiv eine Entfernung von 3,5 Kilometern lag.<sup>377</sup>

Auch bei diesem Bild bieten sich Parallelen im Schaffen Waldmüllers an. „Der Wolfgangsee“ von 1835 [Abb. 135] und die drei Jahre später entstandene „Ansicht des Dachsteins mit dem Hallstättersee von der Hütteneckalpe bei Ischl“, 1838 datiert [Abb. 8], sind beide von der Bildanlage her vergleichbar. Sowohl beim Attersee-, Wolfgangsee- als auch beim Hallstättersee-Bild nimmt der Betrachter seinen Standpunkt auf einer Anhöhe mit Blick auf das gegenüber liegende Ufer ein. Und in allen drei Bildern ist im Vordergrund die diesseitige Uferlandschaft in Draufsicht gegeben, nur mit dem Unterschied, dass Gustav Klimts Attersee-Landschaft durch den „Teleskop-Tunnelblick“ tatsächlich komprimiert wird und perspektivlos als in horizontalen Zonen erscheinendes Flächengebilde, aber mit illusionistischer Tiefenräumlichkeit, resultiert.

Es ist dieser Kontrast aus Nah- und Fernsicht, eine Ferne, die herangerückt mit der Nahsicht eine Ebene bildet, eine Ferne, die schon bei Waldmüller gerne teleskopartig herangezogen wurde und dadurch seine greifbare Plastizität behielt. „Der Zellersee mit dem Steinernen Meer“, ebenfalls von 1838 [Abb. 125], ist ein weiteres Landschaftsbeispiel dafür, wie Waldmüller gearbeitet hat. Rupert Feuchtmüller berichtet in seiner Waldmüller-Monografie darüber: *„Über dem See dominiert die imposante Gebirgskette des „Steinernen Meeres“. Sie ist jedoch, in der bereits bekannten Manier Waldmüllers, so herangeholt, dass man glauben könnte, sie rage gleich unmittelbar dahinter auf. In Wirklichkeit liegen etwa 20 Kilometer dazwischen.“*<sup>378</sup>

Im Jahr 1914 „porträtierte“ Gustav Klimt das „Forsthaus in Weißenbach am Attersee“ [Abb. 126], das er mit den Schwestern Flöge drei Sommer hintereinander bewohnte. Auch dieses Bild erinnert an Motivisches von Waldmüller.

Klimt malte die Seitenfassade des Haupthauses und nahm seinen Standort so auf, dass er nicht nur durch das rechts oben geöffnete Fenster in den Raum, sondern auch durch einen Teil des

---

<sup>376</sup> Ebenda, S. 75.

<sup>377</sup> Ebenda.

<sup>378</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 113.

auf die andere Seite des Hauses weisenden Fensters blicken konnte. „Raumdurchblicke“ von außerhalb des Hauses finden sich auch bei Waldmüller. Sein „Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken“ von 1853 [Abb. 127] könnte eine Inspiration gewesen sein, muss aber als reine Hypothese belassen werden.

Ein weiteres Bild Gustav Klimts soll mit einem, in diesem Fall späten Bild Waldmüllers, verglichen werden. „Im Mai (Mutter und Kind unter blühendem Holunder)“ von 1864 [Abb. 56] weist ein bemerkenswertes „All-over“ an Blüten und Landschaftsdetails auf. Die Bildtiefe ist auffallend zurückgenommen, nur einzelne Details weisen auf Räumlichkeit hin, wie der schräge Ast der Holunderstaude, eine durch die Holunderblüten offensichtlich angelegte Diagonale von links unten nach rechts oben, die gleichzeitig Mutter und Kind Schutz vor der starken Sonne bietet, die stark verkürzten Proportionen von Mutter und Kind und der kleine, sich in die Tiefe schlängelnde Bach. Trotz dieser Hinweise mag man fast annehmen, Waldmüller habe mit ähnlichen Hilfsmitteln gearbeitet wie Klimt, um zu dieser stark komprimierten, für Waldmüller doch relativ flächig erscheinenden Darstellung zu gelangen.

Ein Vergleich mit Klimts „Italienischer Gartenlandschaft“ von 1913 [Abb. 128], dem Jahr, als er seinen Sommerurlaub mit der Familie Flöge am Gardasee verbrachte, scheint passend. Trotz dieses Mosaiks an Blüten und Blättern, es handelt sich übrigens um einen Hang, der zu einem ziegelgedeckten Haus ansteigt<sup>379</sup>, hat Klimt mit der offensichtlichen Diagonale, unterstützt durch zwei weiße Pfosten inmitten des Blütenmeeres, einen starken Tiefenzug ins Bild gebracht, ohne dass das Bild wirklich perspektivisch angelegt wurde. Und wie bei Waldmüllers „Im Mai“ [Abb. 56], befindet sich zur Festigung des Bildgefüges rechts oben ein weißwandiges Haus. Während bei Waldmüller ein relativ geringer Himmelstreifen sichtbar ist, lässt sich bei Klimts Garten gerade noch im linken oberen Eck ein Durchleuchten der blauen Farbe des Gardasees ausmachen. Es mag ein Zufall sein, aber bei näherer Betrachtung scheint nicht nur die Richtung des Blütenverlaufs vergleichbar, sondern selbst die Blütenfarben laufen parallel. Klimt wie Waldmüller beginnen, grob gesprochen, links mit rosa Blüten und setzen das Blumenmeer mit vorrangig weißen Blüten bzw. Hollunderblüten fort, wobei Waldmüllers intensiv weiß blühende Zweige bei Klimt farblich durch die beiden weißen Pfosten unterstützt werden. Auch die stark rot leuchtenden Blumen bei Waldmüller rechts im Bild finden ihre Entsprechung in Klimts italienischer Gartenlandschaft. Und findet sich bei Klimt nicht statt der Mutter-Kind-Gruppe ein bläulich leuchtendes Blumenbeet?

---

<sup>379</sup> Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm.329), S. 116 f.

Natürlich muss auch dieser Vergleich Hypothese bleiben wie der gewagte Gedanke, in Waldmüllers mit klar erkennbaren, farblich differenzierten Pinselstrichen wiedergegebener Wasseroberfläche des Hallstättersees [Abb. 129] eventuell Klimts secessionistische, ins Quadrat eingebundene Atterseebilder [Abb. 130 und 131] vorgebildet zu sehen, in denen das Kräuseln des Wassers nur mehr in kurzen, farblich harmonisch abgestimmten Pinselstrichen aufgelöst erscheint.

Klimts Maltechnik mit dem Fernrohr versus Waldmüllers teleskopartigem Heranziehen des Hintergrundes – wie ist das zu sehen?

Warum Klimt das Fernrohr als Hilfsmittel zur Erzielung seines Kunstvollens verwendete, muss keinen tiefgreifenden Hintergrund haben. Es gäbe eine einfache Erklärung dahingehend, dass Klimt in seinem Schaffen wahr sein wollte, wahr im Sinne der Waldmüllerschen Naturwiedergabe. Klimt kombinierte die zeitgenössischen Stiltendenzen mit einer Naturtreue, wie sie schon Waldmüller gefordert hat. Waldmüller hat sich jedoch auch nicht immer ganz so strikt an die „Naturvorgabe“ gehalten, wie er in seinen Schriften rigoros propagiert hat. Oft hat er auch von verschiedenen Standpunkten aus gemalt und seine naturgetreu wiedergegebenen Motive im Bild kompositorisch kombiniert. Klimt, wie oben schon aufgezeigt, hat mitunter wieder regelrechte „Abstriche“ gemacht und Objekte in der Landschaft weggelassen, wenn sie seine Bildkomposition störten, um einen quadratischen Naturausschnitt von Ruhe und Harmonie zu erreichen. Es fragt sich jedoch auch, ob sich nicht schon Waldmüller ebenfalls eines optischen Gerätes zum Heranholen seiner Berge im Hintergrund bediente, denn wie konnte Waldmüller sonst über große Distanzen die Natur so getreu und plastisch wiedergeben?

Vielleicht aber war es für Klimt auch der Reiz des „*Anderswo*“<sup>380</sup> einer Landschaft, die eigentlich nicht vor Ort war, um sie zu malen und einzig und allein nur demjenigen eigen war, der durch das Fernrohr blickte. Somit hat diese „Maltechnik“ auch etwas Eskapistisches und Geheimnisvolles an sich.

Vielleicht aber ist Klimt ganz zufällig auf diesen Teleskop-Effekt gestoßen, der ihn zu dieser Bildlösung führte, denn Klimt war ein begeisterter Hobbyfotograf<sup>381</sup> und hat in seiner

---

<sup>380</sup> Anselm Wagner, Der Teleskop-Effekt: Von wo aus malte Klimt seine Landschaften?, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2002 (zit. Anm. 329), S. 161.

<sup>381</sup> Vgl. Wolfgang G. Fischer, Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit, Wien 1987, S. 95.

Renate Vergeiner/Alfred Weidinger, Gustav und Emilie. Bekanntschaft und Aufenthalte am Attersee, in: Ausstellungskatalog Seewalchen am Attersee (Alfred Weidinger, Hrsg. Vereinigung Junge Ausstellung – Secession LXXXVIII), Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee, Seewalchen 1988 (2. Auflage 1989), S. 15.

Frühzeit um 1890 häufig, vereinzelt auch noch später, nach Fotos gemalt.<sup>382</sup> Klimt stand nachweislich mit dem Fotografen-„Kleeblatt“ Heinrich Kühn, Hans Watzek und Hugo Henneberg des Wiener Camera-Clubs, die 1902 in der Wiener Secession ausstellten,<sup>383</sup> in Kontakt. Auch porträtierte Klimt 1901/02 Hugo Hennebergs Frau Marie [Abb. 133 b].<sup>384</sup>

Wien spielte in der technischen Entwicklung der Fotografie sogar eine gewisse Vorreiterrolle und Klimt wären deshalb Teleobjektive in ausreichender Qualität zur Verfügung gestanden. Das erste moderne Teleobjektiv wurde bereits 1890 von Adolph Steinheil konstruiert und 1892 in der „Photographischen Korrespondenz“ vorgestellt.<sup>385</sup> Von Klimt selbst sind keinerlei Teleaufnahmen bekannt, jedoch wäre es für Anselm Wagner denkbar, dass Klimt durch Teleaufnahmen professioneller Kunstfotografen überhaupt auf die Möglichkeit aufmerksam wurde, mit Hilfe optischer Geräte Distanzen zu verkürzen und verflächigte Bilder zu erhalten. Die „ganz neue perspektivische Wiedergabe des Hintergrundes“<sup>386</sup> machte das Teleobjektiv sichtlich auch für Maler interessant und 1905 soll es folglich bereits als „objectif d`artiste“ titulierte worden sein.<sup>387</sup>

Klimt hätte dann also unter diesen Prämissen mit seinem Opernglas bzw. Fernrohr das Teleobjektiv ersetzt.<sup>388</sup>

Klimts Landschaften waren keine Auftragswerke, Klimt liebte die Natur, besonders seine Blumen, - und so konnte er sich in seinen Landschaften frei entfalten. Im Hintergrund muss man aber auch sein Drama um die Universitätsbilder sehen, das in ihm, wie zumal die strafweise Pensionierung bei Waldmüller, starke Wunden hinterlassen hat. Vielleicht hat diese Identitätskrise diese landschaftliche Neuorientierung ausgelöst und vielleicht auch setzte Klimt bewusst wieder bei Waldmüller an, - ein Rückgriff, um für sich aus der „Waldmüllerschen“ Natur neu zu schöpfen und künstlerische Kraft zu holen.

---

Wagner (zit. Anm. 380), S. 166.

<sup>382</sup> Zum Beispiel bei den posthumen Porträts der Ria Munk, die zwischen 1911 und 1918 entstanden; vgl. Tobias G. Natter, Frauenbildnisse, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Tobias G. Natter/Gerbert Frodl (Hrsg.), Klimt und die Frauen, Köln 2000, S. 140.

<sup>383</sup> Vgl. Ulrich Knapp, Heinrich Kühn. Photographien, Salzburg/Wien 1988, S. 12 – 17.

<sup>384</sup> Vgl. Natter (zit. Anm. 382), S. 76 – 147, hier S. 95 ff.

<sup>385</sup> Vgl. Wolfgang Baier, Quellendarstellungen zur Geschichte der Photographie, München 1980 (4. Aufl.), S. 313 f. (mit Nachweisen).

Wagner (zit. Anm. 380), S. 166.

<sup>386</sup> Bulletin du Photo Club de Paris, 1898, S. 353 ff., zitiert nach: Baier 1980 (zit. Anm. 385), S. 314.

Wagner (zit. Anm. 380), S. 166.

<sup>387</sup> C. Puyo (Emil Joachim Constant Puyo), in: Photographische Mitteilungen 42, Berlin 1905, S. 339, zitiert nach: Baier 1980 (zit. Anm. 385), S. 314.

Wagner (zit. Anm. 380), S. 166.

<sup>388</sup> Ebenda.

Klimts Landschaften sind somit tatsächlich als wirklichkeitsgetreue „Porträts“ zu sehen und zu werten, die mit seinen zahlreichen Damenbildnissen der Wiener Gesellschaft, die in seinem Œuvre einen besonderen Platz einnehmen, durchaus vergleichbar sind.

Es würde den Umfang einer eigenen Arbeit fordern, sich mit Gustav Klimts zahlreichen Frauenbildnissen eingehend zu befassen und auch sie rezeptionsorientiert in Beziehung zu setzen. Es hat sich bei Klimts Landschaften ja bereits offenbart, dass der „Malerfürst“ des Fin de Siècle für internationale Neuerungen immer offen war, aber gleichzeitig auch stark der österreichischen Tradition verpflichtet blieb. Warum sollte es bei den Porträts anders sein? Dass Ferdinand Georg Waldmüller auch begleitender Teil seiner Auseinandersetzung mit der europäischen Kunstentwicklung war, kann aufgrund der vorangegangenen Diskussion über Klimts Landschaften - vorsichtig - nicht nur hypothetisch angenommen werden. So verpflichtet es zumindest ansatzweise, neben Klimts Landschafts-„Porträts“ auch jene seiner Frauen zu erwähnen und sie hinsichtlich möglicher „Spuren“ Waldmüllers zu betrachten.

Waldmüller war wie Klimt, der in der Regel nur Frauen porträtierte, ebenfalls ein begnadeter Porträtist, er hat ja seine Karriere zunächst als „Bildnismaler“ begonnen und damit großen Erfolg gehabt (seine Porträts machen auch den größten Anteil seines Œuvres aus). Bis zum Kaiserhaus spannten sich die Aufträge. Mit großem Einfühlungsvermögen hat er getrachtet, die „innere und äußere Wahrheit“ von Frauen, Männern und Kindern wiederzugeben. Und in diesem Sinne sind ja auch Waldmüllers Praterbäume und Landschaften zu sehen, - als wahre „Porträts“ der „wirklichen Wirklichkeit“.

Mit nachfolgenden Vergleichen soll zunächst einmal – aus Gründen des Dissertationsumfangs – nur ein möglicher formaler bzw. kompositorischer Konnex zwischen den Porträts von Waldmüller und Klimt angedacht und angesprochen werden. Es ist bei den vorliegenden Damenporträts Gustav Klimts nicht nur der direkte Blickkontakt mit dem Betrachter, der die Nähe Waldmüllers spüren lässt. Es scheint zudem, als ob Klimt die räumliche Pose der porträtierten Damen Waldmüllers in ihrer Sitz- aber auch Armhaltung gleich seinen komprimierten Landschaften ins Flächig-Dekorative übersetzt hat, wobei es Klimt aber gelingt, durch das angedeutete Sitzmobiliar trotzdem eine illusionistische Räumlichkeit aufrecht zu erhalten.

Dass für Gustav Klimt die naturgetreue Wirklichkeit – im Sinne Waldmüllers? - Basis „seiner“ ihm eigenen Natur war, lässt vielleicht umso mehr doch ein diesbezügliches „Zusammensehen“ erlauben [Abb. 132 a-b, 133 a-b, 134 a-b, 135 a-b].

## 7. „...dieses Stück für Stück Malen ...“

### Der Aquarellist Rudolf von Alt<sup>389</sup>

*„Ich bin geboren zu Wien den 28. August 1912...Meine Schulausbildung ist, wie es eben die zwanziger Jahre hier boten, eine höchst geringe...Schon mit dem dreizehnten Jahre hatte der Schulbesuch aufgehört – damit aber der Besuch der Elementarschulen der Akademie begonnen. Vier Jahre figuralisches Fach und zwei Wintersemester der Landschaft verschafften mir einen ersten Preis, der mir damals acht Silberthaler und die Militärbefreiung einbrachte. Der erste Lebenszweck war erreicht...Im Jahre 33 sah ich die italienischen Städte Verona, Vicenza, Padua und Venedig das erste Mal – ich kann nicht schildern, welchen Eindruck besonders letztere auf mich gemacht hat – die ganze Romantik desselben glaubte ich aufsaugen zu müssen; von da an wurden auch meine Collegen, mehrere Kunstfreunde, worunter namentlich Hofrath Habermann, der damals Präses des ersten Kunstvereines war, auf meine Studien aufmerksam...“<sup>390</sup>*

Diese paar einleitenden Zeilen wurden dem „Fragment einer eigenhändigen Biographie“ Rudolf Alts entnommen, eine Autobiografie, die er am 13. Februar 1869 begonnen, jedoch nie vollendet hatte. Es war der Kunsthändler Georg Plach, der ihn zu dieser Autobiografie gedrängt hatte.<sup>391</sup>

Aus den oben zitierten Worten geht unter anderem hervor, dass Rudolf von Alt in Hofrat Franz Edler von Habermann seinen eigentlichen Entdecker gesehen hat. Franz Edler von Habermann, von dem später noch die Rede sein wird, gehörte der Akademie als außerordentlicher Rat an und arbeitete im Jahre 1837 einen Entwurf für neue „Instruktionen des Unterrichts der Landschaftsmalerei“ aus.<sup>392</sup>

---

<sup>389</sup> Rudolf von Alt (Wien 1912 – 1905).

Mit Wirkung vom 6. Jänner 1874 wird Rudolf Alt der Orden 3. Klasse verliehen, eine Auszeichnung, die mit der Erhebung in den Adelsstand verbunden ist und zur Führung des Prädikats „von“ berechtigt. Alt sucht jedoch erst 1897 um Gewährung dieses Titels an.

Walter Koschatzky, Rudolf von Alt (mit einer Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG, zusammengestellt und kommentiert von Walter Koschatzky und Gabriela Koschatzky-Elias), Wien-Köln-Weimar 2001, S. 262 f.

<sup>390</sup> Rudolf von Alt, Fragment einer eigenhändigen Biographie, 13. Februar 1869, in: Ludwig Hevesi, Rudolf von Alt. Sein Leben und sein Werk, Wien 1911 (nach dem hinterlassenen Manuskript hsgg. v. K. M. Kuzmany), S. 1 f.

Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina, Rudolf von Alt 1812 – 1905. Die schönsten Aquarelle aus den acht Jahrzehnten seines Schaffens, Wien 1984, S. 7.

Ausstellungskatalog Albertina Wien (Hrsg. Klaus Albrecht Schröder / Maria Luise Sternath), Rudolf von Alt 1812 – 1905, Wien 2005, S. 13.

<sup>391</sup> Für wen und für welchen Zweck diese Autobiographie gedacht war, darüber gibt es nur Mutmaßungen. Hevesi vermutet, der unbekannte Adressat, an den Rudolf von Alt die einleitenden Zeilen gerichtet hat, wäre der Kunsthistoriker Rudolf von Eitelberger gewesen.

Maria Luise Sternath, Rudolf von Alt – Ein Leben und 80 Jahre Arbeit, in: Ausstellungskatalog Albertina 2005 (zit. Anm. 390), S. 12.

<sup>392</sup> Carl von Lütow, Geschichte der k. k. Akademie d. Bild. Künste, Wien 1877, S. 182.

Nicht ohne Grund bemerkte Otto Benesch 1955 im Katalogvorwort zur Rudolf von Alt-Gedächtnisausstellung: *„Wo die beiden Bewegungen, die exakt reproduzierende und die geistig interpretierende Vedute, zusammenstießen, erstand in Österreich, in einem Zeitalter künstlerischer Hochblüte, eine neue Landschaftskunst, deren großartigste Vertreter G. F. Waldmüller und Rudolf Alt waren.“*<sup>393</sup> Es wird sich im Verlauf dieses Kapitels zeigen, dass sich trotz der unterschiedlichen Maltechniken, die die beiden Künstler auf den ersten Blick vielleicht trennen mögen, in nicht wenigen Aquarellen des Landschaftsmalers Rudolf von Alt deutliche parallele Entwicklungen wie bei Ferdinand Georg Waldmüller erkennen lassen.

Rudolf von Alt war ein Aquarellist, der nur in wenigen Fällen seine in Aquarell gemalten Motive später in Öl umsetzte. Bei Waldmüller war es umgekehrt, er malte seine Bilder vornehmlich in Öl - Aquarelle waren Ausnahmen und wurden gleichfalls wie Ölgemälde deckend gemalt, sie haben damit nicht die zu erwartende Transparenz reiner Aquarellmalerei. So stehen sich ein passionierter Aquarellist und ein „Ölmaler“ gegenüber.

Von diesem Gegensatz im Gebrauch der Malmittel abgesehen, lassen sich bei näherer Betrachtung doch grundlegende Gemeinsamkeiten erkennen. Alt und Waldmüller waren lange Jahre hindurch Zeitgenossen, – geistig jedoch ein Leben lang. Und Rudolf von Alt war nicht nur in einer Kunstepoche tätig, sondern hat die künstlerische Entwicklung, den Zeitgeist und das Kunstwollen vom Zeitalter des Biedermeier über den Historismus bis zur Secession durchlebt. 1906 wurde Rudolf von Alts Nachlass über die Galerie Miethke versteigert, zwei Jahre zuvor fand in denselben Räumlichkeiten die große Waldmüller-Retrospektive statt.<sup>394</sup> Und als 1908 Josef Engelhart das Denkmal für Rudolf von Alts Ehrengrab entwarf<sup>395</sup>, sollte dieser im Auftrag der Stadt Wien gleich anschließend auch für Ferdinand Georg Waldmüller ein posthumes Denkmal im Rathauspark (1909 bis 1913) setzen<sup>396</sup>.

Rudolf von Alt war um 1842 nachweislich mit Waldmüller konfrontiert. Im Gruppenbild „Professoren und Mitglieder der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahre 1842“ [Abb. 136] ist auch Rudolf von Alt zusammen mit seinem Vater Jakob präsent. Es ist eine

---

Akademie Verwaltungs-Akte Nr. 97/1837.

Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 337.

<sup>393</sup> Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina Wien, Rudolf von Alt. 1812 – 1905.

Gedächtnisausstellung im 50. Todesjahr, mit einem Vorwort von Otto Benesch, Wien 1955.

<sup>394</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 195 und 245.

<sup>395</sup> Ausstellungskatalog Galerie C. Bednarczyk Wien (Walter Koschatzky), Rudolf von Alt. Wien 1812 – 1905. Aquarelle, Wien 1991, o.S.

<sup>396</sup> Wöhler (zit. Anm. 7), S. 23.

Arbeit auf Papier und war wohl als Studie für ein Ölgemälde bestimmt. 38 Professoren und Mitglieder der Akademie hat Waldmüller hier porträtiert, und das, obwohl die Zeichen in der Akademie für Waldmüller nicht mehr so gut standen, teils aus Missgunst, aber auch teils als Reaktion auf seine Eigenmächtigkeiten, die er sich als Kustos der Lambergischen Gemäldegalerie, als Professor der Akademie und als Akademischer Rat erlaubte. Rupert Feuchtmüller ist in seiner Monografie bereits der Frage nachgegangen, *wieso* Waldmüller dieses Bild malte und *warum* die einzelnen Künstler dargestellt wurden. Tatsache ist, dass die Historienmaler Leopold Kupelwieser, Josef Führich und Leopold Schulz fehlen, auch die Blumen- und Früchtemaler.<sup>397</sup> Und als Mitglieder der Akademie findet man eigentlich nur Peter Fendi und Friedrich Gauermann porträtiert. Schon allein dass die Historienmaler fehlen, würde darauf hindeuten, dass Waldmüller wieder einmal sein „Konzept“ der Selbstdarstellung und Selbstbestätigung verwirklicht hat. Es ist bekannt, dass Waldmüller in seinen Schriften seine mangelnde Schulausbildung beklagt; es ist aber auch bekannt, dass er auf der Akademie gerade in Bezug auf die Historienmalerei, die ja als höchste und „gebildetste“ Gattung galt, puncto Bildung angreifbar war, wenn es um die Verteidigung seiner Schriften ging. Ist dieses Bild nicht als Auftakt zu den immer gewichtiger werdenden Querelen mit der Akademie zu sehen? Dass Danhauser auf dem Bild nicht zu sehen ist, muss nicht, wie Feuchtmüller vermutet, aufgrund eines Erholungsurlaubs oder seine Reise mit Arthaber sein. Danhausers Nichtpräsenz im Bild kann einen einfachen symbolischen Grund haben: er hat am 12. März 1842 seine Unterrichtstätigkeit für das Fach Malen nach dem Naturmodell, die er 1838 als Korrektor übernommen hatte, aufgekündigt. Dass alle als Lehrer angestellten Historienmaler abwechselnd zur Aufsicht dieses Unterrichts eingeteilt wurden, selbst der zweite Kustos der Lambergischen Gemäldegalerie, Erasmus Engerth, musste auf die „fortschrittlichen“ Lehrer herabsetzend gewirkt haben.<sup>398</sup> Josef Danhauser hat sozusagen *schon* die Akademie verlassen, sein Fehlen soll den falschen akademischen Ausbildungsweg wiedergeben. Es würde zu Waldmüllers Persönlichkeit passen, seine Meinung über Kunst und Kunstausbildung in einem Bild zu veröffentlichen. Schärfere Darlegungen seiner Ansichten folgten dann schriftlich drei Jahre später ab dem Jahr 1845.

So sind Josef Mößmer und Franz Steinfeld als seine Lehrer festgehalten und Friedrich Gauermann als in den Naturstücken Gleichgesinnter, mit dem er Arbeiten ausgetauscht hat.<sup>399</sup> Als weitere Lehrpersonen der Wiener Akademie hat Waldmüller Franz Stöber und Johann Nepomuk und Thomas Ender gekonterfeit. Walter Koschatzky berichtet, dass für den jungen

---

<sup>397</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 134.

<sup>398</sup> Ebenda, S. 135.

<sup>399</sup> Ebenda, S. 134.

Rudolf Alt Thomas Enders Aquarelle als das „Non-plus-Ultra“ galten und dass es kein geringerer als Waldmüller war, der Enders Aquarelle von dessen Reise nach Brasilien 1817 bis 1818 zum Studium der Schüler an die Akademie geholt hatte.<sup>400</sup> Sein Zwillingsbruder Johann Nepomuk Ender ist allerdings einer jener Professoren, der Waldmüller später bei seiner Auseinandersetzung mit den Historienmalern der Akademie hätte helfen können, - er hat jedoch schlussendlich gegen Waldmüller unterschrieben.<sup>401</sup> Weiters sind die Stecher Thomas Benedetti und Franz Stöber zu sehen und im Sujet verwandte Maler wie Leopold Fertbauer, Anton Hansch, Josef Höger, Johann Fischbach und eben Jakob und Rudolf Alt. Die Genremaler Peter Fendi, Carl Schindler (der am 22. August 1842 gestorben war), Friedrich Treml, Mathias Ranftl und Eduard Ritter sind auch zugegen. Von den Blumen- und Stillebenmalern ist nur Johann Smirsch zu sehen, der jedoch Supplent am k. k. Polytechnischen Institut war.

So mag dieses Bild tatsächlich kein öffentlicher Auftrag, sondern der Anfang von Waldmüllers öffentlicher Auseinandersetzung mit der Akademie gewesen sein. Die Gruppe ist ja in Bewegung, es wird diskutiert, andere treten wie bei einem fotografischen Schnappschuss hinzu oder schließen sich als Verbündete und Mitstreiter den versammelten Künstlern an. Soll das Bild zum Boykott gegen die Akademie und ihre Lehrmethoden aufrufen? Wie sind die Gipsfiguren zwischen den Gemälden der Lambergischen Gemäldegalerie und den versammelten Künstlern zu verstehen? Es zeigt zwar niemand hin, aber ist es nicht augenscheinlich, dass eigentlich die Gipsfiguren die Protagonisten sind? Protagonisten, die die Wurzel des Übels an der Akademie sind. Ist dieses Bild nicht ein Aufruf zum Studium nach der Natur und gegen das Zeichnen nach Gipsmodellen? Dass Waldmüller die Versammlung in die Lambergische Gemäldegalerie versetzt ist einleuchtend, - es ist seine Arbeitsstätte und Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzungen mit der Akademie. Die Gemälde im Hintergrund an der Wand hat Waldmüller sicher ebenfalls bewusst ausgewählt: „Barbaren vor einem römischen Feldherren“ (Antonis Sallaert), „Die drei Grazien“ (Werkstatt Paul Rubens), „Boreas entführt Oreithya“ (Werkstatt Paul Rubens) und die „Beschneidung Christi“ (Werkstatt Paul Rubens), die niederländische Landschaft rechts davon konnte nicht identifiziert werden.<sup>402</sup> Es mag zu erraten sein, wen Waldmüller als Barbaren einstuft und wen er als römischen Feldherrn sieht. Die drei Grazien

---

<sup>400</sup> Walter Koschatzky, Rudolf von Alt, in: Katalog Wiener Kunst- und Antiquitätenmesse Hofburg, Wien 11. – 19. November 1989, S. 15.

<sup>401</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 135.

<sup>402</sup> Ebenda, S. 134.

[Illustriertes Bestandsverzeichnis der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1989, S. 207 ff. Frau Direktor Dr. Renate Trnek war Rupert Feuchtmüller bei der Identifizierung der Gemälde behilflich].

als überliefertes Motiv und generell die Antike als akademisches Vorbild und nicht die Natur per se könnte hintergründig gedacht sein. Und eine „Entführung“ und eine „Beschneidung“ – es ließen sich auch diese Themen mit den verpönten Akademielehren in Verbindung bringen. All diese Gemälde aus dem 17. Jahrhundert und ihre Themen, dazu die antiken, skulpturalen Nachbildungen und die Künstlerversammlung ergeben eine lebhaft Auseinandersetzung, die von „vorne bis hinten“ komponiert ist und gewiss Hintergründiges zum Vorschein bringen soll.

Es erhebt sich nun die Frage, inwieweit Waldmüller den Entwurf Hofrat Franz Edler von Habermanns, dem „Entdecker“ Rudolf Alts,<sup>403</sup> für neue Instruktionen des Landschaftsunterrichts aus dem Jahr 1837 zum Anlass oder Vorbild für seine eigenen Anliegen genommen hat. War Waldmüller mit Habermann „kunsttheoretisch“ schon länger in engerer Verbindung und führte dies auch die beiden Naturmaler Alt und Waldmüller zusammen?

Habermann wollte dieses Unterrichtskonzept für Landschaftsmalerei den bekannten veralteten Theorien Mössmers entgegenhalten, denn es heißt in diesem Entwurf,

*„die Grundlage der Landschaftsmalerei sei das genaue Beobachten, doch offenbare sich die Natur nur in der Stille der Einsamkeit ihrer Bewunderer. Alles Studieren könne daher allein das Ziel haben, die freie Individualität zu entfalten, nicht aber zu künstlicher Nachäfferei zu führen. Es könnte also keinesfalls darum gehen, gedankenlos nachzumalen, was man vor Augen sieht, sondern um ein geistvolles und lebendiges auffassen desjenigen, was den eigentlichen Charakter eines darzustellenden Objektes ausmacht, was denselben gewissermaßen individualisiert, mit einem Wort, es ginge um Kunst im wahrsten Sinne. Allerdings sei diese auch nicht die Darstellung von Phantasiegebilden, auch wenn man solchen möglichste Naturwahrheit im einzelnen gebe, sondern die Kunst sei in der Natur selbst und man müsse sie durch geschickte Wahl des Standpunktes, der Beleuchtung, durch Benützung oder Beseitigung von Zufälligkeiten herauslösen, um die eigentliche und charakteristische Wirkung des darzustellenden Objektes auf den Beschauer hervorzubringen.“<sup>404</sup>*

Habermanns schriftlicher Entwurf für ein neues Unterrichtskonzept korrespondiert nicht nur mit Alts künstlerischen Fortschritten in der Aquarellmalerei.

Nun sollte man sich auch vergegenwärtigen, dass Hofrat Franz Edler von Habermann der Akademie als außerordentlicher Rat angehörte, und Waldmüller 1835 zum akademischen Rat ernannt wurde. Das heißt, es ist nicht auszuschließen, dass hinter diesem Entwurf von 1837 Waldmüllers bereits gegen die akademische Ausbildung gerichtete „Gedankenvorschläge“

---

<sup>403</sup> Hevesi 1911 (zit. Anm. 390), 1f.

Ausstellungskatalog Albertina 2005 (zit. Anm. 390), S. 13.

<sup>404</sup> Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 337.

stehen und dass sie aus bestimmten, vielleicht bürokratischen oder gar diplomatischen Gründen Edler von Habermann der Akademie vorlegte. Es kann auf jeden Fall angenommen werden, dass zwischen Waldmüller, Edler von Habermann und Alt ein intensiverer künstlerischer Austausch bestand, - nicht „umsonst“ ist Alt auch auf Waldmüllers Akademie-Bild präsent.

Dass nun Franz Edler von Habermann auf dem Akademiebild fehlt, mag vielleicht damit zu erklären sein, dass auch dieser der Akademiesitzung am 16. November 1838 beigewohnt hatte, in der sich auch die akademischen Räte Johann Peter Krafft, Anton und Franz Xaver Petter, sowie die Professoren und Historienmaler Johann Nepomuk Ender und Leopold Kupelwieser mit Waldmüllers Unterricht und der Einrichtung der Lambergischen Gemäldegalerie befassten. Bekanntlich wurde ja Waldmüller zu guter Letzt im Auftrag Metternichs der Privatunterricht „ohne alle Ausnahme gänzlich untersagt“ und das Atelier in der Galerie „konfisziert“ und ein anderes zugewiesen.<sup>405</sup>

Was aber noch ein kleines Rätsel aufgibt ist, dass drei Personen ein Blatt Papier in der Hand halten – sind es Zeichnungen, Aquarelle, Studien ...? Oder sind es Auszüge aus Habermanns Unterrichtsreformentwurf? Johann Nepomuk Ender und Friedrich Gauermann betrachten gemeinsam ein Blatt, und auch Johann Smirsch, der Supplent am k. k. Polytechnischen Institut, reicht ein Blatt einer sitzenden Person, die noch nicht identifiziert wurde.<sup>406</sup> Diese Blätter geben jedoch sichtlich Anlass zur Diskussion.

Die beiden Landschaftler Alt und Waldmüller kommen sich neben der Naturauffassung auch in anderer Hinsicht sehr nahe.

*„Rudolf Alt malt genau so [wie Waldmüller]“, schreibt August Schaeffer von Wienwald in seinen „Modernen Meistern“, „es ist ihm vollkommen gleichgiltig, wo er auf seinem halb sich aufrollenden fast nie auf einem Portefeuille oder Brett befestigten Blatte Papier zu malen anfängt, so daß ich zuweilen sah, daß der größte Theil des Bildes fertig stand, ehe noch die Luft gemalt war. Das ist die große Sicherheit des Ueberblickens dessen, was er nachzubilden beabsichtigt.“<sup>407</sup> Schaeffer weiter, „Ihm beim Malen zuzusehen, ist einzig. Kaum die Spur einer Zeichnung auf dem lose im Wind flatternden Blatte, fängt er an stückweise zu malen und zu vollenden. Oft ist das ganze Bild fertig und die Luft fehlt. Daß er gleich anderen Malern, wie man zu sagen pflegt, aus dem Ganzen heraus malte, eine solche Methode kennt der Meister nicht, er reiht Stück an Stück aneinander und sind alle Stücke vereinigt, dann ist das Bild auch fertig, und dazu fein gestimmt, mit einer Tonausgleichung, die bewunderungswürdig ist. Das kommt davon, weil der Meister stets das Ganze sieht und trotz seiner so immensen Detaillirung nie die solenne Vereinigung als Bild verliert. Auch Waldmüller that es so, nur fing er fast stets bei der Luft oder mit dem Hintergrunde an, aber seine Arbeit war auch eine mosaikartige und vor Allem „Primamalerei“, das heißt ein Malen,*

---

<sup>405</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 117.

<sup>406</sup> Ebenda, S. 135.

<sup>407</sup> Schaeffer 1903 (zit. Anm. 246), S. 64.

*das nicht im Uebereinanderlegen von mehrfachen Farbschichten erfolgt, sondern auf einmal naß in naß zu Stande kommt.*<sup>408</sup>

*Originell ist die Aquarell-Palette Alt's. Einige Ackermann'sche Farben, kaum erkennbar, denn sie sind zumeist vom Durcheinander, also vom Schmutz der übrigen Farben bedeckt, ein einziger Pinsel und ein kleines Töpfchen Wasser, das einer graugrünen Jauche gleich, bilden das übrige Werkzeug. Schon daraus mag man ersehen, welch` geringen Apparates eigentlich ein Kunstwerk bedarf.*<sup>409</sup>

*„Alt ist kaum wie Einer jung in seiner Kunst geblieben, und daß sich dies zutragen konnte, daran war die Ehrlichkeit schuld, die sein Schaffen beherrschte. In Alt lebt die Wahrheit und sie ist stets sein Lebensgedanke gewesen.*<sup>410</sup>

*So gewandt Rudolf Alt die Architektur meisterte, ebenso verstand er das Landschaftliche auszugestalten. Sein Baumschlag ist nicht der receptive der meisten Landschaftsmaler, sondern er empfindet ihn und gestaltet ihn aus, gleich Waldmüller gerade so, wie er ihn sah und er sah in gut.*<sup>411</sup>

*Von gleich köstlicher Charakteristik sind seine Staffagen: was eben vorbeigeht, fasst er auf und manche seiner Arbeiten erinnern an die Moment-Photographie, ehe diese noch bestand. Sein Blick, mit dem er die Dinge schaut, ist mit einer Camera zu vergleichen, die alles gibt, wie es ist, und nicht formt und bessert an der Wahrheit der Erscheinung.*<sup>412</sup>

*Es geht oft aus seinen Aufnahmen ein gar feines, malerisches Besinnen hervor, das dem Laien nicht auffallen mag, wofür aber der Maler-College das richtige Gefühl hat. Darum auch wirken seine Bilder so frisch und lebendig, weil sie immer Neues in Atmosphäre, Luft und sonach Stimmung bringen.*<sup>413</sup>

Dass das Porträt Rudolf von Alts auf das „Akademiebild“ Waldmüllers im Jahre 1842 „durfte“, kann demnach nur aussagen, dass der junge Aquarellist mit Waldmüllers Vorstellungen über die „Natur als die große Lehrmeisterin“ konform ging. Wie sehr Rudolf von Alt möglicherweise schon in frühen Jahren Waldmüller wegen seines Natursehens „nacheiferte“ oder auch ihn zum Vorbild (neben seinem Vater Jakob, Joseph Rebell und Thomas Ender)<sup>414</sup> auserkor, mag das Motiv eines sehr charakteristischen Praterbaumes verdeutlichen.

1836, genauer am 30. Juli laut Signatur, wählte Alt im Prater ein Baummotiv [Abb. 137], das schon Waldmüller einige Jahre zuvor [Abb. 138] als bildwürdig erachtete. Nur dass Waldmüller etwas näher an das Motiv heranrückte – Waldmüllers Interesse galt sichtlich dem von Wind und Wetter gezeichneten Baumstamm und dessen Holzstruktur, während Rudolf Alt der Gesamtblick des gegabelten Baumes beeindruckt hatte.

---

<sup>408</sup> Waldmüllers Frische der Farben erlangt er durch das Malen mit Aussparungen, das heißt Waldmüller malt dabei direkt auf die weiß grundierte Leinwand.  
Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 67 ff.

<sup>409</sup> Schaeffer 1903 (zit. Anm. 246), S. 176.

<sup>410</sup> Ebenda, S. 174.

<sup>411</sup> Ebenda, S. 175.

<sup>412</sup> Ebenda.

<sup>413</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>414</sup> Koschatzky (zit. Anm. 400), S. 15.

„Der große Baum im Prater, Naturstudie von F. G. Waldmüller“ bezeichnete Waldmüller sein Bild [Abb. 138], das signiert aber nicht datiert ist. Feuchtmüller hat in seiner Waldmüller-Monografie dieses Baumporträt um 1831 angesetzt und sich dabei an einem Gemälde mit demselben Baum [Abb. 139], jedoch von der anderen Seite gesehen, orientiert, das von Waldmüller signiert und mit 1831 datiert ist. In dieser Version und in Alts „Praterbäumen“ sind auch Staffagefiguren hinzugefügt, die die Baumriesen umso wuchtiger erscheinen lassen. Eine sich bückende Frau findet man in beiden Bildern.

Jetzt erhebt sich natürlich die Frage, ob Waldmüllers vergleichbare „Naturstudie“ [Abb. 138] tatsächlich um 1831 anzusetzen ist. Den Blick von der anderen Seite hat Waldmüller mit geringen Abweichungen in den Details 1833 wiederholt. Auch existiert von Matthias Rudolf Toma eine „Praterpartie“ [Abb. 140], in der er seinem Freund Waldmüller in Komposition und minutiösem Malstil folgt und denselben aus einem Stamm sich teilenden Baum als Hauptmotiv wählte. Das Bild ist Teil der Sammlung des Wien Museums und wird um 1835 datiert.

Es könnte natürlich leicht sein, dass Waldmüller seine mit Alt korrespondierende Ansicht des Baummotivs erst nach seiner Wiederholung der ersten Ansicht malte, das heißt nach 1833. Wäre es nicht auch möglich, dass Waldmüller, Toma und Alt gemeinsam ihre „Praterparthie“ unternahmen? Das heißt 1836? Somit wählte Toma die von Waldmüller bereits zweimal gemalte Ansicht und Alt folgte Waldmüller in der Wiedergabe der „anderen Seite“.

Matthias Rudolf Toma (Wien 1892 – 1869) war ein enger Malerfreund Waldmüllers, der 1830 aus der Schweiz nach Wien zurückkehrte,- eine freundschaftliche Verbindung, die sich entscheidend auf Tomas Stil auswirkte. Wie Waldmüller war der ein Jahr ältere Matthias Rudolph Toma als Landschafts-, Genre-, Stilleben- und Bildnismaler tätig und gerade auf dem Gebiet der Landschaftsdarstellungen kommt es durch die künstlerische Nähe immer wieder zu falschen Zuschreibungen.<sup>415</sup> Dass aber die Inspiration möglicherweise auch vice versa verlief, könnte der „Gebirgsbach“ von Matthias Rudolph Toma, signiert und datiert 1831 [Abb. 141], unter Beweis stellen. Es stimmt jedoch verwunderlich, dass aus dem Jahr 1832 ein vollkommen identes Bild mit dem Titel „Der Waldbach Strubb“ aus dem Œuvre Waldmüllers [Abb. 142] bekannt ist, das mit „Waldmüller 1832“ signiert und datiert ist. Beide Bilder befinden sich in Privatbesitz und sind zur Identifizierung leider nicht greifbar. So wie die Sachlage vorliegt, hat Waldmüller Tomas Bachmotiv ein Jahr später detailgetreu

---

<sup>415</sup> Bestandskatalog der Österreichischen Galerie 2000 (zit. Anm. 266), Bd. 4, S. 184.

kopiert, - dass Waldmüller einmal nicht der „Tonangebende“ war, lässt die Sachlage kritisch sehen.

„Der kleine Gärtner“ [Abb. 143] mag exemplarisch noch einmal verdeutlichen, wie sehr Toma Waldmüller im künstlerischen Ausdruck folgt. Tomas „Aulandschaft mit Jäger“ [Abb. 144] aus dem gleichen Jahr wie der „Gebirgsbach“ macht jedoch die stilistischen Unterschiede deutlich. Auch hier ist es das Licht, das als starkes Sonnenlicht auf Blätter und Baumstämme einer Waldlandschaft trifft. Aber gerade dieser Vergleich macht augenscheinlich, was das Licht bei Waldmüller mit den Blättern macht, und wie steif und weniger natürlich es dagegen bei Toma auf das Blattwerk und die Baumstämme trifft.

Dass für Rudolf Alt gerade in den Naturdarstellungen neben seinen anderen Vorbildern Waldmüller ein ständiger geistiger Begleiter gewesen sein muss, lassen immer wieder, auch frühe Blätter mit Landschaften vermuten, die Rudolf von Alt, wie Koschatzky formuliert, als eine Art Erholung von der minutiösen Veduten- und Interieurmalerie zu aquarellieren schien. 1845 suchte auch Rudolf Alt den „Waldbach Strub“ in Oberösterreich auf [Abb. 145 und 146]<sup>416</sup>, drei Jahre nach Waldmüllers „Akademie-Bild“. Alts Malweise ist hier breiter, flüssiger und auch dichter geworden und wirkt wie eine malerische Befreiung des Künstlers von den Strapazen beispielsweise der Barjatinsky-Miniaturen von 1844/45 oder der Interieuraufträge für den Fürsten von Liechtenstein.<sup>417</sup>

Betrachtet man das bis heute bekannte Œuvre Rudolf von Alts, so fallen doch immer wieder Blätter mit Landschaften auf, die mitunter einen ganz direkten Hinweis geben, dass sich Rudolf von Alt mit Werken Waldmüllers auseinandersetzte.

Die Aquarellstudie „Schloß Orth am Traunsee“ von 1861 [Abb. 147], die ehemals Teil der Sammlung Gsell war und sich heute in der Albertina Wien befindet, gibt eine fast idente Ansicht wie Waldmüllers um 1835 gemalte „Traunseelandschaft mit Schloß Orth“ [Abb. 42] wieder. Beide Bilder sind von einem erhöhten Standpunkt aus gemalt und beide Ansichten sind im Vordergrund nicht vollendet. Bei Waldmüller ist der Vordergrund zart angelegt, bei

---

<sup>416</sup> Der Waldbach Strub bei Hallstatt war in den 1830er Jahren ein begehrtes Landschaftsmotiv, das nicht nur Waldmüller attraktiv fand, von dem zwischen 1831 und 1843 sechs Motive des Waldbach Strub bekannt sind (FWV 314, 315, 353, 594, 674, 694). Auch Künstler wie Johann Fischbach, Franz Steinfeld, Wilhelm Steinfeld, Ernst Welker, den Blumenmaler Franz Gruber, aber auch Friedrich Gauermann und Josef Höger zog der Waldbach Strub an. Ein Besuch Friedrich Gauermanns ist bereits für 1825 nachgewiesen.

[Wolfgang Krug, Friedrich Gauermann 1807 – 1862, Wien 2001, S. 144].

<sup>417</sup> Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 47 f.

Alt fehlt er gänzlich. Alt hat in seiner Aquarellstudie ein breiteres Panorama gewählt und sich etwas tiefer und mehr nach links positioniert, sodass die Gebäude und auch die Straße um einiges greifbarer erscheinen. Unterschiede gibt es auch bei den Häusern, die durch die detailliertere Ausarbeitung bei Alt zusätzlich das Gefühl geben, näher am Motiv zu sein. Fast dreißig Jahre liegen zwischen den beiden Landschaftsporträts, so können auch in dieser Hinsicht die landschaftlichen Unterschiede zu erklären sein. Bei beiden ragt jedoch im Hintergrund überaus prominent der Traunstein auf, der trotz der verschiedenen Standpunkte gleich majestätisch und plastisch in Erscheinung tritt.

Rudolf von Alt kehrte ein Jahr später nochmals an den Traunstein zurück, um ihn von einer anderen Stelle aus, diesmal frontaler, zu porträtieren [Abb. 148]. Das Gutachten von Prof. Dr. Walter Koschatzky vom 15. Jänner 2003 besagt,

*„Umseitig abgebildetes Werk, den Blick auf den Traunsee darstellend, stammt von der Hand Rudolf von Alt (1812 – 1905). Aquarell auf Papier, 215 x 290 mm, sign. u. dat. li. u.: „R. Alt 1862“. In den Sommermonaten 1860/62 malte Alt im Salzkammergut, wo er vor allem am Traunsee und in Gmunden Kunden, darunter den Grafen Harrach, der für die folgenden Jahre in Böhmen für ihn so wesentlich werden sollte, zu finden hoffte. Alt hatte hier endlich wieder das Licht gewonnen und die Last der minuziösen Interieuraufträge scheint überwunden. So ist eben dieses Blatt ein besonderes Beispiel dieses Neubeginns, wie es sich für den Künstler schon in folgendem Jahr auf der Krimreise so entscheidend manifestieren sollte.“<sup>418</sup>*

Diese Zeit des Zweifelns und Suchens sollte mehr als ein Jahrzehnt dauern.

Die Revolution von 1848 brachte für Rudolf Alt keine freudigen nachfolgenden Jahre. Zum einen von depressiven Verstimmungen geplagt, zum anderen zog auch die Abdankung Kaiser Ferdinands und sein Rückzug nach Prag ein Ende der für Vater Jakob und Rudolf Alt überaus lukrativen und regelmäßigen Aufträge für die Guckkastenserie mit sich. Infolge der politischen Ereignisse waren aber auch die für den Landschaftsmaler Rudolf so wichtigen Reisemöglichkeiten eingeschränkt. Zudem wuchs mit seiner zweiten Heirat 1846 zunehmend auch der Druck der finanziellen Verantwortung, ab 1847 kamen in relativ kurzen Abständen seine vier Kinder zur Welt.<sup>419</sup> 1852 kam auch noch ein körperliches Leiden dazu – in einem Brief an seine Frau berichtete er erstmals vom Zittern seiner Hand.<sup>420</sup> Ein großes Problem lag zudem bei den neuen Materialien; das hochwertige englische Aquarellpapier war nicht mehr erhältlich und er musste mit einem neuen, holzhältigen Papier Vorlieb nehmen, das ihn

---

<sup>418</sup> Die Abbildung und das Gutachten von Prof. Dr. Walter Koschatzky wiedergegeben in: Auktionskatalog *im Kinsky*, 43. Auktion, 25. März 2003, Lot Nr. 110.

<sup>419</sup> Ausstellungskatalog Albertina 2005 (zit. Anm. 390), S. 36 und 338.

<sup>420</sup> Rudolf von Alt, Brief aus Stein an der Donau an seine Frau Berta vom 5. August 1852 [Handschriftensammlung, Wiener Stadt- und Landesbibliothek Wien, Inv. 127.993]. Ausstellungskatalog Albertina 2005 (zit. Anm. 390), S. 36.

zwang, deckende Farben zu verwenden.<sup>421</sup> Gerade aber auch die Sorge für seine wachsende Familie nötigte ihn, jeden sich nur bietenden Auftrag anzunehmen. Statt frei zu malen häuften sich für Rudolf von Alt in dieser Zeit die „minutiösen“ Interieuraufträge der Aristokratie, die ihre reich ausgestatteten Schlösser, vornehmlich in Böhmen und Mähren, „porträtiert“ haben wollten.<sup>422</sup>

Malte Waldmüller nicht auch Interieurporträts, in Verbindung mit Genreszenen? Zwar keine detaillierten Innenaufnahmen von reich ausgestatteten, herrschaftlichen Schlössern, Palästen oder Landsitzen der Aristokratie [Abb. 149 und 150], aber belebte Bauernstuben, wo Feste und Abschiede gefeiert und der bäuerliche Alltag mit Liebe und Leid erlebt wurde [Abb. 151]. Diese Stuben, ebenso wie Alts zahlreiche adelige Interieurs, sind heute von großem volkskundlichem und historischem Interesse, sind sie doch wahre und direkte Zeugnisse der Wohn- bzw. Repräsentationskultur der damaligen Zeit, - einer Zeit geplagt von großen sozialen Gegensätzen sowohl in der Stadt als auch am Land, bedenkt man dabei nicht nur die mit der Revolution erst allmähliche Befreiung der ehemals leibeigenen, ärmlich hausenden Bauernschaft, sondern auch das zunehmende Arbeiterelend in den Städten.

So ist es bestimmt nicht vermessen, gerade in kulturhistorischer Hinsicht, Alt und Waldmüller auch in Bezug auf Interieur“porträts“ gemeinsam zu erwähnen.

Wenn Koschatzky in seiner „Traunsee“-Expertise von einem besonderen Beispiel eines Neubeginns spricht, so kann doch, schon allein vom Motiv her, auch von einem Ansatz mit Waldmüllerschen Wurzeln ausgegangen werden. Dass Alt in seiner Zeit des künstlerischen „Regenerierens“ ein Waldmüller-Motiv malt, spricht doch für sich. Dass aber Alt gerade in den 1850er Jahren, als Waldmüller seine „lichtstarken“ Bilder malte, mit Deckweiß als „höchstes Licht“ arbeitete, mag nur bedingt mit dem schlechteren holzhältigen Papier zu tun gehabt haben. Vielleicht setzte Alt ja ganz bewusst bei Waldmüller an, um zu sich und ab Ende der 1860er Jahren zu künstlerisch ähnlichen Lösungen zu gelangen, die Waldmüller bereits vierzig Jahre früher in seinen Praterbildern verwirklicht hatte.

---

<sup>421</sup> Koschatzky (zit. Anm. 400), S. 15.

Walter Koschatzky, Rudolf von Alt. Wiener Ansichten. Erinnerungen an Wien. Die Barjatinsky-Miniaturen 1844/45, Wien 1986.

<sup>422</sup> Ausstellungskatalog Albertina 2005 (zit. Anm. 390), S. 211.

Ausstellungskatalog Galerie C. Bednarczyk 1991.

*„Am Ende der fünfziger Jahre bereist Alt wieder das Salzkammergut, wo ihm eine Reihe ganz hervorragender Naturstudien an den Seen gelingt.“*, schreibt Walter Koschatzky zum „Altausseer See mit Trisselwand“ [Abb. 152]. *„Bereits hier zeigen sich Ansätze, die künstlerische Krise dieses Jahrzehnts zu überwinden. Der Vergleich mit einem beim selben Aufenthalt entstandenen, nicht minder meisterlichen Blatt der Albertina (Inv.-Nr. 32.911), das 1955 in der Galerie Neumann erworben wurde, beweist erstaunlich, wie sehr ihn der Blick auf diese ganz besondere Szenerie des Salzkammerguts von nur wenig unterschiedenen Standpunkten aus beschäftigt hat.“*<sup>423</sup>

Noch vor dem „Traunsee“ von 1861 bzw. 1862 [Abb. 147 und 148] entstanden im Jahr 1859 Seenlandschaften, die wiederum den Anschein haben, dass Rudolf Alt in dieser Zeit der Neuorientierung bei Werken seines Zeitgenossen Waldmüllers ansetzt, die dieser Anfang der 1830er Jahre gemalt hat. Man spürt förmlich Rudolf von Alts Bestrebungen, mit der Aquarelltechnik das zu erreichen, was Waldmüller in der Ölmalerei so natur- und wirklichkeitstreu gelungen ist.

Waldmüllers „Dachstein mit Gosausee“ von 1832 [Abb. 153], von dem es zwei Wiederholungen gibt, „Der Altausseersee gegen den Dachstein“ (eine Wiederholung) [Abb. 154], oder „Die Trisselwand bei Bad Aussee“ [Abb. 155], könnten mit ihrem unmittelbaren Natureindruck Rudolf von Alt animiert haben, sein künstlerisches „Vakuum“ mit freien Landschaftsporträts zu überwinden. Alts „Der hintere Langbathsee“ [Abb. 156], oder der oben genannte „Altausseer See mit Trisselwand“ [Abb. 152] oder aber auch „Der Grundlsee“ [Abb. 157], der wiederholt eine idente Ansicht eines Waldmüller-Motivs – in diesem Fall die oben genannte „Trisselwand“ von 1834 [Abb. 155] - wiedergibt, sind alle aus dem Jahr 1859 und kommen mit ihrem unmittelbaren Natureindruck, der Lichtführung und malerischen Souveränität, aber auch in ihrer plastischen Greifbarkeit Waldmüllers Salzkammergutseen äußerst nahe. Ist es zu weit hergeholt zu behaupten, dass sich Rudolf von Alt mit Waldmüllers Natursicht regenerierte? Ob der „Knackpunkt“ tatsächlich seit Alts Reise auf die Insel Krim 1863 stattfand oder aber für Alt die Zeit reif war, sich in den 1860er und -70er Jahren Waldmüllers Lichtmalerei und Naturwiedergabe auch in der Aquarelltechnik immer mehr anzunähern, muss eine teilfundierte Hypothese bleiben. Der „neue“ Rudolf von Alt ist jedoch nicht „bei Waldmüller“ stehen geblieben, sondern hat konsequent seine Licht- und Naturmalerei weiterentwickelt, um 1897 noch als 85jähriger als Ehrenpräsident der Sezession gefeiert zu werden.

---

<sup>423</sup> Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 54.

Betrachtet man nun die zitierten Seenlandschaften von 1859 [Abb. 152, 156 und 157], so weisen alle diese Blätter kompositorische Gemeinsamkeiten auf. Wie sich öffnende Arme präsentieren sich die Seen mit dem dahinterliegenden, majestätisch wirkenden Gebirge. Diese offenen Uferarme, dieser direkte Kontakt mit dem Betrachter ist eben auch bei Waldmüllers „Altausseer See“ [Abb. 154] und natürlich bei der motivisch gleichen „Trisselwand“ [Abb. 155] wie Alts „Grundlsee“ [Abb. 157] zu erkennen; beim „Dachstein mit „Gosausee“ [Abb. 153] wird man von der Uferlandschaft ebenfalls umfassen, der Betrachter wird aber noch durch ein kleines Eck Ufer und einem im Vordergrund platzierten Stein auf Distanz gehalten. Offene Arme zum Betrachter hin in Kombination mit intensivem Blickkontakt - findet sich dies nicht auch bei Waldmüllers zahlreichen Porträts? Die Arme der Porträtierten sind selten verschränkt, sondern zum Betrachter hin geöffnet, um mit ihm in einen Dialog zu treten. Ist es bei seinen Berg-Seendarstellungen nicht ebenso? Dass es für Waldmüller tatsächlich Bergporträts waren, geht auch aus den Bildtiteln hervor. Gerne formulierte er den Namen des Berges vor dem See, - anders bei Rudolf Alt, für den eindeutig die Seenlandschaft als Thema vorrangig war.

Im November 1865 reiste Rudolf von Alt zum zweiten Mal nach Rom (sein erster Romaufenthalt gemeinsam mit seinem Vater war 1835), wo er noch weit in den Jänner hinein blieb.<sup>424</sup> Trotz der kalten Jahreszeit, die Alt ziemlich zu schaffen machte und ihn auch am Malen hinderte, entstanden in dieser Zeit bedeutende, überaus detailreiche Aquarelle. Das Licht des Südens forderte Alt heraus, technisch immer wieder neue Mittel und Maltechniken zu erarbeiten, um die sonnendurchfluteten Landschaften wirklichkeitsgetreu auf sein Blatt zu bannen. Das „gestückelte“, aber dafür umso eindeutig originale Aquarell „Fischmarkt in Rom“ mit dem Portico d`Ottavia, datiert mit 9. Dezember 1865 [Abb. 158] ist für vorliegende Dissertation deshalb von Interesse, weil Rudolf von Alt später nach diesem Aquarell ein detailgetreues Ölbild [Abb. 159] malte, das wegen seiner faszinierenden Lichtführung an Waldmüllers intensive Lichtmalerei der 1850er Jahre denken lässt. Der erhaltene Teil dieses monumentalen antiken Säulenportikus` ist das große zentrale Atrium, das später als Vorhalle für die Kirche S. Angelo in Pescheria diente und in dem seit dem Mittelalter ein Fischmarkt abgehalten wurde.<sup>425</sup> Wie das Licht auf die antiken Mauern trifft, zum Teil mit harten Schatten, dann wieder weich die Fischverkäufer umspielend, schafft eine Atmosphäre, die eigentlich nicht an eine kalte Jahreszeit, sondern an eine morgendliche, bereits kräftige Hochsommersonne im Sinne Waldmüllers bei strahlend blauem Himmel denken lässt

---

<sup>424</sup> Ebenda, S. 234.

<sup>425</sup> Ausstellungskatalog Albertina 2005 (zit. Anm. 390), S. 228.

[Abb. 160]. Das Ölbild [Abb. 159], heute in Privatbesitz, ist nur signiert, das datierte Aquarell wurde für die Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein Vaduz- Wien angekauft.

Rudolf von Alt ist es im Laufe der Jahre gelungen, sich von der topografischen Vedute zu emanzipieren und zu lichtdurchfluteten, naturwahren Landschaften zu finden. Es entstehen Bilder, die rein die Natur und die Versenkung in sie zum Inhalt haben.

Walter Koschatzky setzt mit der Krimreise 1863 ein Zurückfinden Alts zur freien Natur fest, wenn er schreibt, *„Noch ein Jahrzehnt [1853 übernimmt Alt neben großen Aufträgen nun auch ungewöhnliche, ihn noch mehr deprimierende an: die graphische Ausführung etwa von Zeichnungen Ludwig Libays für „Ägypten, Reisebilder aus dem Orient“.] hatte er zu ringen, um aus der kleinlichen Deckfarbenmalerei endlich die Synthese zwischen Lasieren und Decken zu finden, die ihn dann zu neuen Höhepunkten seiner Kunst führen sollte.“*<sup>426</sup>

Wollte Rudolf von Alt mit der „*kleinlichen*“<sup>427</sup> Deckmalerei „sein“ Licht steigern? Das weiße Papier als hellstes Licht mit Deckweiß übertrumpfen, um die Leuchtkraft zu steigern? Hat nicht Waldmüller speziell in den 1850er Jahren mit seiner Lichtmalerei Aufruhr erzeugt? Dazu die vieldiskutierten, veröffentlichten Schriften, die das Arbeiten in der freien Natur forderten. Rudolf von Alt war kein „lauter“ Künstler, er schrieb keine theoretischen Abhandlungen, um seine künstlerischen Ansichten hinauszuposaunen und publik zu machen. Er blieb – verglichen mit Waldmüller - zeitlebens „still und arbeitete“.

Es hat jedoch tatsächlich den Anschein, als ob Rudolf von Alt über diese „deckende“ Phase der Fünfzigerjahre um 1870 zu einer überaus lebendigen Naturwiedergabe fand, die durchaus mit Waldmüllers vierzig Jahre zuvor gemalten Praterbildern vergleichbar ist. Auch bei Alt spielen nun Bäume eine dominierende Rolle. Seine beiden „Blicke auf Salzburg“ von 1869 [Abb. 161] zum Beispiel, haben mit ihrem Lichtspiel und flimmernden Grün der Büsche und Bäume offensichtliche Gemeinsamkeiten mit Waldmüllers Naturdarstellungen. In dieser Hinsicht sind auch seine Blätter aus Teplitz [z.B. Abb. 163] zu sehen, wo er 1875, 1876 und 1877 zu Kuraufenthalten wegen seines Rheumaleidens weilte, oder die Aquarelle aus Gastein [z.B. Abb. 167 und 168], wo er von 1886 bis 1899 jeden Sommer verbringen sollte – Landschaftsaquarelle, die 1895 im „Letzten schönen Baum an der Wien“ [Abb. 162] kulminierten. Wie hier das Licht auf die Blätter trifft, wie alles in der Sonne glitzert und lebt und dieses Vibrieren der Luft, - seine technische Gewandtheit machte Rudolf von Alt nicht ohne Grund zum bedeutendsten Aquarellisten seiner Zeit.

---

<sup>426</sup> Ausstellungskatalog Galerie C. Bednarczyk 1991 (zit. Anm. 395).

<sup>427</sup> Ebenda.

Rudolf von Alt kommt Waldmüller auch sehr nahe, wenn Koschatzky schreibt: *„Zweifellosg lag sein künstlerisches Ziel in der Schilderung dieser sichtbaren Welt, in der Darstellung der Wirklichkeit, in einem sehr spezifischen Realismus, und Zeit seines Lebens hat er, ohne viel darüber nachzugrübeln, seine Aufgabe darin gesehen, festzuhalten, was er mit seinen Augen erfassen konnte, hat er die Welt in ihrer Schönheit gesucht. Alt hat alle Wirklichkeit der sichtbaren Welt im Kunstwerk zu bleibender Wahrheit verdichtet.“*<sup>428</sup> Denn es war der „Allseher“ und „Allmaler“<sup>429</sup> Alt, der von der Vedute über lichtdurchflutete, naturwahre Landschaften selbst bis zu einer formauflösenden Malweise gelangte und damit das Aquarell, in früheren Zeiten noch als Studie und Hilfsmittel betrachtet, in dieser Form nobilitiert und zu hohem Ansehen gebracht hatte.<sup>430</sup>

Alt malte seine Ölbilder immer im Atelier, niemals ist er mit seiner Staffelei vor der Natur gestanden. Als Aquarellist aber hat Rudolf von Alt konsequent Waldmüllers Forderungen erfüllt und stets die unmittelbare Begegnung mit dem Gegenstand und Naturbild gesucht.

*„Vom Ende der Sechzigerjahre an gibt es einen neuen Alt“*, bemerkte schon Ludwig Münz.<sup>431</sup>

Und Walter Koschatzky, der ja als Wendepunkt aus der Krise Rudolf Alts Reise auf die Halbinsel Krim 1863 nennt, dazu:

*„Das beginnt bei den Formaten. Er entdeckt die Möglichkeit, sich zu entfalten. Es fällt auf, daß er nun mehrmals in den Briefen klagt, wie sehr ihm die Papiere Grenzen aufzwingen. Gewiß, er hat sich zu Hause verschätzt und zu wenig Material mitgenommen („Allein, es war die leidige Ökonomie daran schuld“), aber das ist neu, die Klage, „dass ich nicht nach Lust mich der Größe hingeben kann“<sup>432</sup>. Ebenso wandelt sich ganz plötzlich der Charakter der Farbe; „er löst wieder viel lockerer, malt transparent, lasiert nun ganz dem Aquarell gemäß, ohne aber daraus, wie dies die englische Tradition fordert, eine Weltanschauung zu machen. Er ist nun tatsächlich frei, deckt, malt dunkel und setzt helle Lichter auf oder läßt frei und zeigt das Papier weiß als hellstes Licht. Wo er Körperlichkeit braucht, deckt er, wo er Atmosphäre will, lasiert er, er kann praktisch alles. Die Natur ist nun neu gesehen ...“<sup>433</sup>*

Diese neu gesehene Natur spiegeln auch die Blätter aus Teplitz wieder.

Ein deutliches Fortschreiten seiner schmerzhaften Gicht, entstanden durch das jahrzehntelange Stehen und Sitzen im Freien, in kalten Kirchen und Schlössern, und vor der Natur bei jeder Witterung, zwang ihn im Sommer 1875, sowie auch die nächsten beiden

<sup>428</sup> Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 105.

<sup>429</sup> Arthur Roessler, Rudolf von Alt, Wien 1909, S. 40.  
Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 214.

<sup>430</sup> Ebenda, S. 295.

<sup>431</sup> Ludwig Münz, R. von Alt – 24 Aquarelle, Wien 1954, zu Tafel 12.  
Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 76.

<sup>432</sup> Stadt Wien, Handschriftensammlung., Inv. Nr. 128.012; Blatt 3.

<sup>433</sup> Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 221 f.

Jahre, für mehrere Wochen zu einer Badekur nach Teplitz. Zwischen den Bädern und Behandlungen findet er, zitiert Koschatzky, kein anderes Mittel zur Beruhigung als die Arbeit<sup>434</sup>. Und im Kurort Teplitz entdeckt Alt im Schlosspark, wie Jahrzehnte zuvor Waldmüller im Prater, die Faszination der alten Bäume, die ihn zu einer weiteren Entfaltung seiner Lichtmalerei herausforderten.

„Mit einer beinahe unendlichen Klaviatur von Grüntönen, die aus zehntausenden Pinselstrichen besteht“<sup>435</sup> malte Rudolf von Alt das Aquarell „Aus dem Kurpark in Teplitz“ [Abb. 163], das Luise Sternath entgegen Koschatzky, der dieses Blatt ins Jahr 1875 reiht, aus stilistischen Gründen erst nach 1880 datiert. Dass Waldmüllers zahlreiche licht- und luftdurchfluteten „Baumbilder“ Vorbild waren, kann auch hier, obwohl optisch nahsichtiger, angenommen werden. Auch in Waldmüllers „Motiv aus dem Prater“ von 1834 [Abb. 117 a-b] verschwimmen die belaubten Astgrenzen, wobei jedoch durch die verschiedenen Baumarten und damit durch die differenzierten Grüntöne der Blätter die Grenzen gerade noch auszumachen sind. Bei beiden nimmt das Blattwerk fast dreiviertel des Bildes ein. Dass Gustav Klimt auf diesen Vorgaben aufbauen konnte [Abb. 112], wurde bereits dargestellt. Gerade diese Bildbeispiele von Waldmüller, Alt und Klimt mit ihrem individuell flimmerndem Blätterwerk, das hie und da den Himmel durchblitzen lässt, machen eine interessante Entwicklung in der heimischen Tradition augenscheinlich, die, ausgehend von Waldmüllers „wirklicher Wirklichkeit“ über Rudolf von Alts „Sonnenlicht“-Lösung in Gustav Klimts „All-over“ einer flächig dekorativen Naturdarstellung „Im Park“ von 1909 [Abb. 112] resultiert.

In diese fruchtbaren 70er Jahre fällt auch das Blatt „Reichenau“ [Abb. 164], das Rudolf von Alt am 8. Juni 1876 gemalt hat. Auch hier wählte Alt ein Motiv, das jenem ähnlich ist, das Waldmüller 1835 für seinen Blick auf den „Dachstein vom Sophien-Doppelblick bei Ischl“ [Abb. 70] wählte. Mit den sich überlappenden Bergen im Hintergrund, die besiedelte Talebene mit ihren saftigen Wiesen und den Bäumen im Vordergrund, die den Betrachter zunächst etwas zurückhalten, kommen sich die beiden Ansichten sehr nahe. Ein Weg soll bei Waldmüller und bei Alt ins Bildinnere führen, - bei Waldmüller muss jedoch die Holzreling helfen, den Weg nachzuvollziehen; bei Alt präsentiert sich die Ebene offener, er wählte auch einen nicht so hohen Standpunkt und hat zudem den Vordergrund mit Figuren belebt. Aber die satte Farbigekeit, die Frische der Landschaft in ihrer plastischen Erscheinung, wobei selbst

---

<sup>434</sup> Hevesi 1911 (zit. Anm. 390), S. 53.

<sup>435</sup> Brief vom 31. August 1877, zitiert nach: Hevesi 1911 (zit. Anm. 390), S. 53.  
Ausstellungskatalog Albertina 2005 (zit. Anm. 390), S. 259.

die felsigen Bergrücken im Hintergrund haptisch wirken, ist sowohl im Ölbild als auch im zweiundvierzig Jahre späteren, breitformatigen Aquarell Alts spürbar.

Wie sehr Rudolf von Alt auch danach trachtete, mit seinen Aquarellfarben Holzstrukturen in ihren vielfältigsten Nuancen wiederzugeben, demonstriert sein Blatt „Alter Baum und Scheune in Admont“ von 1879 [Abb. 165]. In Nahaufnahme ist der sonnenbeschienene Stamm eines alten Baumes gegeben, dessen uralte Rinde, Astlöcher und Verästelungen alle Aufmerksamkeit auf sich lenken. Auch auf diesem Gebiet konnte Waldmüller sein Interesse geweckt und forciert haben, – immer wieder hat dieser gerade in den 1830er Jahren mit nahsichtigen Baumstämmen, Lattenzäunen und Holzbrettern seine technischen Fähigkeiten unter Beweis gestellt. Zudem ist in diesem Bild wiederholt etwas bemerkenswert. Zwischen dem alten Baum und der Mühle ist ein Durchblick auf die Hochtorgruppe der Ennstaler Alpen<sup>436</sup> gegeben. Greifbar plastisch erhebt sich das Gebirge im Hintergrund. Gleich Waldmüllers Natursicht hat man auch hier den Eindruck, dass die Berge fast teleskopartig nah in Erscheinung treten.

August 1879 folgte Alt einer Einladung des Textilindustriellen und Parlamentsabgeordneten Nicolaus Dumba nach Liezen<sup>437</sup>, wo „Der Gemüsegarten mit Kraut und Kohl“ [Abb. 166] entstand. Thema bei diesem „Kraut- und Rübenstück“<sup>438</sup> ist dabei jedoch nicht wirklich ein Gemüsebeet, sondern es geht um Licht und Farbe und um das, was das Licht mit den verschiedenen Grüntönen der einzelnen Bodenpflanzen macht. Fern impressionistischer Tendenzen löst bei Alt das Licht die Konturen der einzelnen Kraut- und Kohlhäupel jedoch nicht auf, sondern die einzelnen Blätter treten durch das starke Sonnenlicht besonders plastisch in Erscheinung. Erinnerungen an Waldmüllers „Traubengehänge“ von 1841 [Abb. 26] drängen sich auf, – ein an und für sich unbedeutendes Naturmotiv als *natura vivente* allein als Träger von Licht und Farbe.

Dass Rudolf von Alt das Sonnenlicht suchte, mag nur bedingt mit der Aquarelltechnik zu tun haben, die ein Arbeiten in der Natur bei Regen und Nässe so gut wie unmöglich macht. Alt suchte wie Waldmüller das Licht und damit das natürliche Sonnenlicht als eine wachsende künstlerische Herausforderung, die beiden Malern einzigartige Lösungen abrang.

---

<sup>436</sup> Ebenda, S. 264.

<sup>437</sup> Ebenda.

<sup>438</sup> Haja (zit. Anm. 178), S. 43 ff.

Ein Naturerlebnis für sich sind Rudolf von Alts Landschaften aus Gastein, wo er von 1886 bis 1899 seine Sommer verbrachte. Das Blatt „Der Kötschachbach in Gastein“, im Sommer 1887 gemalt [Abb. 167], oder „Das Anlauftal bei Gastein“ von 1893 [Abb. 168] geben einen unmittelbaren Natureindruck wieder. Alt hat hier alles nur Wahrnehmbare naturwahr und lichtdurchflutet im Waldmüllerschen Sinne wiedergeben, ein Ausschnitt der Natur, der in seiner fühlbaren Existenz und lichtmodellierten Plastizität kaum mehr zu übertreffen ist.

Natur und Wahrheit mag auch Rudolf von Alt sein Leben lang begleitet haben. Und es hat sich auch gezeigt, dass trotz seiner stilistischen Entwicklungen, von der sachlichen Vedute über die „wirkliche Wirklichkeit“ bis zum Auflösen strenger Formen, Rudolf von Alt immer tief in seiner Heimat verwurzelt und der österreichischen Tradition verbunden geblieben ist. Wenn Rudolf von Alt einmal klagte, hätte er das Glück gehabt, in London oder Paris auf die Welt gekommen zu sein, wäre er gewiss ein berühmter Mann geworden<sup>439</sup>, so teilte er auch dieses Schicksal mit Waldmüller, der später auch nur außerhalb „Wiens“, wie er schrieb, Anerkennung fand und im Ausland seine „schönsten Erfolge und Ehrungen“ feierte. Gleich Waldmüller musste auch Rudolf von Alt zu Lebzeiten seine Werke zu niedrigsten Preisen verkaufen.

Es mag auch verwundern, dass Rudolf von Alt praktisch keinerlei Schüler hatte, zwar manche Nachahmer, aber in dem Sinn keine Nachfolger.<sup>440</sup> Waldmüller hatte zwar viele Schüler, aber ein wirklicher Nachfolger blieb ebenfalls aus. Oder darf man in gewissem Sinne Rudolf von Alt als wahren Nachfolger Waldmüllers nennen? Oder sind Alts Landschaften vielmehr als Parallelerscheinung zu sehen - Lösungen in der Naturwiedergabe, die der ursprüngliche Vedutist mit einem Blick auf den eine Generation älteren Waldmüller mit unterschiedlichen malerischen Mitteln selbständig fand? Dass sich das Geniehafte, die Einzigartigkeit, die Begabung nicht lehren lassen, damit hat sich bereits Waldmüller in seinen Schriften beschäftigt. Aber vielleicht ist es auch dieses außergewöhnliche Natursehen, das den Ur-Secessionisten Waldmüller und den Ehrenpräsidenten der Wiener Secession Rudolf von Alt verbindet.

---

<sup>439</sup> Walter Koschatzky, Faszination der Vielfalt. Neu aufgetauchte Werke von Rudolf von Alt, in: Parnass, Heft 3, Wien 1998, S. 77.

<sup>440</sup> Koschatzky 2001 (zit. Anm. 389), S. 290.

## 8. „...zum Stolze unseres Vaterlandes...“

### Der „erste“ Secessionist Theodor von Hörmann<sup>441</sup>

Neben dem Maler Carl Moll<sup>442</sup> und den Waldmüller-Schülern Anton Ebert<sup>443</sup> und Eugen Felix<sup>444</sup> besaß auch Theodor von Hörmann Bilder Ferdinand Georg Waldmüllers. Es waren jedoch nicht, wie man eher vermuten würde, Landschaften, sondern Hörmann, der 25 Jahre alt war als Waldmüller starb, war im Besitz eines Herren- [Abb. 169] und eines Damenporträts [Abb. 170], beide aus dem Jahr 1836. Hörmann schlug ja zunächst eine militärische Laufbahn ein, aber seine künstlerische Begabung und sein diesbezügliches Interesse ließen ihn bereits 1868 – 1872 an verschiedenen Militärschulen neben den Fächern Exerzieren, Turnen und Fechten auch Freihandzeichnen lehren.<sup>445</sup> Die beiden Gemälde wurden in weiterer Folge am 16. Dezember 1918 unter den Nummern 406 und 407 durch S. Kende & Schidlof versteigert. Das Porträt Friedrich Eltz befindet sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien.<sup>446</sup>

Dass der „Erste Secessionist“<sup>447</sup> Hörmann zwei Gemälde vom „Ur-Sezessionisten“<sup>448</sup> Waldmüller besaß, soll einleitend Erwähnung finden. Dass dieser Besitz freilich auch ein gezieltes Interesse Hörmanns an der Künstlerperson Waldmüller auszudrücken vermag, kann sicher angenommen werden. Aber es ist nicht nur *dieser* Konnex zwischen Hörmann und dem zwei Generationen früher geborenen Waldmüller - beide verbindet auch und zudem eine eher hintergründige, theoretische Verwandtschaft, die sich sowohl im Wesen Hörmanns als auch in dessen „kämpferischer“ Auffassung von Kunst äußert.

---

<sup>441</sup> Theodor von Hörmann (Imst/Tirol 1840 – 1895 Graz).

<sup>442</sup> FWV 766, Der Buchdrucker Josef Bayer, späterer Schwager Waldmüllers, 1847, Öl auf Holz, 18,5 x 14,5 cm. Wien, Museum Wien, Inv. Nr. 75.316.

<sup>443</sup> Ein Schüler Waldmüllers.

FWV 904, Waldlandschaft mit Beerensucherin, um 1855, Öl auf Leinwand, 40,5 x 31,5 cm, signiert *Waldmüller*.

<sup>444</sup> FWV 269, Ausschnitt aus den Farnesinafresken. Kopie nach Raphael, vermutlich auf einem Romaufenthalt der Jahre 1825 bis 1829 entstanden, Öl, Maße unbekannt.

FWV 788, Felspartie aus einem Gebirgsbach, Studie zu dem Gemälde „Badende Frauen“, FWV 790, vor 1848, Öl auf Leinwand, 31 x 24,5 cm.

FWV 1004 – 1007, Naturstudien, zeitliche Entstehung unbestimmt, Öl, Maße unbekannt.

<sup>445</sup> Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Theodor von Hörmann, Innsbruck 1995, S. 53.

<sup>446</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), FWV 492 und 508.

<sup>447</sup> Hermann Bahr, Der erste Secessionist (zur Hörmann-Ausstellung in der Secession), in: Bahr 1900 (zit. Anm. 14), S. 101 und S. 108.

Hermann Bahr, Die falsche Secession, in: Bahr 1900 (zit. Anm. 14), S. 175.

<sup>448</sup> Hevesi (zit. Anm. 15), S. 58.

„Am 27. Februar hat der Hammer Miethkes das Wort. Es wird, wir hoffen es, ein Ehrentag Hörmanns sein“, schreibt Hermann Bahr am 23. Februar 1899. Denn an diesem Tag und am nächstfolgenden fand über die Galerie Miethke die Nachlassauktion Theodor Hörmanns in der Wiener Secession statt. Eine Versteigerung des künstlerischen Nachlasses wurde ja bereits vier Monate nach Hörmanns Tod am 1. Juli 1895 im Anschluss an die Hörmann-Gedächtnis-Ausstellung im Wiener Künstlerhaus angestrebt, - aber dazu kam es nicht. Die tatsächliche Versteigerung mit laut Katalog 94 Positionen fand erst Ende Februar 1899 in der Wiener Secession statt und „Im Interesse des künstlerischen Zweckes der Versteigerung hat Herr H. O. Miethke die Leitung derselben in liebenswürdigster Weise übernommen“<sup>449</sup>. Mit dem Erlös der Auktion soll nach dem Willen des Malers und seiner Witwe Laura Hörmann eine Kunststiftung ins Leben gerufen werden.<sup>450</sup>

Wie so vielen Künstlern, wurden auch Theodor v. Hörmann die Ehrungen und vor allem die Anerkennung seiner künstlerischen Bestrebungen, auf die er in seinem heimatlichen Wien zeitlebens gewartet hatte, erst posthum zuteil. Es wurde oben bereits diskret angedeutet, dass aufgrund der „künstlerischen Lage“ im damaligen konservativen und „traditionsverzopften“ Wien eine Auktion des jüngst verstorbenen „modernen“ Künstlers Hörmann nicht wirklich gewinnbringend gewesen wäre und dass das Leben des „ersten Secessionisten“<sup>451</sup> von nicht unerheblichen Disharmonien begleitet war. Zwar organisierten Freunde des Künstlers vier Monate nach seinem Tod vom 20. November 1895 bis Jänner 1896 eine große Nachlassausstellung mit 234 Bildern im Haus der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens<sup>452</sup>, doch sagte man situationsbedingt die für Jänner 1896 geplante Auktion im Künstlerhaus ab, da ein zu geringes Ergebnis befürchtet wurde. Darüber steht im Secessions-Versteigerungskatalog von 1899 zu lesen:

„Diese Ausstellung war die erste entscheidende That der jungen Partei im Hause der Genossenschaft Künstlerhaus, und ihre Durchführung wurde mühselig erkämpft. Ungünstige Zeitverhältnisse gaben die Veranlassung, dass von der geplanten Auction Abstand genommen wurde.“<sup>453</sup>

---

<sup>449</sup> Vorwort zum Versteigerungskatalog der Secession vom 27./28. Februar 1899.

<sup>450</sup> Ausstellungskatalog Jüdisches Museum 2003 (zit. Anm. 32), S. 243.

<sup>451</sup> Bahr (zit. Anm. 447), S. 101 ff.

<sup>452</sup> Ernst Stöhr im Katalog der „Hörmann-Ausstellung“ der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus, 20. November 1895 – Jänner 1896. Wieder abgedruckt im Katalog der 2. Nachlass-Ausstellung in der „Secession“ 1899. – Ludwig von Hevesi, Theodor v. Hörmann, in: Pester Lloyd, Nr. 165, Budapest, 11. Juli 1895 – Ludwig von Hevesi, Der Nachlaß Theodor v. Hörmanns (23. Februar 1899), in: Hevesi 1906 (zit. Anm. 15), S. 119 ff.

Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 21, S. 30 Fußnote 3 und S. 83.

<sup>453</sup> Ebenda, S. 30, Fußnote 4.

Besonders seit seiner Rückkehr aus Paris 1890 war Hörmann auf heimatlichem Boden mit schwerwiegenden Anfeindungen konfrontiert. Der missgünstige Konkurrenzkampf unter den Wiener Künstlerkollegen aber auch das Unverständnis, das das Wiener Publikum und die Kunstkritiker seinen Werken entgegenbrachten, ließen ihn beruflich frustrierende Rückschläge und Enttäuschungen erleben.

Erinnert diese triste Situation eines Künstlers nicht an einen ebenfalls gegen Ende seines Lebens gechassten Maler, der zwei Jahre vor seinem Tod - während seiner Zeit der Zwangspensionierung zum halben Gehalt „aus Gnade“ durch den Kaiser - eine niederschmetternde Notauktion in Löschers Salon erlebte? Beide, Hörmann und Waldmüller, kämpften für ihre Sache der Kunst *„zum Stolze unseres Vaterlandes ... für Österreichs Ehre und Größe“*.<sup>454</sup> Und beide kämpften bis an ihr Lebensende gegen die Anfeindungen und Diskriminierungen der *„Stabilitätsmänner“*<sup>455</sup> und Kritiker.

*„Gethan? Ich denen? Haha! Ich möchte halt ein Künstler sein – ja, ich bin so frech! Und das verzeihen einem die nie! Da lassen sie alle Hunde auf Einen los!“* zitiert Hermann Bahr im Jänner 1897 einen Ausspruch Theodor von Hörmanns anlässlich einer Begegnung mit dem *„Officier“*<sup>456</sup> im Jahre 1892.<sup>457</sup> Ähnlich Waldmüller war Hörmann als streitbarer Kämpfer für seine Kunstauffassung in Wien immer mehr massiven Anfeindungen ausgesetzt. Hörmanns Kampf galt einer Kunst, die fern vom Einfluss der Akademie, ohne Konzessionen an das Publikum und fern von künstlerisch unverständigen Kunstkritikern wachsen sollte. Künstlerische Freiheit, Individualität, nach seiner eigenen Überzeugung malen – *„richtig muss es sein“* -, seine Linie bewahren, und die Förderung junger Talente – das waren Hörmanns künstlerische Zielsetzungen. Sein Kampf galt auch und speziell den unqualifizierten Kritikern, die, Hörmanns Meinung nach, in ihrer fachlichen Inkompetenz mit gedanken- und rücksichtslosen und leichtfertigen Aussagen *„wahre“* Künstler vor dem Publikum aber auch in der Künstlerseele vernichteten, während protegierten *„Schönmalern“*

---

<sup>454</sup> Theodor Hörmann, *Künstler-Empfindungen. Ein Rückblick auf einige Bildwerke der XXI. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause 1892*, Wien 1892.

Bahr (zit. Anm. 447), S. 103.

<sup>455</sup> Hevesi (zit. Anm. 15), S. 60.

<sup>456</sup> Hermann Bahr, *Ver Sacrum*, in: Bahr 1900 (zit. Anm. 14), S. 11.

<sup>457</sup> Ebenda.

der Hof gemacht wurde. In seinen „Künstlerempfindungen“<sup>458</sup> hat sich Hörmann diesbezüglich Luft gemacht und sich nicht gescheut, selbst als beinhardter Kritiker aufzutreten. Diese Auflehnung und sein gnadenloser Kampf gegen alles, was mit „Unkunst“ in Verbindung stand, rückt Hörmann immer wieder in die Nähe Waldmüllers. Nicht zufällig spricht Ludwig Hevesi vom „Ur-Secessionisten“ bzw. „ersten Wiener Sezessionisten [sic!]“<sup>459</sup> Waldmüller und Hermann Bahr respektive vom „Ersten Seccessionisten“<sup>460</sup> Theodor von Hörmann.

Hermann Bahr berichtet in seinem Buch „Secession“, dass Frau Laura von Hörmann ihm erlaubt hat, *„in den hinterlassenen Heften und Scripturen des Unvergesslichen zu lesen.“*<sup>461</sup> Auf einem Zettel mit der Aufschrift *„Der Professor zu seinen Schülern“*, standen nachfolgende Worte, die sich lesen, wie wenn Hörmann die Grundsätze Waldmüllers Jahrzehnte später weitertradiert hätte:

*„Freilichtmalen heißt nichts Anderes, als vor allem nach der Natur studieren, nichts malen, worüber Sie sich nicht die vollkommenste Rechenschaft ablegen können, und keinen Centimeter Ihres Bildes darf es geben, welchen Sie nicht gegen jeden Ungläubigen vertreten können. Freilichtmalen heißt vor allem studieren und mit jedem Bilde lernen, nicht einer einmal gemalten Studie im Atelier alle möglichen Transformationen geben und nicht ein Bild zum Verkaufe malen, sondern um seine eigene Individualität zu suchen. Freilichtmalen heißt, nichts auswendig malen. Sie wissen, wie ich male: wenn es einem von Ihnen einfällt, mich nachzuahmen oder meine Malweise zu gebrauchen, ist der betreffende Schüler entlassen!“*<sup>462</sup>

Freilichtmalen war ja auch eine von Waldmüllers Forderungen, die er mit selbstzerstörerischer Hartnäckigkeit bis zu seinem Tod vertrat.

Erinnerungen an Waldmüller werden auch wach<sup>463</sup>, wenn Hermann Bahr im Februar 1899 vor der Nachlassauktion über Theodor Hörmanns Eifer schreibt:

*„Es [Anm. Paris] war wie eine Offenbarung für ihn. Er hatte das Gefühl, als ob er die ganzen Jahre her in einem wüsten Schlaf gelegen und nun erst zum Leben, zum wahren Leben erwacht wäre. Er war blind gewesen, jetzt lernte er erst sehen. Er hatte nichts gewusst, jetzt stand es vor ihm da, was er sollte. Es war wie ein seliger Rausch, aber auch eine ungeheure, tiefe, peinigende Angst: ob er es denn jemals können wird? Von jenem Tag an kennt er kein Vergnügen mehr, gibt er sich keine Ruhe mehr, will er von nichts Anderem als seiner Kunst*

---

<sup>458</sup> Hörmann 1892 (zit. Anm. 454).

<sup>459</sup> Hevesi 1906 (zit. Anm. 15), S. 58 und 62.

<sup>460</sup> Bahr (zit. Anm. 447), S. 101.

<sup>461</sup> Ebenda.

<sup>462</sup> Ebenda, S. 107.

<sup>463</sup> Über seine „Anregungen“ zur „Nothwendigkeit“ und zum „Nutzen“ von Naturstudien und über sein diesbezügliches „Umdenken“ berichtet Waldmüller in seinem Vorwort zur zweiten Auflage seiner ersten Streitschrift von 1847, wiedergegeben in: Waldmüller, Das Bedürfnis...1846/1847 (zit. Anm. 9), S. 339.

*mehr wissen und seine Antwort, was man ihm auch sagen mag, ist immer nur: „Lasst`s mich, ich muss arbeiten!“*<sup>464</sup>

Es galt für Hörmann, über die Kunst die Ehre des Vaterlandes zu retten und zu verteidigen, so wie es Waldmüller damals schon tat. Ein Kampf, der wie so oft erst im Nachhinein begriffen und gewürdigt wird, weil Positionen, die nicht von der „Masse“ vertreten werden, seine Zeit der Gewöhnung brauchen, eine Art Umerziehung, ein Umdenken, das erst langsam die „frühreifen“ Gedanken übernimmt und vor allem vertreten kann.

Natürlich muss man hinter all dem Wissen über die Künstlerperson Hörmann auch dessen Erziehung und ursprüngliche Berufslaufbahn beachten. Hörmann war ja zunächst für die militärische Laufbahn bestimmt, wo er sich bis zum Hauptmann verdient gemacht hat. Pflichterfüllung und Disziplin prägten seinen Charakter, der natürlich auch seinen Künstleralltag mitbestimmte. Und Hermann Bahr berichtet weiter:

*„Und fort in der Früh um acht, ins Atelier, bis um zwölf, und wieder von eins bis fünf, und wieder abends um acht, bis in die Nacht, bis draußen schon der letzte Lärm der wilden Stadt verklungen ist. So Tag um Tag, wochenlang, monatelang, ohne Rast, ohne Pause, mit einer fast sinnlichen Leidenschaft für die Kunst, wie von ihr besessen, bis seine Augen krank sind und er fort muß, um nicht zu erblinden. Und er ist noch kaum genesen, er kann kaum wieder sehen, ist er schon wieder draußen und malt, malt in der Sonne, malt in der Nacht und schüttelt jede Warnung mit denselben Worten ab: „Laßt`s mich, ich muß arbeiten!“<sup>465</sup> ... „Und er arbeitet. Zunächst in Dachau. Er arbeitet, wie nur er zu arbeiten verstand – er konnte stundenlang im Schnee an der Arbeit stehen, er hat um einer Farbe willen [sic!] die Glut der Sonne nicht gescheut, bis es ihm vom Leibe tropfte, und Engelhart und Krämer, die später mit ihm in Taormina waren, haben oft erzählt, daß er, damals schon ein Fünfziger und auf den Tod krank, allen Jungen an Kraft und Lust und Leidenschaft für die Arbeit voran war. Er hat gearbeitet, bis er konnte, was er wollte, bis ihm nichts mehr widerstand, bis er ein Meister geworden war. Seine ersten ganz freien und ganz wahren Sachen sind aus dieser Dachauer Zeit. Jetzt hatte er gefunden, was er ein Leben lang gesucht hatte, und damit ging er jetzt nach Wien. Mit welchen Gefühlen! Mit welchen Wünschen! Mit welchen Hoffnungen! Er empfand es als eine Gnade, daß das Schicksal ihm gewährt hatte, das Rechte zu erkennen, und daß er fähig geworden war, es den Anderen zu zeigen, denen in der Heimat! Dem wollte er sich fortan widmen: denn hinter aller Arbeit, allem Ringen und aller Sorge um die Kunst war ihm immer der Gedanke an sein altes Vaterland geblieben. Was er that, es sollte immer zur Ehre unseres Landes sein.“<sup>466</sup>*

– und das war ja bekanntlich auch Waldmüllers „Schlachtenruf“. Wie sehr hat auch dieser mit der „Wiener Ignoranz“ und der steifen akademischen Kunstszene gerungen. Hörmann wie Waldmüller war die direkte Natur „Lehrmeisterin“ und künstlerisches Vorbild und es lag ihnen fern, trotz der Anfeindungen seitens der Genossenschaft bzw. Akademie, zu

---

<sup>464</sup> Bahr (zit. Anm. 447), S. 102.

<sup>465</sup> Ebenda.

<sup>466</sup> Ebenda, S. 103.

resignieren, im Gegenteil, - der Widerstand gab ihnen sichtlich Kraft und Mut, für die Sache der Kunst zum Wohle und Ansehen ihrer Heimat zu kämpfen.

Mit Hörmanns „Fanatismus“ wurde um 1880 bereits der Stimmungsimpressionist bzw. -realist Emil Jakob Schindler konfrontiert, als Hörmann noch in St. Pölten seinen Militärberuf ausübte und noch bevor Schindler das Schloss Plankenberg zum neuen Sommerdomizil machte, das ab 1885 zum Treffpunkt des sogenannten Schindler-Kreises wurde. Es war für Hörmann eine Zeit des beruflichen Umbruchs vom Offizier zum freischaffenden Künstler, eine Entscheidung, die er 1884 endgültig vollzogen hatte.<sup>467</sup> Damals kam der dreiunddreißigjährige Autodidakt<sup>468</sup> Hörmann immer wieder zu Schindler, um mit ihm seine Arbeiten und seine künstlerischen Fortschritte zu besprechen. Carl Moll beschreibt in seinen Erinnerungen an seinen „Meister“ Emil Jakob Schindler eine solche Begegnung:

*„Gewöhnlich mit Einbruch des Winters kommt zu Schindler ein aktiver Hauptmann aus seiner St. Pöltner Garnison, nie ohne mindestens zwei Kisten voll von Studien und Bildern, die er in seiner dienstfreien Zeit malt, mitzubringen. Es ist Theodor Hörmann, der Fanatiker, der, nur mäßig begabt, durch seine Liebe zur Natur, durch seine priesterliche Inbrunst und seinen unerhörten Fleiß zum Künstler wird. Schindler muß ausharren, bis die letzte Studie den Kisten entnommen und mit langatmigen Erklärungen vorgeführt ist. Einem Hörmannschen Besuche folgt bei Schindler immer ein Tag vollster Erschöpfung, er weist den Besucher aber nie ab, weil sein Fanatismus ihn interessiert.“<sup>469</sup>*

*Wenn Schindler Waldmüller den unschuldigsten aller Maler, den natürlichsten, ungekünsteltsten nennt, muß man dies noch mehr von Hörmann sagen und dazu noch: „Als kleines Talent war er von der Natur abhängig wie kein anderer. Darum malte er die stabilen Erscheinungen, denn diese konnte er, so recht seiner Natur gemäß, Stück für Stück abschreiben. Erinnerungsvermögen hatte er keines, keine klassische Vorbildung und infolgedessen keinen Geschmack.“ Selbst seine Intelligenz war überaus primitiv. Ich erinnere mich einer Debatte über ein totes Grau, mit der Spatel aufgetragen – die Stämme der Buchen in einem Waldinneren. Weil leblos, erschienen mir die Töne falsch – aber, überlegen lächelnd, belehrt mich Hörmann, für ihre mathematische Richtigkeit könne er einstehen, er habe sie so lange auf der Palette gemischt und auf die Bäume selbst aufgetragen, bis die Farbe sich vom Holz selbst nicht mehr unterschieden hat. Aber über all die ungünstigen Vorbedingungen triumphierte die „ungekünstelte Ehrlichkeit“, der eiserne Wille, der fanatische Ernst, und Hörmann schenkte uns zum Schluß Leistungen, die künstlerisch, weil sittlich höher stehend, jene der weit begabteren seiner Kollegen überragen. Und diese positiven Eigenschaften waren es, die Schindler anzogen, ihn bewogen, gebend zu helfen, mit Einsetzung eines übergroßen Quantums von Nervenkraft.“<sup>470</sup>*

---

<sup>467</sup> Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 57.

<sup>468</sup> Theodor von Hörmann besuchte nur von 1873 bis 1875 die Wiener Akademie, wo er zunächst bei Eduard von Lichtenfels und später bei Anselm von Feuerbach lernte. In einem Brief an den Wiener Schriftsteller und Kunsthistoriker Ludwig Hevesi schrieb Hörmann über diese Zeit an der Akademie: *„Ich bin ein unglückseliger Lichtenfels-Schüler und ein Jahr bei Feuerbach gewesen.“*

[Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 14.]

<sup>469</sup> Moll 1930 (zit. Anm. 22), S. 50.

<sup>470</sup> Ebenda.

Schon damals, als Hörmann zu Schindler kam seine Arbeiten zu besprechen, war bereits deutlich erkennbar, wie bedingungslos sich Hörmann seiner Kunst widmete und wie sehr er auf die absolute Naturtreue als oberste Maxime ausgerichtet war. Später sollte Hörmann in seinen kritischen „Künstlerempfindungen“ Schindler als „*eine Zierde des Vaterlandes, ein(en) Stolz der Zeitgenossen!*“ bezeichnen, als einen „*Maler von so nobler Empfindung, von so edler Linienführung, von so rastlosem Streben, von so eigenthümlichem Reize.*“<sup>471</sup>

Ist Hörmanns derart bedingungslose Naturtreue ein falsch verstandener „Naturalismus Waldmüllers“? Oder die „fundamentalistische“ Fortsetzung und praktische Ausführung dessen Forderungen? Hörmanns Intention war von Anfang an, das Gesehene penibelst naturgetreu und „richtig“ umsetzen. Sein Atelier war in der Natur vor dem Motiv, Wind und Wetter trotzend und weder Hitze noch Eiseskälte scheuend. Nach Stimmung oder flüchtigen Augenblicken hat Hörmann nicht gestrebt. Sein fast naturwissenschaftliches Interesse lässt ihn Licht und Farbe direkt aus der Natur schöpfen und ohne „Zwischenstufe“ auf die Leinwand übertragen. Licht, Farbe und Zeichnung sind bei Hörmann in der Natur vor Ort gesehene Parameter. Immer der Wahrheit im Sinne von „richtig muss es sein“ verpflichtet, war Hörmann auch in seiner Begeisterung für *seine* Natur, im Streben nach immer größerer Meisterschaft und in seiner Suche nach der Farbe im natürlichen Licht Waldmüller wesensverwandt. Ihr fanatisches Streben musste Hörmann und Waldmüller zu Einzelkämpfern machen. Beide waren auf ihre Weise ihrer Zeit voraus und blieben zu Lebzeiten in ihrem bedingungslosen Streben nach künstlerischer Wahrheit unverstanden. Nicht ohne Grund wurden Hörmann und Waldmüller zu den ersten Secessionisten ernannt.

Die Kämpfernatur Hörmann war aber in seiner tiefsten Seele doch wieder ein sehr empfindsamer und verletzlicher Mensch. Nach dessen Tod konnte Hermann Bahr, wie schon erwähnt, mit Erlaubnis der Witwe Laura in die zahlreich hinterlassenen Hefte und Skripten Einsicht nehmen. Es waren

*„Entwürfe der Reden, die er in den Versammlungen der Genossenschaft gehalten, oder von Briefen, die er geschrieben hat, um sich über die Jury zu beschweren oder gegen einen Recensenten zu vertheidigen oder auch um Collegen, denen es nicht besser gieng, zu trösten, und allerhand Notizen von Gedanken über seine Kunst. Wie groß und rührend steht der gute Meister in diesen hastig und mit einer Wuth, die man noch zu spüren glaubt, beschriebenen Heften da! Einen traurigeren Fall kann man sich nicht denken, man möchte am Schicksal verzweifeln! Er hat treu auf die neue Kunst in unserem Vaterland gehofft und er hat sie nicht mehr sehen dürfen. Er hat unerschütterlich an den Sieg der Künstler über die Händler geglaubt und hat nicht mehr dabei sein dürfen. Er ist der erste Secessionist gewesen und hat die Secession nicht mehr erlebt.“*<sup>472</sup>

---

<sup>471</sup> Hörmann 1892 (zit. Anm. 454), S. 43.

<sup>472</sup> Bahr (zit. Anm. 447), S. 101.

Dieser aufgestauten Wut und seinen gekränkten Gefühlen machte Theodor von Hörmann in seinen rückblickenden „*Künstler-Empfindungen*“<sup>473</sup> anlässlich der XXI. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus 1892 Luft. Aber wie schon Waldmüller, der 1857 wegen seiner dritten Streitschrift „*Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst*“<sup>474</sup> schlussendlich mit halbem Pensionsanspruch „aus Gnade“ aus der Akademie entlassen wurde und seine „Andeutungen“ schwer genug büßen musste, hatte auch die der Tradition verhaftete Wiener Kunstszene bzw. die Genossenschaft bildender Künstler, denen Hörmann seit 1884 als Mitglied angehörte, eine existenzbedrohende Waffe in der Hand. Hörmann büßte seine „unangenehmen“ Vorstöße, indem die „traditionsverschworenen Künstlerhausjurien“<sup>475</sup> die Aufnahme seiner Werke boykottierte oder sich bei den doch einmal zu einer Ausstellung zugelassenen Bildern mit schlechter Hängung rächte.

Die beruflichen Rückschläge und Enttäuschungen<sup>476</sup>, denen Hörmann nach seiner Rückkehr aus Frankreich im heimatlichen Wien aus Gründen künstlerischer Ignoranz und neidischem Konkurrenzdenken ausgesetzt war, ließen jedoch seine „Künstlerempfindungen“ zum Teil sehr kritisch und die Maler und deren Werke direkt angreifend in seine Broschüre einfließen. „*Ich bin nun etwas geklärt und beruhigt, und werde bald an die Arbeit gehen, um zur nächsten Ausstellung Beweise zu bringen. Ich bin froh, dass ich diesen Artikel in die Welt gesendet (...)*“, schrieb Hörmann am 15. Juni 1892, einige Wochen nach dem Erscheinen seiner Druckschrift, an seinen Cousin Robert.<sup>477</sup> Hörmann sagte mit diesem Druck dem konservativen Kunstleben Wiens nun auch offiziell schriftlich den Kampf an. Damit schuf er sich jedoch noch mehr Feinde.<sup>478</sup>

Vergleicht man nun Waldmüllers künstlerische Forderungen - die er, ebenfalls auch kunstpolitischer Natur, in seinen zahlreichen bekannten Schriften kundtat -, mit den Ansprüchen Hörmanns, so zeigt sich ganz offensichtlich, dass sich nicht wenige Überzeugungen und Zielgedanken der beiden Maler decken. Es soll damit aber auch

---

<sup>473</sup> Hörmann 1892 (zit. Anm. 454).

<sup>474</sup> Wiederabgedruckt in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 346 ff.

<sup>475</sup> Theo Braunegger/Magdalena Hörmann-Weingartner, Theodor von Hörmann, Wien 1979, S. 43.

<sup>476</sup> „Ein roter Buchenwald wurde förmlich zum koloristischen Skandal ernannt.“ Zitat von Ludwig Hevesi, in: Hevesi 1903 (zit. Anm. 12), Zweiter Teil, S. 258 f.

<sup>477</sup> Nachgelassene Schriften zu Theodor von Hörmann, Bibliothek Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 45.873.

Eleonore Gürtler, Theodor von Hörmanns Aufenthalt im oberbayerischen Dachau und Weßling sowie die Ausstellung im Münchner Kunstverein 1892 im Spiegel von Briefstellen, Zitaten, Rezensionen und Gemälden, in: Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 44.

<sup>478</sup> Ebenda.

hervorgehoben werden, dass sich seit Waldmüllers Tod diesbezüglich im Wiener Kunstleben nicht wirklich viel verändert hat, und dass es einem weiteren Aufbegehrer wie Hörmann und einer Gruppe hartnäckiger anderer „moderner“ Künstler bedurfte, um eine Verbesserung der Unzulänglichkeiten weiter voranzutreiben, um schließlich, aber für Hörmann und Waldmüller zu spät, in einer unabhängigen Künstlervereinigung wie der Secession zu münden.

Hermann Bahr beschreibt in seinem Buch „Secession“<sup>479</sup>, worum es dem „Ersten Secessionisten“ Hörmann ging:

*„Sein Programm war „der Kampf gegen die Schablone und gegen die Anlehnung“. Es galt ihm, nach keinem Muster zu malen, sondern nach seiner Überzeugung. Man soll von ihm einmal sagen, „daß wir keine Nachahmer, keine Anbeter von Götzen, sondern bestrebt waren, die Individualität eines jeden Einzelnen und die Individualität unserer ganzen Zeit zum Ausdruck zu bringen“. Was Hevesi später in der classischen Formel ausgesprochen hat, die jetzt das neue Haus schmückt: „Der Zeit ihre Kunst!“, das wird er zu predigen nicht müde. Individualität, Individualität des Einzelnen und Individualität der Zeit! Individualität und – Farbe! Die Entdeckung der Farbe ist ihm die große That unserer Zeit: „Wir alle wissen jetzt, daß ein Gemälde, noch so schön gezeichnet und noch so herrlich componiert, unvollkommen ist, wenn es nicht gemalt ist ... Die Farbe und die Helligkeit der Luft, das Dunkel des Waldes, die beleuchtete Wiese, das Terrain in allen seinen Nuancen und Farben, das Meer mit seinen brandenden Wogen, der Stoff eines Kleides in der Sonne und im geschlossenen Raum! ... Die heutige Malerei läßt ein Bild nur gelten, wenn daran jeder Centimeter vom Künstler auf seine Wahrheit vertheidigt werden kann und wenn jeder Winkel denselben Ernst und dieselbe Treue hat. Ein Bild muß überzeugen, überzeugen!““<sup>480</sup>*

*Individualität...und Farbe* - Schon Waldmüller hat sich mit den Auswirkungen des Lichts auf die Farben beschäftigt und sich durch negative Äußerungen der Wiener Kunstwelt in seinem Tun nicht beirren lassen. Die Zeichnung und die Form aber, haben beide, Waldmüller und Hörmann, nicht aufgegeben.

Aber nicht nur diese Prämissen lassen Hörmann und Waldmüller als secessionistische Vorkämpfer gelten. Dass man die beiden Maler um die Jahrhundertwende als „Erste Secessionisten“ bezeichnete, erklärt sich auch aus deren „künstlerischem“ Mut und ihren unverrückbaren Forderungen, die mit großem Kampfgeist in der Öffentlichkeit vertreten und ausgetragen wurden. Mut nicht nur dahingehend, dass sie an ihren Ansichten festhielten, sondern Mut auch deshalb, weil sowohl Waldmüller als auch Hörmann Einzelkämpfer waren, die die negative Resonanz alleine zu tragen hatten und noch nicht eine „Künstlergruppe Secession“ als Mitstreiter an ihrer Seite hatten, die sich gegenseitig Rückendeckung gaben und – zumindest in den ersten Jahren - als geschlossene Gruppe der „Tradition“ gegenüberstanden.

---

<sup>479</sup> Bahr 1900 (zit. Anm. 14).

<sup>480</sup> Bahr (zit. Anm. 447), S. 106 f.

Um mit Hermann Bahrs Worten zu fragen, „Was hatte er [Anm. Hörmann] denn eigentlich so Furchtbares gethan? Was war sein Verbrechen? Was zog ihm diesen Hass zu? Es ist noch nicht zehn Jahre her und man kann es heute schon kaum mehr begreifen.“<sup>481</sup> ... „Er war ihnen ungemüthlich. Lasst`s mich, ich muss arbeiten – das war keine Parole für die Genossenschaft. Was hatte er denn? Immer diese Phrase von der „Wahrheit in der Malerei!“ Was ist Wahrheit? Wer will Wahrheit? Kauft man Wahrheit? Seit wann ist Wahrheit ein Artikel, der geht? Wozu die Neuerung? ... Wahrheit, schrie er, zur Ehre und Größe unseres Landes! Sie wollten sich nicht stören lassen ... Gehen wir lieber Tarock spielen, antworteten sie ihm. Er hat damals oft vor Zorn geweint, vor Zorn und Scham, daß solche Menschen sich Künstler nennen dürfen. Da fing man nach und nach an, den unbequemen Mahner, dem es um die Malerei ernst war, lästig zu finden, er begann sie zu genießen. Nun, dafür gibt es ja ein Mittel, man hat ja ein „Peitscherl“: seine Bilder wurden refusierte! Refusiert! Man muß nur wissen, was das für ihn war!...“<sup>482</sup>

Hörmann konnte es nicht verwinden, dass man ihn, der allein nach der Wahrheit in der Kunst strebte und den man sogar auf der Pariser Weltausstellung 1889 für sein Gemälde „Mondnacht im Dorfe“ mit einer „Mention honorable“ auszeichnete, im Künstlerhaus nicht annahm und sein konsequentes „fanatisches“ Streben nach „ehrlicher und echter“ Kunst mit all seinen Forderungen abtat. War für Waldmüller vor allem seit den 1840er Jahren die Wiener Akademie Ziel seines Kampfes für Reformen und Lehrmethoden, so war es für Hörmann die Genossenschaft bildender Künstler, das Künstlerhaus, mit ihren beeinflussbaren Jurien und „modegelenkten“ Kunstkritikern und ihrer Geschäftsordnung, die nicht nur Hörmann als stark reformbedürftig sah. Hörmanns Antrag auf eine grundsätzliche Reform der Geschäftsordnung wurde zunächst abgelehnt, er konnte aber dann doch noch mit den „Jungen“ wenigstens einen Teilerfolg erkämpfen.<sup>483</sup> Zwei Jahre nach seinem Tod, im April 1897 trat schließlich eine Gruppe von reformfreudigen Künstlern aus der Genossenschaft aus und gründete die unabhängige Vereinigung bildender Künstler, die Secession – Hörmann konnte sie jedoch nicht mehr erleben.

Welche gemeinsamen Zielgedanken lassen sowohl Hörmann als auch Waldmüller zu Vorbildern für die junge Generation werden und wie decken sich diese in weiterer Folge mit den secessionistischen Maximen?

Sie strebten nach künstlerischer Freiheit, wollten Kunst aus ureigenem Wollen und Überzeugung schaffen, wollten „Künstler“ sein dürfen. Verpönt war ihnen die „käufliche“ Kunst, die bar aller Individualität gemalt wurde, nur um dem Publikum zu gefallen und für

---

<sup>481</sup> Ebenda, S. 105.

<sup>482</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>483</sup> Gerbert Frodl, Theodor von Hörmanns Stellung innerhalb der österreichischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 22.

den Verkauf zu „fabrizieren“. Malen mit Konzessionen an das Publikum bedeutet für sie Nicht-Kunst. Auch dürfen Künstler keine Zugeständnisse an den Zeitgeschmack machen, es gilt, sich selbst treu zu sein und nicht nach dem Geschmack des Tages fragen. Ein Künstler muss überzeugend malen und sein Bild auf seine Wahrheit verteidigen können. Alles muss bewiesen und vor dem eigenen Gewissen gerechtfertigt werden können. Die Natur als Vorbild und Lehrmeisterin, die Wahrheit in ihr erkennen und wiedergeben, ist das künstlerische Ziel. Imitation und „Maniriertheit“ durch reines Atelierarbeiten sind verpönt. Stattdessen werden Farbe und Licht, der Natur entnommen, zu obersten Prinzipien. Es zählt die eigene Empfindung als Teil der individuellen, wahren Kunst, die für die jeweilige Malerperson charakteristisch sein soll. Gemeinsam war ihnen freilich auch die Ablehnung der unqualifizierten Kritiker, die das Publikum und damit den Kunstmarkt negativ beeinflussen und Künstler mit ihren unüberlegten Äußerungen zerstören können. Ein gemeinsames, soziales Anliegen war Waldmüller und Hörmann aber auch die Förderung junger und heimatlicher Künstler, ein Anliegen, das Hörmanns Frau Laura auf Wunsch ihres Mannes mit einer Stiftung posthum in die Tat umsetzen konnte.

*„Sie [die Jugend der Secession] verehrt ihn [Hörmann] als einen, der es so früh gewagt, diese verpönten Pfade zu gehen und, aller Herkömmlichkeit zuwider, die Natur so zu malen, wie er sie sah und empfand.“<sup>484</sup>, schrieb Ludwig Hevesi. „Sein Wesen war eine heroische Wahrhaftigkeit. Leib an Leib rang er mit der Natur, um ihr das „Richtige“ zu entreißen ... Und er war von vornherein überzeugt, dass er niemals richtig genug malen werde, denn das habe kein Ende. In einem jener Briefe schrieb er uns auch das Wort, das wohl oft von seinen Lippen gekommen: „Wenn ich siebzig Jahre alt werde, werde ich mit siebzig Jahren mein bis dahin bestes Bild malen.“ ... Er war ein Märtyrer, aber ein streitbarer. Wie lange musste er nur kämpfen, bis ihm im Künstlerhause einmal eine ganze Wand eingeräumt wurde, um sie mit seinen Bildern zu behängen! „Das ist für mich das Wichtigste,“ schrieb er uns, „denn nicht das schon Erreichte will ich zeigen, das mir ja nicht genügt, sondern den Weg, den ich gehe“.<sup>485</sup>*

Hörmann, wie auch bereits wiederholt festgestellt Waldmüller, ist zweifellos einer der Vorkämpfer der Wiener Moderne gewesen. Als „Anwalt der Jungen“ wollte er auch seinen großen Plan verwirklichen, eine „moderne Galerie in Wien“<sup>486</sup> zu gründen. Hörmann hatte darüber bereits seit 1893 mit dem damaligen Präsidenten des Abgeordnetenhauses und mit dem Vorstand der Genossenschaft Gespräche geführt, aber seine Bemühungen waren vergeblich. Nach seinem Entwurf hätte der Reichsrat eine Summe zur Gründung einer diesbezüglichen Galerie aufzubringen und dann von Jahr zu Jahr für ihre Erhaltung zu sorgen.

---

<sup>484</sup> Ludwig Hevesi, Der Nachlaß Theodor von Hörmann, in: Hevesi 1906 (zit. Anm. 15), S. 121.

<sup>485</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>486</sup> Bahr (zit. Anm. 447), S. 107.

Kunstfreunde würden durch Schenkungen oder Legate beitragen. Die Galerie sollte die besten Werke der österreichischen Künstler dieser Zeit aus allen ihren Perioden enthalten und deren künstlerische Entwicklung mit ihren „*sämtlichen Phasen*“ zeigen. Hörmann wollte das Charakteristische eines Künstlers der Öffentlichkeit präsentieren, dessen künstlerische Entwicklung und dessen Weg. Hörmann wollte in dieser Galerie aber auch für alle Kunstschaffenden Werke anderer Nationen vorführen, damit die heimatische Kunstszene international informiert ist.<sup>487</sup> „*Man weiß, dass die Secession diesen großen Gedanken angenommen hat; schon in ihrem ersten Programme war ein Punkt: Die Gründung einer modernen Gallerie. Möge sie ihn nicht vergessen, sie könnte das theuere Andenken unseres ersten Secessionisten nicht würdiger ehren!*“, schließt Hermann Bahr seinen Artikel anlässlich der Nachlassausstellung Theodor Hörmanns Ende Februar 1899<sup>488</sup> - zwei Jahre nach Gründung der Secession und ein Jahr nach der großen Jubiläumskunstaussstellung im Künstlerhaus.

Schon Waldmüller forderte einen *Künstlerverein*<sup>489</sup>, um junge österreichische, „nicht-manirierte“, „echte“ Künstler zu fördern. Auch ihm hat man sich widersetzt und die Verwirklichung seiner talentfördernden Pläne für heimatische Künstler boykottiert. Waldmüller beklagte sich darüber in seinen Schriften, dass er wieder einmal übergangen wurde und dass stattdessen ein Kunstverein mit anderen Vorzeichen gegründet wurde.

Ein Wunsch Hörmanns, der jedoch tatsächlich durchgesetzt werden konnte, war eine mit eigenen Mitteln initiierte Stiftung zur Unterstützung und Förderung junger Talente und in der Öffentlichkeit unbekannter Künstler. Mit dem Erlös der Nachlassausstellung konnte Hörmanns Frau Laura nun circa zweieinhalb Jahre nach Hörmanns Tod die „Theodor von Hörmann-Kaiser Franz Joseph Stiftung“<sup>490</sup> realisieren. Die Versteigerung fand in den Räumen der Secession selbst durch das Kunstauktionshaus Miethke statt. Alle 94 Positionen wurden verkauft und mit 20.000 der bei der Auktion erlösten 38.000 Gulden konnte Laura von Hörmann dem sehnlichen Wunsch ihres Mannes nachkommen, junge talentierte und in der Öffentlichkeit unbekannt Künstler zu fördern und deren Werke für öffentliche Sammlungen anzukaufen (etwa auch für die heutige Österreichische Galerie Belvedere, Wien).<sup>491</sup> Hörmann, der „*ewig Strebende und niemals Geförderte*“<sup>492</sup>, war es ein Anliegen,

---

<sup>487</sup> Ebenda, S. 107 f.

<sup>488</sup> Ebenda, S. 108.

<sup>489</sup> Waldmüller, *Andeutungen...* 1857 (zit. Anm. 10), S. 347.

<sup>490</sup> Oskar Matulla, *Die Theodor von Hörmann-Stiftung*, in: *Ausstellungskatalog Kulturamt der Stadt St. Pölten, Theodor von Hörmann. Wegbereiter moderner Malerei in Österreich*, St. Pölten 1966, o.S.

<sup>491</sup> *Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995* (zit. Anm. 445), S. 22 und S. 30, Fußnote 4.

dass es den jungen Künstlern nicht auch so ergeht wie ihm. Durch Werkankäufe, Reisestipendien etc. wollte er den jungen Künstlern helfen.<sup>493</sup> Er tat dies aber nicht nur finanziell. Als „Führer der Jungen“ und Sprecher der Opposition im Künstlerhaus versuchte er bei jeder Gelegenheit, „wahre“ Künstler „gegen das Unwesen der parteilichen Jury, gegen Protektionismus und Kommerz“ zu schützen.<sup>494</sup> Diese Proteste blieben aber, wie schon erwähnt, nicht ohne „rachsüchtigen“ Widerhall. Viermal wollte er eine größere Werkschau im Künstlerhaus präsentieren, um mit seinem künstlerischen Weg, den er geht, zu überzeugen. Nach diesen vier vergeblichen Versuchen erlaubte man ihm endlich in der Weihnachtsausstellung im Wiener Künstlerhaus 1893 eine Präsentation, aber von den 65 eingereichten Arbeiten wurden nur 38 zugelassen.<sup>495</sup>

Diese Stiftung war in den Grundzügen darauf ausgerichtet, die junge und die moderne Kunst zu fördern, und es war das Bestreben der Stifterin Laura von Hörmann, die Leitung dieser Einrichtung gleichfalls an junge Künstler zu übergeben. Josef Engelhart (1864 – 1941), Rudolf Bacher (1862 – 1945), Carl Moll (1861 – 1945), Felician Freiherr von Myrbach (1853 – 1940) und Ernst Stöhr (1860 – 1917) waren im Laufe der Jahre als Kuratoren für die Hörmann-Stiftung tätig. Oskar Matulla berichtet im Ausstellungskatalog St. Pölten aus dem Jahr 1966 über diese Stiftung weiter:

*„Die flüssigen Mittel, der Zinserlös, sollte jährlich oder zweijährlich zum Ankauf von Werken junger Künstler verwendet werden – gleich ob es sich um In- oder Ausländer handelt. Die Werke gehen dann in öffentlichen Besitz (Staatsbesitz) über. Das Datum der Stiftung ist der 19. Juni 1899. Durch die Zerstörung und den Brand des Hauses der Secession in den letzten Kriegstagen von 1945 sind wertvolle Teile des Archivs vernichtet worden, doch haben sich Teile erhalten, aus denen die Handhabung der „Hörmann-Stiftung“ einigermaßen ersichtlich ist. Seit 1899 gab die Secession „Jahresberichte“ heraus. In diesen werden die Ankäufe aus der Stiftung angeführt. Die Jahresberichte reichen von 1899 bis 1913. Mit dem Beginn des I. Weltkrieges finden diese Jahresberichte ein Ende und es fehlt jede Unterlage über den weiteren Bestand der Stiftung. Erst in der „LVI. Ausstellung“ der Secession hören wir wieder von der Stiftung und da zum letzten Mal. Denn schon steht diese Ausstellung, die vom Dezember 1919 bis Jänner 1920 dauerte, unter den Folgen der Auflösung der Gesamtmonarchie und der damit verbundenen Geldentwertung, die auch dieser Stiftung ein Ende setzt. Noch einmal bringt der Katalog, gesperrt gedruckt, die Zielsetzung der Stiftung, die „Förderung junger Talente“ zum Ausdruck, auch werden die Jahresbeträge genannt, die jeweils zum Ankauf bereitstanden...“<sup>496</sup>*

---

<sup>492</sup> Hevesi (zit. Anm. 484), S. 120.

<sup>493</sup> Ebenda.

<sup>494</sup> Zitiert nach: Walter Maria Neuwirt, Die sieben heroischen Jahre der Wiener Moderne, in: alte und moderne Kunst 9, Mai – Juni 1964, Heft 74, Innsbruck 1964, S. 28 ff.

Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 22.

<sup>495</sup> Ebenda, S. 22 und 44.

<sup>496</sup> Matulla (zit. Anm. 490).

So wie Waldmüller wirkte auch Theodor von Hörmann noch lange Jahre über seinen Tod hinaus, Hörmann sozusagen als Mäzen junger Künstler über seine Stiftung, Waldmüller mit seinen aggressiven Streitschriften. Aber auch Waldmüller „bemühte“ sich in seiner dritten Streitschrift von 1857, eine finanzielle Lösung für förderwürdige junge Künstler auszuarbeiten. Dass er dabei den Bogen überspannte und die staatlichen Gelder, die im Zuge der von ihm aus Qualitätsgründen geforderten Auflösung der Wiener Akademie für die Ankäufe junger Kunst einsetzen wollte, musste Waldmüller schwer bezahlen.<sup>497</sup>

Wo Hörmann in seinen frühen Malerjahren ansetzt und mit welcher Akribie er Gesehenes wiedergibt, soll der „Klosterhof von Millstatt“ [Abb. 171] zeigen. Laut Bezeichnung des Bildes war Hörmann am 28. August 1878 in Millstatt und wählte als Motiv die Südseite des Klosterhofs, wobei im Hintergrund gerade noch ein Teil des Kirchenhauptschiffs sichtbar ist. Im klaren Sonnenlicht eines heißen Augusttages treten die Klostergebäude mit den sonnenreflektierenden Mauern und bröckelnden Steinen besonders deutlich hervor. Dass Waldmüller hier Pate gestanden haben mag, kann angenommen werden, denn auch hier hebt, wie bei den meisten der Bilder Waldmüllers, das natürliche Sonnenlicht in seiner glasklaren Erscheinung jede Einzelheit der Architektur besonders deutlich hervor. Die Wiedergabe der „wirklichen Wirklichkeit“ mit ihren festen Formen und unter natürlichem Licht war das Ziel, auch wenn Hörmann durch seine Erfahrungen und Einflüsse auf seinen Reisen und Aufhalten seine späteren Werke in ein weicheres Licht hüllte. Die endgültige Auflösung der Formen, wie die zeitgleichen impressionistischen Maler es vertraten, entsprach seiner „wahren“ Naturauffassung nicht.

Hörmann, als fast in gleichem Maße Autodidakt und spätberufener Künstler wie Waldmüller, scheint in seiner frühen Schaffenszeit augenscheinlich auf Waldmüllers „Natur“ und „Lichtforschung“ aufzubauen, zog diese in sein eigenes Kunstwollen ein und suchte auf Basis dieser Linie „militärisch exerzierhaft“ mit seiner konsequenten „Richtig muss es sein“-Einstellung seine ihm eigenen Lösungen. Dass er über Maler informiert war, die seiner Kunstauffassung entsprochen haben, ist anzunehmen. Auf Waldmüller wie es scheint aufbauend, hoffte Hörmann seine „Richtigkeit der Natur“ in seiner Heimat und ab 1881 auch in Ungarn, Paris, Dachau und Sizilien zu finden.

Auch wenn Hörmann vom Wesen her kein Stimmungsmaler war und sichtlich die sachlichere Naturwiedergabe bevorzugte, ist es naheliegend, dass der Hauptmann Hörmann sich zunächst

---

<sup>497</sup> Waldmüller, *Andeutungen...* 1857 (zit. Anm. 10), S. 346 ff.

beim Zeitgenossen Emil Jakob Schindler Rat holte, dem er bereits 1875<sup>498</sup> begegnet war und der ihm in den folgenden Jahren während seiner Lehrtätigkeit an der Unter-Realschule St. Pölten nicht nur künstlerischer Berater sondern auch ein Freund wurde.<sup>499</sup> Dass bei diesen Werkbesprechungen zwischen Schindler und Hörmann auch Waldmüller das Wort hatte, kann und mag angenommen werden. Schindlers poetische Landschaftsauffassung mit tonaler Überhöhung konnte im Grunde genommen Hörmanns militärisch-sachlichem Charakter nicht wirklich entsprechen haben. Aber was Hörmann an Schindler faszinieren musste, war sein Natur-Schauen, das Sehen und sich Einfühlen in die ihn umgebende Landschaft. Wenn man zudem bedenkt, dass Schindler in seinen Gartenbildern aus Weißenkirchen aus dem Jahr 1879, wie schon zuvor besprochen, sich ganz offensichtlich mit Waldmüllers Natursicht auseinandergesetzt hat, so mag es plausibel erscheinen, dass der Autodidakt Hörmann nicht unbedingt beim „stimmungsvollen“ Schindler ansetzt, sondern bei der sachlicheren Natursicht Waldmüllers und diese aufgreift und weiter verfolgt. Außerdem fügt sich zeitlich, dass vom 12. bis 15. Februar 1878 bei A. Posonyi eine Auktion mit 33 Werken Waldmüllers stattfand und Hörmann diese sicherlich besichtigen konnte. Dass Waldmüller seinerzeit die Natur nur, wie Schindler ihm vorwarf, unter „stabilen Erscheinungen“ wiedergab, ist mit Waldmüllers Auffassung von Licht und Luft und deren Auswirkungen auf die Farben zu sehen, die ja zeitabhängig sind und damit Waldmüller damals in seinem Streben und Eifer Grenzen gesetzt zu haben scheinen.

Nur drei Jahre später, aber sichtlich auch bereits unter der Ägide Schindlers, malte Theodor von Hörmann 1881 den „Wasserfall im Kolbachthale Hohe Tatra“ [Abb. 172]. Das Bild ist recto signiert und datiert und auf der Rückseite bezeichnet „Theodor Hörmann 881 St. Pölten, Wasserfall im Kolbachthale Hohe Tatra“. Es ist bemerkenswert, wie nahe Hörmann mit diesem Bild an Waldmüllers Motiv „Parthie des Waldbachstrubb bei Hallstatt“ [Abb. 173] aus der Sammlung Pierer kommt. Waldmüller kehrte 1839 zum wiederholten Male (1831 malte er ihn zum ersten Mal) an die Ufer des oberösterreichischen Baches zurück, um ihn detailgetreu zu „porträtieren“. Hörmann wählte bei seinem „Wasserfall im Kolbachthale“ eine dem Waldmüller-Motiv ähnliche Stelle am Bach und hat selbst Nebelschleier im Hintergrund ins Bild gebracht. Ob Hörmann Waldmüllers Waldbach Strub von 1839 kannte, muss offen bleiben. Ein Vergleich dieser beiden Bachbilder zeigt jedoch sehr gut, in welche Richtung Hörmanns künstlerisches Streben ging und wo Hörmann bei seiner Suche nach „Wahrheit und

---

<sup>498</sup> Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 53.

<sup>499</sup> Ebenda.

Richtigkeit“ angesetzt haben mag. Hörmann war zu diesem Zeitpunkt einundvierzig Jahre alt, Waldmüller bei seinem Waldbach Strub zeitversetzt nur fünf Jahre älter.

„Richtig“ wollte Hörmann um 1880 auch ein Motiv aus dem „Wienerwald“ [Abb. 174] malen, wobei auch hier sein malerisches Ziel eine detaillierte, sachliche Wiedergabe des Gesehenen war. Ob Hörmann möglicherweise Waldmüllers „Ruine Liechtenstein“ [Abb. 97] von 1848 zuvor gekannt hat, muss ebenfalls Hypothese bleiben.

Unter „stabilen Erscheinungen“ entstand auch Hörmanns „Schmiede bei Lofer“ aus dem Jahr 1884 [Abb. 175], zwei Jahre bevor Hörmann für einige Zeit nach Frankreich übersiedelte. Ein zweites bekanntes, diesbezügliches Motiv, jedoch von einem anderen Blickpunkt aus, muss vom selben Aufenthalt stammen [Abb. 176]. Kompromisslos wie Waldmüller hat Hörmann auch hier bei klaren Luft- und hellen Lichtbedingungen jedes Detail in seiner Dingfestigkeit aufgenommen und keinerlei Formaflösung zugelassen.

Die oft intensive Farbigkeit in den Bildern Hörmanns mag auch auf seinen „ehrlichen“, naiv abgeschauten Kolorismus zurückgeführt werden und kann partiell durchaus im Vergleich mit der grellen Buntfarbigkeit Waldmüllers, die als Resultat seiner Lichtstudien zu sehen sind, in Verbindung gebracht werden.

Ein weiteres Beispiel seiner frühen Schaffenszeit ist Hörmanns „Parthie bei Hallstatt“ [Abb. 177]. Wie sehr Hörmann auch bei seinem Ausflug nach Hallstatt Waldmüller nahe kommt, soll der Vergleich mit Waldmüllers „Parthie von Hallstatt“ von 1839 [Abb. 38] veranschaulichen. Nicht nur ein ähnlich topografisches Motiv verbindet, sondern wiederholt auch die detailgetreue Wirklichkeitswiedergabe ist auffallend. Selbst wenn bei Hörmann der Himmel bereits vollkommen mit Gewitterwolken verhangen und bei Waldmüller das sommerliche Unwetter erst im Aufziehen ist, so hält sich Hörmann doch auch wieder an die „stabilen Erscheinungen“, um sein Motiv so richtig wie möglich „abschauen“ zu können.

Hörmanns Fanatismus ließ ihn bei jedem Wetter *en plain air* malen, das verlangte schon seine militärische Disziplin. Wie wenn Waldmüllers Forderung, einzig und allein die Natur als Lehrmeisterin anzuerkennen, speziell für Hörmann als Autodidakt strengste Gültigkeit hätte, verfolgte der „Workaholic“ diesen Appell ohne Rücksicht auf sein gesundheitliches und persönliches Befinden bis zum Ende seines Lebens.<sup>500</sup>

---

<sup>500</sup> Unter dem Motto „Truth to Nature“ und ohne Rücksicht auf eigenes Befinden malten auch Vertreter der

Dass Hörmann, trotz der vielen wesensimmanenten und künstlerischen Parallelen mit Waldmüller mit den Jahren ein ihm eigenes Kunstwollen entwickelte, ist augenscheinlich und hat natürlich mit dem Zug der Zeit im Allgemeinen aber auch mit den verschiedensten Einflüssen und Erfahrungen auf seiner Suche nach der „Richtigkeit“ zu tun. Trotz seines Aufenthaltes in der Kunstmetropole Paris und trotzdem er sich unter den österreichischen Malern „impressionistisch“ am weitesten vorwagte, ist Hörmann aber doch ein Maler der österreichisch-wienerischen Tradition geblieben, für den Form und Zeichnung neben Licht und Farbe prägende Parameter blieben. Zeit seines Lebens versuchte er, gleich Waldmüller, die „Wahrheit“ bzw. „Richtigkeit“ der Naturwiedergabe als künstlerisch höchstes Ziel zu erreichen. Seine „*werthvolle Ursprünglichkeit*“<sup>501</sup> aber, wie sein Freund Ernst Stöhr im Katalogvorwort zur Nachlassauktion 1899 schrieb, hat er zeitlebens behalten.

---

englischen Malergruppe „The Pre-Raphaelites“. Siehe dazu:  
Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30).

<sup>501</sup> Ernst Stöhr im Katalog der „Hörmann-Ausstellung“ der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus, 20. November 1895 – Jänner 1896. Wiederabgedruckt im Katalog der 2. Nachlass-Ausstellung in der „Secession“ 1899.

Ausstellungskatalog Ferdinandeum 1995 (zit. Anm. 445), S. 30, Fußnote 9.  
Braunegger/Hörmann-Weingartner 1979 (zit. Anm. 475), S. 26.



## **9. „...es ist gewiss bezeichnend, wie nahe Pettenkofen mit den sonnenglühenden und tiefschattigen Bildern seiner mittleren Zeit an Waldmüller grenzt...“**

August von Pettenkofen<sup>502</sup>

*„Wien ist meine natürliche Heimat, wo ich meinen menschlichen Gefühlen nach hingehöre“, schreibt August von Pettenkofen 1875 an seinen Freund Franz Xaver Mayer<sup>503</sup>, „aber mit der Malerei, welche mein ganzes Wesen allein vollkommen beschäftigt, ist es ein anderes. Ich wüsste aus dem, was sich da bietet, nichts zu machen, ich wüsste da nichts zu machen, das ich mir nicht von anderswo erst wieder holen müsste...“<sup>504</sup>*

August von Pettenkofen, der unverheiratet blieb, verbrachte tatsächlich den Großteil seines Künstlerlebens auf Reisen. Als „Pendler“ zwischen Wien, Paris und Szolnok hatte er zeitweise nicht einmal eine Wohnung. Ab 1870 weilte er auch oft in Italien in Assisi, Neapel, Riva am Gardasee, Bozen und Venedig, wo er mitunter auch das Atelier seines Freundes Leopold Carl Müller benutzen konnte. Auch hielt er Kontakt nach Holland und München. Sein Kunstwollen suchte der Künstler sichtlich im Ausland, und obwohl Pettenkofen seine Bilder nie ausstellen wollte, wurden diese bereits zu Lebzeiten erfolgreich im In- und Ausland verkauft und von bekannten Kunsthändlern vertreten. Die Versteigerung seines künstlerischen Nachlasses im Jänner 1890 wurde ebenso ein großer Erfolg.

Und auch Hermann Bahr huldigt in seiner Rezension über die Ausstellung „Fünfzig Jahre österreichischer Malerei“ nicht nur Ferdinand Georg Waldmüller, sondern stellt diesem den

---

<sup>502</sup> August von Pettenkofen (Wien 1822 – 1889).

Geboren als August Xaver Karl Pettenkoffer, wurde sein Name erst 1847 in „Pettenkofen“ abgeändert. Seine Nobilitierung in den Ritterstand erfuhr Pettenkofen 1874 aufgrund seiner großen Leistungen bei der Wiener Weltausstellung 1873, wo er, ohne eigenes Zutun, mit 22 Werken präsent war.

[Hans Ankwicz-Kleehoven, August von Pettenkofen, Westermanns Monatshefte, Sonderabdruck aus dem 68. Jahrgang (September 1923 bis August 1924), Braunschweig 1924, S. 474].

Marianne Frodl-Schneemann, August von Pettenkofen, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 2004 (zit. Anm. 155), S. 159.

<sup>503</sup> Franz Xaver Mayer war ein väterlicher Freund Pettenkofens. Fast hundert Briefe sind von Pettenkofen an Franz Xaver Mayer erhalten. Es ist die ausgedehnteste Korrespondenz, die Pettenkofen während seines Lebens geführt hat.

[Arpad Weixelgärtner, August Pettenkofen, 2 Bde., Wien 1916, Erster Teil, S. 135].

<sup>504</sup> Zitiert in: Arpad Weixelgärtner, August von Pettenkofen 1822 – 1889, Wien 1916, S. 195.

Christine Strasser, August von Pettenkofen (1822 – 1889). Die Szolnoker Bilder, Dissertation, Salzburg 1983, S. 17.

„Secessionisten“ August von Pettenkofen an die Seite. Von Waldmüller abschweifend fährt Hermann Bahr fort:

*„...Nur Einer ist da, der sich mit Waldmüller messen kann: August von Pettenkofen. Auch ein Secessionist, nur freilich in einem anderen Sinne: nämlich einer für sich. Er ist kein Streiter gewesen, er hat niemanden bekehren wollen, er ist lieber weggegangen. Er war immer auf Reisen, in Wien hatte er nicht einmal eine Wohnung, so hat er sich gerettet. In seinem geliebten Szolnok an der Theiß, das er so oft gemalt hat, oder später in Venedig hat er geschaffen und nicht nach den Leuten gefragt. Er hat nicht gemalt, um zu gefallen, nicht für den Markt und nicht um den Ruhm, sondern um etwas Schönes zu machen, um der Sache selbst, des Malens willen. Wie herrlich sind diese unscheinbaren und winzigen Dinge von ihm! Die ersten drücken noch ihr Thema auf die dürrtige und graue Art der älteren Malerei aus, bald werden ihre Mittel reicher, er geht in die Sonne, er badet sich im Licht, die Luft dringt herein. Nichts ist an seinen Bildern jemals so, wie „man es halt macht“, oder „wie es halt gefällt“. Er malt, was er sieht, wie er es sieht, was er fühlt, wie er es fühlt: das Seine auf seine Weise. So gelingt es ihm, eine Welt zu schaffen. Mit jedem Menschen wird ja eine Welt geboren, die ihm allein gehört, die kein anderer sehen kann, die nicht war, bevor er sie erblickt hat, die niemals mehr sein wird, wenn sein Blick erloschen ist; diese Welt des Menschen ist sein Leben. Sie drückt der Künstler in seinen Werken aus, damit sie nicht sterben soll. Er ist ein Erzähler von einem fremden Land, das nur er allein gesehen hat, von Tönen, die nur in seinem Ohr sind, von Farben, die in seinem Auge nur leben. Das ist immer der Sinn der Kunst für den Künstler gewesen: Nachrichten zu geben von der Welt, die durch seine Berührung mit der wirklichen, in seinem Ohr, in seinem Auge, erst entsteht. Nur in den schlechten Zeiten ist der Name der Kunst entstellt worden, als ob sie etwas wäre, das alle Menschen haben, während sie doch das Eigentum des Künstlers zeigen soll: das, was er für sich allein hat, seine einzige Schönheit. Die hat Pettenkofen gemalt, nicht das gemeine Hübsche, das alle haben. Darum würden sie ihn heute auch einen Secessionisten nennen... Seltsame Gedanken macht man sich von den Werken der „Celebritäten“ von damals. Ihnen ist damals vom Publicum gehuldigt worden, weil sie seinen Launen gedient haben. Und Heute? Es ist kaum fünfzig Jahre her und sie sind vergessen. Wer kennt ihre Namen? Und wie altmodisch sind sie schon geworden, die Künstler nach der Mode! Man kann höchstens noch ein antiquarisches Interesse für sie haben; wir sind ein bisschen gerührt, wie bei welken Blumen und blassen Schleifen in einem alten Buch, aber wir können den dumpfen Geruch nicht vertragen. Nein, der Künstler ist verloren, der nach den Anderen fragt, seinem Geschmack nicht vertraut, sondern den Beifall will, zu dienen bereit, da er doch ein Herrscher sein soll. Nur auf seine innere Stimme zu hören, sich treu zu sein, niemandem zu gehorchen, das ist sein Gesetz. So spricht die Genossenschaft durch die Werke der Alten. Sie sollte es eigentlich lieber nicht“.*<sup>505</sup>

Pettenkofen war kein Streiter, schreibt Hermann Bahr, er wollte niemanden bekehren, so wie es Waldmüller und Hörmann taten. Pettenkofen lebte für sich und seine Kunst und holte sich auf seinen Reisen das, was er für sein Kunstwollen brauchte. Pettenkofen hat sich zeitlebens geweigert, seine Werke auszustellen. Als bei der Wiener Weltausstellung 1873 doch 22 seiner Gemälde präsentiert wurden, fand dies ohne sein Zutun statt. Mit dieser Lebenshaltung entzog er sich, vielleicht auch ganz bewusst, dem „Problem“ der mitunter sehr unsachlichen und

---

<sup>505</sup> Bahr (zit. Anm. 14), S. 57 f.

unqualifizierten Kunstkritiken, gegen die schon Waldmüller und, wie zuvor schon betont hervorgehoben, Hörmann bis zur Selbstvernichtung kämpften. Jedoch sind sich die drei genannten Künstler in ihrer geistigen Grundhaltung wieder ähnlich, und das ist es auch, was sie, wie Hermann Bahr schreibt, zu „Ursecessionisten“, „ersten Secessionisten“ und „Secessionisten“ im Allgemeinen macht. Sich von seiner Überzeugung nicht abbringen und sich vom Geschmack des Publikums nicht irreleiten lassen, sondern die dem Künstler eigene Kunst und mit ihr die Individualität der Künstlerperson als Antwort auf die Zeit zu vertreten, macht Waldmüller, Hörmann und Pettenkofen zu verwandten Persönlichkeiten, und schließt auch Rudolf von Alt ein, der als „Ehrencecessionist“ noch die fruchtbaren Jahre der Wiener Secession bis zur Abspaltung der Klimt-Gruppe im Jahr seines Todes miterleben konnte.

Auch Ludwig Hevesi stellt in seinem Bericht über die Jubiläumskunstaussstellung 1898 Pettenkofen Waldmüller zur Seite wenn er in seiner Ausstellungskritik „Zwischen zwei Sezessionen“ über das Ergebnis fünfzig Jahre österreichischer Malerei rezensiert:

*„Schon die Handschrift [Anm. Waldmüllers] war wienerisch, mit ihren gewissen Druckern und Eigenheiten. Es war lokale Gebärde darin. Und die Farbe mit ihren kräftigen Lokaltönen erinnert an das Rot unserer Äpfel und das Blau unserer Pflaumen. Es ist gewiß bezeichnend, wie nahe Pettenkofen mit den sonnenglühenden und tiefschattigen Bildern seiner mittleren Zeit an Waldmüller grenzt. An das „letzte Kalb“ (Nr. 106) [Abb. 7] z. B. und an das Genrebild mit dem in die Sonne heraustretenden Betteljungen (Nr. 108) [z.B. Abb. 178]. Die Zigeuner Pettenkofens und die sonnverbrannten Bauerndirnen Waldmüllers haben die nämliche Farbe in den Adern. Nur fasst die Hand Pettenkofens sie weicher an, weil die Welt mittlerweile mehr Ton bekommen hat.“<sup>506</sup>*

Pettenkofen und Waldmüller in Beziehung zu setzen, mutet zunächst vom „malerischen“ Standpunkt aus als irreführend an. Pettenkofen war eine Generation jünger als Waldmüller und kam in dem Jahr auf die Welt, als Waldmüller auf „seiner ersten akademischen Ausstellung im St. Anna Gebäude“<sup>507</sup> sechs Porträts ausstellte. Und es ist auch das Geburtsjahr Pettenkofens, als Waldmüller sich von seiner Frau Katharina Weidner das erste Mal trennte.

Pettenkofen war, wie Waldmüller, ein sehr vielseitiger Künstler. Er wurde bereits mit zwölf Jahren am 8. November 1834 als Schüler in die Akademie zu St. Anna eingetragen. Von 1837<sup>508</sup> bis 1840 war Leopold Kuppelwieser sein Lehrer.<sup>509</sup> Nach seiner Stationierung in

---

<sup>506</sup> Hevesi 1906 (zit. Anm. 15), S. 61.

<sup>507</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 32.

<sup>508</sup> Frodl-Schneemann (zit. Anm. 502), S. 158.

Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 8.

<sup>509</sup> Karin Gludovatz, August von Pettenkofen, in: Ausstellungskatalog Kunsthaus Mürzzuschlag 1994 (zit. Anm. 97), S. 198.

Padua von 1841 bis 1843 – Pettenkofen hatte ursprünglich eine militärische Karriere verfolgt, erkrankte aber an Skrofeln – wurde er Privatschüler von Franz Eybl, „*da er auf der Akademie außer Josef Danhauser keinen modern gesinnten Lehrer fand*“<sup>510</sup>. Pettenkofen soll aber auch, wie Rupert Feuchtmüller in seiner Waldmüller-Monografie von 1996 schreibt<sup>511</sup>, für kurze Zeit ein Schüler Waldmüllers gewesen sein. Ein quellenmäßiger Beleg hierfür war allerdings nicht aufzufinden.

Das Lehrverhältnis Eybl – Pettenkofen ist auch für vorliegendes Thema von Relevanz. Gerade in den 1830/40er Jahren, in denen sich Eybl mit Vorliebe mit der Genremalerei beschäftigte, ist in seinen Werken wiederholt eine Annäherung an Waldmüller zu erkennen. Eybls Neigung zu einem ausgeprägten Realismus und zur eindringlichen Charakterisierung und plastischen Herausarbeitung des Stofflichen ließ ihn bei „Eine Ramsauer Bäuerin am Spinnrad“ von circa 1836 [Abb. 179] so augenscheinlich in die Nähe Waldmüllers rücken, dass Eybls vorliegende Fassung<sup>512</sup> (Eybl hat sich nachweislich dreimal mit dem Thema auseinandergesetzt)<sup>513</sup> aus dem Nachlass Erzherzog Ludwig Viktors in der 316. Kunstauktion des Wiener Dorotheums 1921 sogar irrtümlich für ein Werk Waldmüllers gehalten und als solches auch im Katalog verzeichnet wurde.<sup>514</sup>

Aber auch in anderen Werken kommt Eybl ganz in die Nähe Waldmüllers. Ingrid Kastel hat in ihrer Dissertation über Franz Eybl im Jahr 1983<sup>515</sup> bereits Waldmüllers „Patenschaft“ in einigen Gemälden hervorgehoben und mit Vergleichswerken belegt. Deshalb soll es diesbezüglich nur in Form einer Anmerkung bei einer beispielhaften Auflistung von Werken Eybls bleiben, die augenscheinlich typische Waldmüllersche Motive und Charakteristiken enthalten.<sup>516</sup> Dies als Beweis, wie sehr Eybl neben anderen Künstlern auch mit Waldmüller

---

<sup>510</sup> Frodl-Schneemann (zit. Anm. 502), S. 158.

<sup>511</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 215, S. 272 und Fußnote 346.

<sup>512</sup> Eine Ramsauer Bäuerin am Spinnrad, Öl auf Holz, 40 x 31 cm, abgebildet in: Auktionskatalog Dorotheum (Illustrierte Ausgabe Nr. 475 von einer einmaligen Auflage von 800 nummerierten Exemplaren), Gesamteinrichtung Schloß Kleßheim. Nachlaß Erzherzog Ludwig Viktor, III. Teil. Erste große Kunstauktion, Wien, Mai 1921, Nr. 193 [die 316. Kunstauktion des Versteigerungsamtes Dorotheum Wien fand am 3. Juni 1921 statt].

<sup>513</sup> Ausstellungskatalog Kunstforum Wien (Gerbert Frodl/Klaus Albrecht Schröder), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, Text von Sabine Grabner zu Abb. Nr. 102.

<sup>514</sup> Auktionskatalog Dorotheum (Illustrierte Ausgabe Nr. 475 von einer einmaligen Auflage von 800 nummerierten Exemplaren), Gesamteinrichtung Schloß Kleßheim. Nachlaß Erzherzog Ludwig Viktor, III. Teil. Erste große Kunstauktion, Wien, Mai 1921, Nr. 193 [die 316. Kunstauktion des Versteigerungsamtes Dorotheum Wien fand am 3. Juni 1921 statt].

<sup>515</sup> Ingrid Kastel, Franz Eybl. 1806 – 1880, Dissertation, Wien 1983.

<sup>516</sup> Die Bildvergleiche zeigen, dass Eybl gerade auf dem Gebiet der Genremalerei und des Stillebens gerne auf Waldmüllers biedermeierlich realistischer Kunstauffassung der 1830er Jahre aufbaute und sich an seine Ikonographie anlehnte.

Folgende Werke Eybls zeigen zum Beispiel Reminiszenzen Waldmüllers:

1. Junges Mädchen ein Grabkreuz bekränzend, 1858
2. Die Erdbeerverkäuferin von Hallstatt, 1844

und dessen Werken befasst war und dass Eybls Schüler Pettenkofen zweifellos schon aus dieser Tatsache heraus mit Waldmüller konfrontiert worden sein musste. Außerdem war Waldmüller seit 1830 als Professor der Akademie und als Kustos der Lambergischen Gemäldesammlung kein Unbekannter. Abgesehen von Ausstellungen und Sammlungen (beispielsweise die Sammlung Gsell, von der später noch zu sprechen sein wird), in denen Pettenkofen Waldmüller-Bilder sehen konnte, musste Pettenkofen als Zeitgenosse Waldmüllers über den „akademischen Skandal Waldmüller“ selbstverständlich bestens informiert gewesen sein. Auch besaß Pettenkofen nachweislich Waldmüllers dritte Streitschrift von 1857 und es ist anzunehmen, dass er sich auch mit seinen anderen Schriften auseinandergesetzt hat, was beweist, dass Pettenkofen an aktuellen Fragen und dem Stand der bildenden Kunst in seiner Heimat sehr interessiert war. Zudem war Pettenkofen ein enger Freund von Rudolf Eitelberger von Edelberg, dem aggressivsten „literarischen“ und kunsthistorischen Widersacher Waldmüllers, mit dem Pettenkofen sicherlich des Öfteren über die „Kunstzustände“ in Wien, unter anderem vielleicht angeregt durch Waldmüller, diskutierte. Dies beweisen überdies im Nachlass befindliche Broschüren mit handschriftlichen Widmungen des Autors Eitelberger, die ebenso zu Pettenkofens literarischem Besitz gehörten: „Wie steht die Kunst in Österreich?“ (ein Separatum aus der Donauzeitung, worin Eitelberger vor der Londoner internationalen Ausstellung im Jahre 1862 die bildende Kunst Österreichs zu überblicken versucht), „Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848“<sup>517</sup> (Eitelberger bezeichnet in dieser Vorlesung Pettenkofen als „*das hervorragendste Talent unter den Wiener Genremalern, die aus den altösterreichischen Verhältnissen herausgewachsen... sind*“), „Die Plastik Wien`s in diesem Jahrhundert“ [beide Aufsätze aus dem Jahr 1877] und „Die Kunstbewegung in Österreich“ (1878).<sup>518</sup> Dass Pettenkofen seine Studienzeit an der Akademie „*ganz gering schätzte*“ und den akademischen Unterricht „*nach innerster Überzeugung für hindernd, nicht für fördernd*“ hielt und diesem den „*Werkstattunterricht*

---

3. Das Blindekuhspiel, vor 1834

4. Franz Reichsritter von Jaccomini und dessen Tochter im Atelier, 1834

5. Porträt einer älteren Dame in Alt-Wiener Kostüm und Spitzenhaube, 1. Hälfte d. 30er Jahre

6. Eine Ramsauer Bäuerin am Spinnrocken, 1836 (3 Fassungen bekannt)

7. Bildnis eines alten auf einen Stock sich stützenden Mannes, um 1836

8. Mädchen, ein Grabkreuz bekränzend, vor 1838

9. Porträt eines Jägers, 1846

10. Bildnis der Gabriele Gräfin Saint Genois, 1846

11. Die schlafende Großmutter, 1848

12. Rosenstilleben, 1843

13. Stilleben mit Blumen, Früchten, Weinflasche und Glas auf einem Tisch, 1855

<sup>517</sup> Rudolf Eitelberger von Edelberg, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. Eine Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum, Wien 1877.

<sup>518</sup> Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 261 f.

*eines Meisters vorzog*<sup>519</sup> lässt auch Pettenkofen an Waldmüllers diesbezüglicher Kritik teilhaben.

Gerade auf dem Gebiet der Genremalerei und des Stillebens zeigt sich, wie sehr sich Franz Eybl an Waldmüllers biedermeierlich realistischer Kunstauffassung der 1830er Jahre anschloss und sich an seine Ikonographie anlehnte. Was Pettenkofen zunächst von Eybl lernte, war neben dem Studium der Natur eine genaue Zeichnung und eine solide Technik. Auch die Liebe zu den alten Meistern dürfte Pettenkofen übernommen haben. Zudem war Eybl ein geschickter und gesuchter Bildrestaurator und dürfte Pettenkofen auch in die Restauriertätigkeit eingeführt haben, eine Kenntnis, die er später, speziell in den Jahren von 1857 bis 1871<sup>520</sup>, zeitweise sehr intensiv ausgeführt hat. Aber auch die Technik des Lithografierens lehrte Eybl seinem Privatschüler Pettenkofen.<sup>521</sup>

Es verwundert nicht, dass Pettenkofen, der den akademischen Unterricht als den *„Ruin aller Kunst“*<sup>522</sup> erlebte, sich auch in späteren Jahren bitter darüber beklagte, *„dass man ihm einen Eybl als Lehrer gegeben habe“*<sup>523</sup> und dass die *„glasige Glätte und harte Buntheit der vormärzlichen Wiener Malerei“*<sup>524</sup> keinesfalls mit seiner in Paris geschulten malerischen Auffassung der Natur im Einklang stand. In Bezug auf Waldmüller ist überliefert, dass Pettenkofen diesem vorwarf, dass er *„die Hand nicht rechtzeitig vom Bild zu nehmen wüsste“*<sup>525</sup>. Aber als strengster Kritiker auch zu sich selbst, hat Pettenkofen sogar eigene Arbeiten unbarmherzig beurteilt und sie gegebenenfalls auch verleugnet<sup>526</sup> und sogar vernichtet.<sup>527</sup>

---

<sup>519</sup> Arthur Roessler, August von Pettenkofen, Wien 1921, S. 8.

<sup>520</sup> Seit Gsells Tode scheint Pettenkofen die Restauratorentätigkeit gänzlich aufgegeben zu haben. Mit den Bildern der Alten Meister aber hat er sich auch weiterhin aus Interesse eingehend befasst. Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 161 und 168.

<sup>521</sup> Kastel 1983 (zit. Anm. 515), S. 156.

<sup>522</sup> „Der akademische Unterricht ist der Ruin der Kunst“, hat Pettenkofen einmal Dr. August Fournier in Paris als ersten und letzten Satz einer Theorie der Kunstlehre zu diktieren begonnen. Den Werkstattunterricht des Meisters zog Pettenkofen der akademischen Lehrmethode weit vor.“ Zitiert nach: Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 8.

Frodl-Schneemann (zit. Anm. 502), S. 158.

<sup>523</sup> Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 10.

<sup>524</sup> Roessler 1921 (zit. Anm. 519), S. 12.

<sup>525</sup> Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 10.

<sup>526</sup> Ebenda.

<sup>527</sup> Kastel 1983 (zit. Anm. 515), S. 159.

An Skrofeln erkrankt, nahm Pettenkofen 1843 vom Militär in Padua Abschied.<sup>528</sup> In dieses Jahr fällt auch die Herausgabe eines Albums, das von H. F. Müller verlegt und von Johann Rauh in Wien gedruckt wurde: Das „*Album der Künstler Wiens in eigenhändigen Zeichnungen*“.<sup>529</sup>

Es war somit die erst relativ junge Lithografie, die 1843 Eybl, Pettenkofen und Waldmüller neben anderen Künstlern in einem gemeinsamen Album offiziell zusammenbrachte. Arpad Weixelgärtner zitiert die dritte Lieferung dieses Albums, ein vollständiges Exemplar, das zur Zeit seiner Herausgabe der Monografie Pettenkofens 1916 in der „Bibliothek der Stadt Wien“ erhalten geblieben ist.<sup>530</sup>

Das „Album der Künstler Wiens in eigenhändigen Zeichnungen“ „enthält nicht nur Beiträge von fast allen Wiener Lithographen jener Tage, sondern auch von ein paar Künstlern, die sonst nicht die lithographische Kreide zu handhaben pflegten“.<sup>531</sup> Dazu ist eindeutig Waldmüller zu zählen, der an und für sich keine grafischen Techniken ausübte, für dieses Album jedoch bereits die zweite eigenhändige Lithografie fertigte. Es spricht wieder einmal für den Charakter Waldmüllers, der sich nicht nur auf dem Gebiet der Malerei in den verschiedensten Disziplinen bewegte und sich selbst in der Historienmalerei bewies, dass er auch in der erst relativ jungen Steindrucktechnik sein Können und seine Fähigkeit unter Beweis stellen wollte. Bei einem solchen Prestigewerk wie das zu besprechende Album, das schon vom Titel her die wichtigsten und bedeutendsten Künstler des damaligen Wien vorstellen soll, musste Waldmüller dabei sein. Zwei Lithografien sind von seiner Hand bekannt, „Elternfreude“ und die Federlithografie „Wiedererstehen zu neuem Leben“<sup>532</sup>, wobei Waldmüller sein 1843 gemaltes Werk „Wiedererstehen zu neuem Leben“, das er in Folge noch in verschiedenen Variationen wiederholte, für die dritte Lieferung des Albums als Vorbild nahm.

---

<sup>528</sup> Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 13.

<sup>529</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>530</sup> Ebenda, S. 310.

„Album der Künstler Wiens in eigenhändigen Zeichnungen“, Verlag der Kunsthändler H. F. Müller am Kohlmarkt Nr. 1149. Gedruckt v. Joh. Rauh.

Lt. Arpad Weixelgärtner war „dieses für die Wiener Lithographie zu Beginn der vierziger Jahre äußerst charakteristische und aufschlußreiche Album“ nur in einem und zwar, wie es scheint, vollständigen Exemplar in der *Bibliothek der Stadt Wien*“ erhalten.

<sup>531</sup> Waldmüller, Eybl und Pettenkofen befinden sich im Album in bester zeitgenössischer Gesellschaft: Carl Agricola, F. W. l'Allemand, Leander Russ, Eduard Ritter, Ludwig Schnorr, Siegmund Perger, K. Herbsthoffer, W. Rieder, August von Pettenkofen, Eduard Ender, Friedrich Loos, L. Brunner, X. Sandmann, C. Goebel, Johann Matthias Ranftl, Rudolf Alt, Ferdinand Waldmüller [sic!], B. Wengler, J. Zahradniczek, Friedrich Gauermann, J. Höger, Alb. Decker, Heicke, Franz Eybl, Fischbach, Franz Weigl del, B. Lang.

[Arpad Weixelgärtner, August Pettenkofen, 2 Bde., Wien 1916, Erster Teil, S. 14].

<sup>532</sup> Grimschitz 1957 (zit. Anm. 104), S. 63.

Oskar Berggruen, F. G. Waldmüller. Sein Leben und seine Werke, Wien 1888, S. 54.

Seinen Beruf als Lithograf beendete Pettenkofen mehr oder weniger abrupt mit dem Jahr 1851 und war fortan nur noch als Maler tätig.<sup>533</sup> In dieses Jahr fällt auch die „Entdeckung“ des kleinen Ortes Szolnok in Ungarn, der Pettenkofen für die nächsten Jahrzehnte motivische Inspiration sein wird und wo er Licht und Farbe, Atmosphäre und Stimmung für seine ungarischen Motive finden sollte.

Schon 1852 reiste Pettenkofen das erste Mal nach Paris. Arpad Weixelgärtner konnte mit seiner Auflistung der Aufenthalte Pettenkofens in Paris<sup>534</sup> aufzeigen, dass die Summe aller belegten Pariser Aufenthalte circa sechs Jahre ausmacht, wohingegen Pettenkofen alles in allem in Szolnok nicht einmal ein ganzes Jahr verbrachte. Dies beweist, in Anbetracht der vielen Bilder Pettenkofens, die Szolnoker Themen behandeln, wie wichtig für ihn das Pariser künstlerische Umfeld war. Szolnok bereicherte seinen Motivschatz, und *„Paris dagegen lehrte ihn die Szolnoker Motive immer wieder neu sehen und neu behandeln“*.<sup>535</sup>

Pettenkofen war ein fleißiger Ausstellungsbesucher. So war Pettenkofen auch 1855 zur Zeit der Pariser Weltausstellung in die westliche Kunstmetropole gereist, um sich über die internationale Kunst zu informieren. Es war auch anlässlich der Weltausstellung Paris 1855, als Gustave Courbet nach Ablehnung seiner Werke durch die Ausstellungsjury mit seinem eigenen „Pavillon“ mit der Aufschrift „Le Realisme“ alle Aufmerksamkeit auf sich zog.<sup>536</sup>

Pettenkofen konnte in Paris auch Werke österreichischer Künstler sehen, zu denen damals auch noch die mailändischen und venezianischen gehörten. Von den Wiener Malern waren Rudolf Alt, Karl Blaas, Josef Borsos, Eduard Engerth, Franz Eybl, Josef von Führich, Friedrich Gauermann, Remi van Haanen, Anton Hansch, Leopold Kupelwieser, Ignaz Raffalt, Eduard von Steinle, Josef Mathias von Trenkwald und Ferdinand Georg Waldmüller vertreten. Pettenkofen, der zeitlebens Ausstellungen mied, fehlte.<sup>537</sup>

So konnte Pettenkofen aber auch in Paris anlässlich der Weltausstellung Werke Waldmüllers sehen:

FWV 841, Palmsonntag, 1852, Ausst. Nr. 47

FWV 861, Die Überraschten, 1853, Ausst. Nr. 48

FWV 889, Vor der Weihnachtsbescherung, um 1854, Ausst. Nr. 49

FWV 879, Abschied des Konskribierten, 1854, Ausst. Nr. 50

---

<sup>533</sup> Roessler 1921 (zit. Anm. 519), S. 9.

<sup>534</sup> Weixelgärtner 1916, Erster Teil, S. 116.

<sup>535</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>536</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>537</sup> Ebenda.

FWV 878, Das älteste der Kinder hütet Brüder und Schwestern, 1854, Ausst. Nr. 51

FWV 796, Großvater`s Geburtstag, Wiederholung, 1849, Ausst. Nr. 52

Waldmüller war in Paris durchwegs mit Genreszenen aus den letzten fünf Schaffensjahren vertreten. Eines der Werke soll von Kaiser Napoleon III. gekauft worden sein.<sup>538</sup> Auch befand sich unter den präsentierten Bildern das „sonnen- und gegenlichtstarke“ Bild „Die Überraschten“ aus dem Jahr 1853 [Abb. 199], das ein Jahr später von der englischen Königin Victoria für ihren Prinzgemahl Albert gekauft wurde.<sup>539</sup>

Selbst wenn Pettenkofen augenscheinlich seine künstlerischen Ziele in Frankreich zu verwirklichen suchte, so ist es doch nicht ausgeschlossen, dass Pettenkofen, der 1875 in seinem Brief an Franz Xaver Mayer über seine „*natürliche Heimat*“ Wien, „*wo ich meinen menschlichen Gefühlen nach hingehöre*“<sup>540</sup> schreibt, in seiner frühen Zeit als Maler Einflüsse aus der zeitgenössischen Wiener Malerei mit sich trägt. Und auch wenn Pettenkofen als gereifter Künstler Eybl und Waldmüller kritisiert, so gibt es doch gerade in den 1850er Jahren Werke, die trotz Orientierung an der französischen Moderne und der Schule von Barbizon mögliche Waldmüllersche Tendenzen aufweisen.

Dass Pettenkofen während seiner Wien-Aufenthalte mit Waldmüller keinen persönlichen Kontakt gehabt haben sollte, ist eher unwahrscheinlich. Eine Verbindung Pettenkofen - Waldmüller könnte sich jedoch natürlich auch allein über Ausstellungen ergeben haben, denn Pettenkofen war ja, wie bereits angedeutet, ein „fleißiger“ Ausstellungsbesucher (seine im Nachlass erhaltenen Notiz- und Skizzenbücher sind voll mit diesbezüglich geschriebenen Anmerkungen und gezeichneten Skizzen)<sup>541</sup>, - dies im Gegensatz zu seinem für viele „unverständlichen“ Verhalten, wenn es um die öffentliche Präsentation eigener Werke ging. Stattdessen stand Pettenkofen vom Beginn der 1850er Jahre bis in die Zeit um 1877 mit dem Kunsthändler Georg Plach in reger geschäftlicher Verbindung<sup>542</sup>, aus dessen Geschäft auch die Kunsthändler Charles Sedelmeyer in Paris und Friedrich Schwarz in Wien

---

<sup>538</sup> Es ist nicht bekannt, welches Bild von Kaiser Napoleon III. gekauft worden sein soll. Auch konnte Marketa Theinhardt in keiner französischen Sammlung ein Bild Waldmüllers vorfinden. [Marketa Theinhardt, „Wer ein Bild des Herrn Waldmüller gesehen hat, kennt sie alle ...“. Ferdinand Georg Waldmüller in Paris, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 65.]

<sup>539</sup> Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30).

<sup>540</sup> Zitiert in: Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 195. Strasser 1983 (zit. Anm. 504), S. 17.

<sup>541</sup> Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 281.

<sup>542</sup> Ebenda, S. 131.

hervorgegangen sind.<sup>543</sup> Für Pettenkofen war Georg Plach schon auch deshalb von großer Wichtigkeit, weil er ihn mit dem bedeutenden Wiener Sammler Friedrich Gsell<sup>544</sup> (der mit Plach seit 1849 in Geschäftsverbindung stand<sup>545</sup>) bekannt gemacht hat und auf den Pettenkofen fast zwei Jahrzehnte hindurch als Sammler und Käufer seiner Bilder zählen konnte. Ab dem Jahr 1861 stand Pettenkofen mit Friedrich Gsell direkt in Verbindung.<sup>546</sup>

Wie eifrig dieser Arbeiten Pettenkofens gesammelt hat, zeigt sich anhand des Katalogs der Nachlassauktion der Sammlung Gsell<sup>547</sup>, die im März des Jahres 1872 unter Plachs Leitung im Wiener Künstlerhaus stattfand. Nicht weniger als 132 Werke Pettenkofens kamen zur Versteigerung.

Die Bedeutung der Wiener Privatgalerie Gsell bezeugt heute der Auktionskatalog von 1872. Neben den Alten Meistern, die zum Teil für Pettenkofen auch aus Restauratorensicht relevant waren, befanden sich unter den „Modernen“ auch nicht wenige Pariser Künstler, für die Pettenkofen nachweislich großes Interesse hegte<sup>548</sup>. Aber auch „hervorragende Österreicher“<sup>549</sup> waren neben den 132 Bildern von Pettenkofen in der Sammlung Gsell zu sehen<sup>550</sup>.

Ferdinand Georg Waldmüller war laut Nachlasskatalog Gsell mit 36 Ölbildern vertreten, und es ist anzunehmen, dass Pettenkofen als einer der bevorzugten Künstler des Sammlers Gsell sicherlich oft genug Gelegenheit hatte, diese und Werke anderer Maler zu besichtigen.

---

<sup>543</sup> Ebenda, S. 132 f.

<sup>544</sup> Der Elsässer Friedrich Gsell war ein großer Wollhändler, der mit Wolle aus Ungarn handelte. Die Basis seines Vermögens hatte er in Diensten der Straßburger Firma Joltrois & Ehrmann gelegt. Gsell begann Ende der vierziger Jahre Bilder zu sammeln. Die meisten seiner Ankäufe wurden ihm wohl durch Plach vermittelt. [Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 133].

<sup>545</sup> Ebenda, S. 131 f.

<sup>546</sup> Ebenda, S. 134.

<sup>547</sup> Friedrich Gsell starb am 25. September 1871. [Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 134].

<sup>548</sup> Decamps (3 Ölbilder und 1 Zeichnung), Diaz (3 Ölbilder), Dupré (1 Ölbild), Fromentin (1 Ölbild), Gérôme (1 Ölbild und 1 Zeichnung), Meissonier (1 Ölbild), Millet (2 Ölbilder), Raffet (5 Ölbilder und 14 Aquarelle und Zeichnungen), Ricard (1 Ölbild), Rousseau (2 Ölbilder), Stevens (2 Ölbilder), Troyon (20 Ölbilder und 18 Zeichnungen und Aquarelle), Willems (2 Ölbilder). [Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 133 f].

<sup>549</sup> Ebenda.

<sup>550</sup> Rudolf Alt (2 Ölbilder und 299 Aquarelle und Zeichnungen), Amerling (1 Ölbild und 2 Zeichnungen), Canon (1 Ölstudie), Daffinger (1 Miniatur), Danhauser (1 Ölbild und 1 Zeichnung), Gauermann (6 Ölbilder und 144 Ölstudien und Zeichnungen), Heicke (1 Ölstudie), Johann Nepomuk Geiger (4 Federzeichnungen), Remi van Haanen (1 Ölskizze), Jettel (3 Ölbilder), Kriehuber (30 Aquarelle und Zeichnungen), Laufberger (1 Federzeichnung), Lichtenfels (1 Ölbild), Johann Raffalt (1 Ölbild und 8 Studien), Ranftl (1 Aquarell), Schmitson, wenn man ihn zu den Österreichern rechnen darf, (25 Ölbilder, 102 Studien und 2 Zeichenbücher), Schönn (2 Ölbilder), Schrödl (7 Zeichnungen), Straßgswandtner (1 Ölbild und 66 Zeichnungen) und Waldmüller (36 Ölbilder). [Weixelgärtner 1916 (zit. Anm. 503), Erster Teil, S. 134].

Arpad Weixelgärtner nennt von den Genre- und Landschaftsmalern der Zeit vor der Revolution von 1848 drei Künstler, die für ihn sozusagen „mit voller Kraft“<sup>551</sup> in die nächste Epoche überleiten: Rudolf von Alt, Pettenkofen und Waldmüller mit dessen „*neuer Lichtmalerei*“<sup>552</sup> schaffen den Sprung in eine neue Zeit, bevor mit dem Jahr 1869 Hans Makart namengebend für die nächste Epoche der Ringstraßenzeit wurde. Führich, Rahl und Makart gaben nun mit ihrer monumentalen, dekorativen Ausstattungskunst in Wien den Ton an. Diesen idealistischen Malern gegenüber stand Pettenkofen, dessen Ziel es war, mit seinen Szolnoker Motiven und Zigeunern der Natur so nahe wie möglich zu kommen. Aber auch das Bildformat bewegte sich in anderen Dimensionen: „*Perlen sticken*“ nannte Pettenkofen seine Kleinmalerei.<sup>553</sup> War es mit dem Tod Waldmüllers im Jahr 1865 auch allgemein still um den „Lichtmaler“ geworden, so wirkte jedoch unterschwellig sein schriftliches und bildnerisches Erbe fernab vom großen Publikum weiter. Mit dem, verglichen mit Pettenkofen, eine Generation jüngeren Schindler-Kreis hat sich auf heimatlichem Boden wieder eine „Naturkunst“ etabliert, die das Erbe Waldmüllers weiterentwickelte und –trug. Immer in „Bewegung“ lag es aber Pettenkofen mit seiner Wirklichkeitssicht fern, sich einer Gruppe wie dem Kreis um Emil Jakob Schindler anzuschließen; stattdessen pendelte er als singuläre Größe - gleichfalls abseits der idealistischen Monumentalmalerei Wiens - vornehmlich zwischen der Pariser Moderne und der „exotischen“ Welt der ungarischen Landschaft um Szolnok.

Dass Pettenkofen auch als zeitlebens überzeugter Verehrer der Natur stets bestrebt war, sich weiterzuentwickeln und sich über die Kunstwelt zu informieren, beweisen nicht nur die zahlreich belegten Ausstellungsbesuche<sup>554</sup>, sondern auch der Besitz von Fotografien, auch von Bildern zeitgenössischer Maler, mit denen er befreundet war.<sup>555</sup> Aber auch die Kunst der Vergangenheit gehörte zu seinem Weiterstudium. Arpad Weixelgärtner berichtet, dass Pettenkofen hierbei bis zum klassischen Altertum zurückging und „*in Venedig nach Gipsabgüssen ägyptische Reliefs gezeichnet hat*“.<sup>556</sup>

Sechs Jahre nach der 1916 erschienenen Pettenkofen-Monografie Arpad Weixelgärtners erfolgte im Künstlerhaus 1922 eine Pettenkofen-Gedächtnisausstellung, die von einer kleinen

---

<sup>551</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>552</sup> Ebenda.

<sup>553</sup> Ebenda, S. 238.

<sup>554</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>555</sup> Ebenda, S. 280 f.

<sup>556</sup> Ebenda, S. 281.

Gruppe von Schülern Professor Rumplers initiiert und dessen Katalogvorwort von Arpad Weixlgärtner formuliert wurde.

Der Autor hob im Vorwort, und auch darin ist ein Vergleich mit Waldmüller gültig, Pettenkofens meisterhafte Vielseitigkeit hervor, die Pettenkofen neben der *„Zeichnung mit dem Bleistift, der Kreide, der Kohle, der Feder mit Tusche und Sepia auch das Pastell, die Öl-, Aquarell- und Guaschmalerei“* beherrschen ließen.<sup>557</sup> Abschließend ging er auch auf die wechselnden Einflüsse auf Pettenkofens Werke ein<sup>558</sup>, betont aber letztendlich, dass Pettenkofen, *„wenngleich auch im Ausland heimisch, als Künstler wie als Mensch immer der Österreicher der Wiener geblieben ist“*.<sup>559</sup>

Interessant in Bezug auf Waldmüller lesen sich Ankwicz-Kleehovens Worte von 1923/24:

*„Bis vor kurzem galt Waldmüller als der volkstümlichste und im Kunsthandel gesuchteste österreichische Maler des 19. Jahrhunderts, dessen Werke um jeden Preis an sich zu bringen in- und ausländische Sammlungen miteinander wetteiferten. In jüngster Zeit scheint sich insofern eine Änderung der Geschmacksrichtung vorzubereiten, als sich neben der bisher überwiegenden Vorliebe für die Kunst des Wiener Vormärz allmählich auch ein stärkeres Interesse für die der nachfolgenden Jahrzehnte zu regen beginnt, und wenn auch Waldmüllers Stellung als bedeutendster österreichischer Maler des 19. Jahrhunderts von keiner Seite bestritten wird, so wendet sich doch augenblicklich die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit aufs lebhafteste – von neuem, muß man sagen, denn in der vorigen Generation hatte er schon seine Berühmtheit – einem andern Wiener Meister zu, der vom Vormärz ausgehend mit dem größten Teil seines Werkes bereits auf modernem Boden steht: August von Pettenkofen.“*<sup>560</sup>

Dies klingt fast wie ein „Duell“ zwischen Pettenkofen und Waldmüller. Zur neuen Bewertung Pettenkofens hat natürlich die 1916 erschienene zweibändige Monografie Weixlgärtners und eben die 1922 im Wiener Künstlerhaus veranstaltete Pettenkofen-Gedächtnisausstellung wesentlich beigetragen, wurden hier doch die Werke des Künstlers zum ersten Mal in vollem Umfang der Öffentlichkeit gezeigt. In Ausstellungen konnte man Pettenkofen bis dahin, abgesehen von der Wiener Weltausstellung 1873 und der Nachlassauktion 1890 bei H. O. Miethke, nur 1906 in der Berliner Deutschen Jahrhundert-Ausstellung und 1911 in der Ausstellung *„Altwiener Malerei“* im Münchner Kunstverein eingehender studieren.<sup>561</sup>

---

<sup>557</sup> Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien, August Pettenkofen. Gedächtnisausstellung, Wien, März 1922, S. 7.

<sup>558</sup> „Man erkennt an Pettenkofens Arbeiten die wechselnden Einflüsse Eybls, Karl Schindlers und etwa Danhausers, Gavarnis und Raffets, Decamps`, der Schule von Barbizon und schließlich sogar des Impressionismus“. Zitiert nach: Arpad Weixlgärtner in: Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien 1922 (zit. Anm. 557), S. 7.

<sup>559</sup> Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien, August Pettenkofen. Gedächtnisausstellung, Wien, März 1922, S. 7.

<sup>560</sup> Ankwicz-Kleehoven 1924 (zit. Anm. 502), S. 473.

<sup>561</sup> Ebenda, S. 474.

Natürlich griff diese erhöhte Wertschätzung auch auf den Kunstmarkt über, und als am 14. Dezember 1922 Pettenkofens Gemälde „*Verwundetentransport*“ in der Reichert-Auktion bei J. C. Wawra versteigert wurde, erzielte es eine für Wiener Verhältnisse damals außerordentlich hohe Summe von 600 Millionen Kronen, während Waldmüllers „*Wiegenfest des Großvaters*“ in derselben Versteigerung nur rund 200 Millionen brachte.<sup>562</sup> Freilich war Pettenkofen Zeit seines Lebens für einen gewissen Kennerkreis, obwohl er Ausstellungen verweigerte, nie ein Unbekannter gewesen, aber mit der Künstlerhaus-Präsentation wurde nun auch ein breiteres Publikum angesprochen.

Dass Pettenkofens Wiener Zeit mit der „Entdeckung“ Szolnoks und seinen Reisen in die Kunstmetropole Paris fortan ab 1851 künstlerisch ohne „wienerischer“ Nachhaltigkeit blieb, kann natürlich nicht ganz überzeugend erscheinen. Denn auch wenn Frankreich Pettenkofens Kunst stark beeinflusste und Pettenkofen zu einer lichterfüllten Tonmalerei fand, so bilden gerade in den 1850er Jahren und zum Teil auch später starkfarbige Bilder mit grellem Sonnenlicht und dunklen Schatten ein farbiges Gegengewicht. Schon Arpad Weixelgärtner schreibt, dass der Stil der fünfziger Jahre „*eher farbig als tonig, eher hart als weich, eher kühl als warm*“<sup>563</sup> ist.<sup>564</sup> Dass dieses „*Spiel von starken Farben, hellem Licht und dunklen Schatten*“<sup>565</sup> allein auf französische Einflüsse wie zum Beispiel eines Alexandre Decamps<sup>566</sup>, der sich auch in der Sammlung Gsell befand, zurückzuführen ist, kann nicht akzeptiert werden. Die Wiener Kunstszene mit all ihren künstlerischen Höhepunkten wie auch Waldmüllers „Lichtstudien“ waren Pettenkofen selbstverständlich durchaus vertraut. Warum sollte Pettenkofen, wie in der Literatur tradiert, nur von französischen Künstlern beeinflusst worden sein? Dass Pettenkofen sich später einmal geäußert hat, dass Waldmüller nicht früh genug von seinen Bildern ablässt, beweist ja, dass er sich auch mit ihm beschäftigt hat. Der Konnex über Eybl und Eitelberger wurde bereits hervorgehoben.

So können Pettenkofens niederösterreichische Bauernhäuser in gleißendem Sonnenlicht der ersten Hälfte der 1850er Jahre [z.B. Abb. 180] durchaus auch in diesem Zusammenhang gesehen werden. Waldmüller war ja zu dieser Zeit in Wien aber auch im Ausland kein Unbekannter. Und auch Pettenkofen könnte sich nach seinen Jahren als Lithograf ab 1851

---

<sup>562</sup> Ebenda, S. 473 f.

<sup>563</sup> Zitiert nach Arpad Weixelgärtner in: Herbert Giese, August von Pettenkofen. „Jedes Bild muß etwas Zuckendes haben!“, in: Parnass, Heft 3, Wien 1993, S. 44.

<sup>564</sup> Giese (zit. Anm. 563), S. 43 f.

<sup>565</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>566</sup> Ebenda.

zum künstlerischen Ziel gemacht haben, bei den Errungenschaften Waldmüllers, gerade auf dem Gebiet des Malens vor der Natur unter natürlichem Licht, anzusetzen. Dass der Zeitgeist und die Pettenkofen eigene Handschrift und der ihm eigene Charakter ihn diesbezüglich zu anderen Lösungen führte, ist selbsterklärend.

Mit der Entdeckung des an der Theiß gelegenen ungarischen Marktes Szolnok bildeten für Pettenkofen nun die ortsansässigen Bauern in ihren bunten Trachten, die typischen weißgetünchten, schilf- und strohgedeckten Häuser und die Pferde und Bauernfuhrwerke reichen Motivschatz. Große Aufmerksamkeit widmete Pettenkofen aber auch den Zigeunern, die er in all ihren Lebenssituationen „naturwahr“ wiederzugeben trachtete. Mit Selbstverständlichkeit zeigt er das naturnahe Volk nicht nur beim lebensnotwendigen Wassertragen, sondern seine realistischen Darstellungen schließen gleichfalls alltägliche Notwendigkeiten wie das gegenseitige Entlausen mit ein [Abb. 181].

Wenn Hevesi, wie eingangs zitiert, *„Pettenkofen mit den sonnenglühenden und tiefschattigen Bildern seiner mittleren Zeit“* ganz in der Nähe seines Zeitgenossen Waldmüller sieht und dabei an *„das „letzte Kalb“ (Nr. 106) [Abb. 7] z. B. und an das Genrebild mit dem in die Sonne heraustretenden Betteljungen (Nr. 108) [z.B. Abb. 178]<sup>567</sup>* denkt, so soll dies mit Bildern Pettenkofens seine Bestätigung finden. Besonders faszinierend fand Pettenkofen den *„Markt in Szolnok“* [Abb. 182], wo unter gleißender Sonne die ungarischen Bauern in ihren bunten Trachten ihre Waren feilboten. Wie nahe kommt Pettenkofen mit diesen Bildern Waldmüllers *„Nothverkauf eines Kalbes“* von 1853 [Abb. 7], wo, gleichfalls unter intensivstem Sonnenlicht, um das letzte Kalb gefeilscht wird. Ging es bei Pettenkofen hauptsächlich um die malerische Umsetzung eines bunten Marktgeschehens unter natürlichem Licht, so setzte Waldmüller sein Sonnenlicht nicht nur um seiner selbst Willen, sondern auch noch *„zur tieferen Bedeutung und Erklärung“* ein<sup>568</sup>.

Wenn Feuchtmüller in seiner Waldmüller-Monografie einen Konnex zwischen Waldmüllers *„Die Nachbarn“* von 1859 [Abb. 183] und Pettenkofens Variationen von *„Der Kuß“* sieht, so muss mit Vorsicht herangegangen werden, einen motivischen Einfluss von Waldmüller auf Pettenkofen zu sehen. Feuchtmüller rekurriert sichtlich nur auf das 1864 entstandene Bild *„Der Kuß“<sup>569</sup>* [Abb. 184]. Es gibt jedoch auch ein *„Stelldichein“* von 1855 [Abb. 185], das sich

---

<sup>567</sup> Hevesi (zit. Anm. 15), S. 61.

<sup>568</sup> Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30).

<sup>569</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 272 und S. 324 Fußnote 346.

heute in der Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein Vaduz-Wien befindet. Dies würde aber bedeuten, dass Waldmüllers „Nachbarn“, die 1859 entstanden sind [Abb. 183], von Pettenkofens „Stelldichein“ inspiriert wurden. Ob es in Privatbesitz vielleicht doch noch ein früheres „Nachbar“-Bild von Waldmüller gibt, muss als Möglichkeit für eine endgültige Lösung aber auf jeden Fall noch mit in Betracht gezogen werden.

Neben dem unterschiedlichen malerischen Zugang zum Thema der Liebe „über den Zaun“ lässt sich beim doch fast dreißig Jahre jüngeren Pettenkofen aber auch eine etwas großzügigere moralische Auffassung erkennen. Die „verbotene Liebe“ über den Zaun ist bei Pettenkofen freier, „erlaubter“ und gleichzeitig erotischer und gefühlsbetonter. Das mag nicht nur an der weicheren Malweise liegen. Bei Waldmüller wird das Liebespaar immer ertappt, wird beobachtet und ist unfrei. Für den älteren Waldmüller ist die Moral Zeit seines Künstlerlebens immer ein wichtiges Anliegen und als Teilaussage des Genrebildes von großer Wichtigkeit geblieben.

Aber nicht nur das Stelldichein- bzw. Kuss- Motiv lässt Gemeinsames bei Waldmüller und Pettenkofen erkennen. Auch in diesen Bildern ist es wiederholt die Thematik des intensiven, natürlichen Sonnenlichts, das auf ein doch gemeinsames Kunstwollen hinweist. Das grelle Weiß der Gewänder, aber auch das sich reflektierende Sonnenlicht am Fell des weißen Pferdes [Abb. 185] lassen dies gut erkennen. Dazu im Gegensatz die tiefen Schatten, die die Intensität der mittäglichen Sonnenstrahlen noch mehr zur Geltung kommen lassen.

Die differenzierte Behandlung dieses Themas soll aber noch in einem anderen Bild Waldmüllers gezeigt werden.

Waldmüller malte 1862 ein weiteres „Zaubild“, ein Bild, das sich von den soeben besprochenen eigentlich gänzlich abhebt und in seiner „Modernität“ doch zeitgleich wieder seinesgleichen sucht. Fast romantisch, vorsichtig hat Waldmüller in „Der Blumengruß“ [Abb. 186] nur Versatzstücke einer „Zaunszene“ wiedergegeben, alles ist ausschnitthaft und angedeutet und muss vom Betrachter weitergedacht werden. Ob der bei Pettenkofen bereits vollzogene Kuss [Abb. 184 und 185] hier jemals stattfinden wird, lässt Waldmüller wieder einmal offen. Der Lattenzaun scheint höher als die anderen Zäune und fast unüberwindbar für die zwei Liebenden. Die „verbotene“ Liebe lässt die beiden jungen Leute trotzdem kommunizieren, gleich wird das Mädchen, von dem nur der Kopf und der Arm über den Zaun ragt, die Blume ergreifen, die vom Verehrer, der nur durch einen Teil seiner Hand mit der

Blume gedanklich erfasst werden kann, gereicht wird. Was jedoch auf ersten Blick bemerkenswert ist, ist neben der extremen Nah- und Ausschnitthaftigkeit das intensive Sonnenlicht. Das extreme Gegenlicht mit tiefschwarzen Schatten wird so in die Handlung miteinbezogen und vom Künstler wiederholt zur Klärung und Deutung einer Handlung herangezogen. Auch in „Der Blumengruß“ bilden das in der Mittagssonne grell leuchtende Weiß der Bluse und die tiefen Schattenpartien ein Gegensatzpaar. Die Suche nach der höchsten Leuchtkraft haben sowohl Waldmüller als auch Pettenkofen sich in diesen Bildern zum Ziel gemacht.

Fand Waldmüller seine Motive hauptsächlich auf heimatlichem Boden und waren die Bauernfamilien in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit Protagonisten seiner Bildwelt, so fand Pettenkofen seine Entsprechung in den ungarischen Zigeunern, deren „Tun und Treiben“ er in seinen malerischen, lichterfüllten Bildern zum Thema erhob. Schon Hevesi verglich anlässlich der Jubiläumskunstaussstellung 1898 *„die Zigeuner Pettenkofens“* mit den *„sonnverbrannten Bauerndirnen Waldmüllers“* und sieht die *„nämliche Farbe in den Adern“*.<sup>570</sup>

So mögen Waldmüllers niederösterreichische Bauern und seine Bettelkinder durchaus als thematische Entsprechung in Pettenkofens ungarischen Zigeunern gesehen werden.

Dass Pettenkofen jedoch seine Zigeuner anders „anfasst“, soll der nächste Bildvergleich zeigen.

In „Wandernde Zigeunerfamilie“ von 1858 [Abb. 187] schildert Pettenkofen die Mühen einer Zigeunerfamilie, die wieder einmal auf der Suche nach einer neuen Bleibe ist. Eine desperate, stillende Mutter mit einem Säugling in ihren Armen zieht noch ein etwa vierjähriges Kind mit sich, das sich seitlich an ihrem Rockzipfel festhält. Diese Szene erinnert an ein nur ein Jahr später gemaltes Bild Waldmüllers, in dem dieser sich thematisch ebenfalls mit der Suche nach einer Unterkunft beschäftigte [Abb. 188]. Dieser Vergleich macht zudem deutlich, wie weit sich Pettenkofen bereits vom „biedermeierlichen Stil“ hin zur malerischen Wiedergabe der Wirklichkeit entwickelt hat. Nicht jedes Detail ist Pettenkofen wichtig, es geht ihm um eine „naturwahre“ Gesamtaussage, eine eindringliche Schilderung eines Zustandes. Die Aufmerksamkeit wird unter Vernachlässigung für ihn nicht bedeutender Details rein auf das „Aussageobjekt“ konzentriert.

---

<sup>570</sup> Hevesi (zit. Anm. 15), S. 61.

Die unterschiedliche Behandlung des Themas ist augenscheinlich. Fast ins Ekstatische gesteigert zeigt Waldmüller in „Die Delogierten“ von 1859 [Abb. 188] die Verzweiflung der allein stehenden Mutter mit zwei Kindern am Arm und einem Kind am Rockzipfel. Waldmüllers Mutter hat ihre verweinten Augen gegen den Himmel gerichtet und wirkt im Ausdruck schreiend laut, jedoch nicht ohne dem im Gegensatz dazu etwas idealisierten Umfeld des Mitleid-Erregens und der Anteilnahme. Beim zeitgenössischen Pettenkofen dagegen ist alles stiller, ruhiger, in sich tragend und dadurch psychologisch appellierender. Ohne Zeit für eine Rast muss die Mutter selbst beim Gehen ihr Kind stillen - den Blick zu Boden gesenkt, ist die Zigeunerin vollkommen in sich gekehrt, das Schicksal mit einem „naturwahren“ Gesichtsausdruck des Leidens ertragend.

Beide Gemälde Pettenkofens, „Das Stelldichein“ [Abb. 185] und die „Wandernde Zigeunerfamilie“ [Abb. 187] wären nun zeitlich früher entstanden als die Vergleichsbilder Waldmüllers. Es ist jedoch immer zu bedenken, dass es bei Waldmüller natürlich auch Wiederholungen oder frühere Bilder des gleichen Themas gegeben haben könnte, die nicht mehr existieren oder sich noch in Privatbesitz befinden.

So ist zu Waldmüllers „Delogierten“ auch eine undatierte Studie vom „Hof der alten Heumühle in Wien“ [Abb. 189] bekannt, die bei Feuchtmüller-Werkverzeichnis ebenfalls abgebildet ist. Vielleicht aber auch waren Waldmüller und Pettenkofen tatsächlich persönlich in Kontakt und eine Diskussion, eine Studie oder Zeichnung hat beide zu ihrem eigenen Thema inspiriert. Ob von Pettenkofen oder Waldmüller nun die Inspiration zu diesen Themen ausgegangen ist, oder ob beide Arbeiten unabhängig von einander entstanden sind, muss offen bleiben.

Waldmüllers „Delogierte“ [Abb. 188] befanden sich bis zur Versteigerung 1872 in der Wiener Sammlung Gsell, die „Wandernde Zigeunerfamilie“ Pettenkofens [Abb. 187] besaß dessen Freund Franz Xaver Mayer.

Ein Jahr nach der „Wandernden Zigeunerfamilie“ malte Pettenkofen sein „Zigeunermädchen auf der Puszta“ [Abb.190]. In sich gekehrt und müde, ist auch dieses Mädchen gezwungen, den Marsch auf der Suche nach einer neuen Bleibe auf sich zu nehmen. Auch wenn Waldmüllers „Bettelknabe“ von 1856 [Abb. 178] gleichfalls Not leidet und deshalb dazu angehalten wird, für seine Mutter und Geschwister betteln zu gehen, so zeigt dieser Vergleich wiederholt die unterschiedlichen Auffassungen und Sichtweisen der beiden Zeitgenossen Waldmüller und Pettenkofen. Waldmüller lässt sein blondes, bettelndes Kind mit dem

Betrachter mimisch appellierend kommunizieren, seine linke Hand offen und direkt dem „Augenzeugen“ entgegengestreckt und mit der rechten auf seine im dunklen Schatten sitzende Mutter mit ihrem Kleinkind zeigend. Auch hier setzt Waldmüller sein grelles Sonnenlicht wieder zur „tieferen Bedeutung und Erklärung“ ein. Demgegenüber Pettenkofens Zigeunermädchen mit gesenktem Kopf und mit einem durch Haare und Kopftuch halb verdeckten Gesicht. Nicht bettelnd, sondern den Blick vom Betrachter abgewendet, sind selbst die Arme und Hände unter der Kleidung verborgen und einzig die bloßen Füße sichtbar. Seine Mutter, die noch zwei Kleinkinder an ihrer Seite zu führen scheint, ist erst in einiger Entfernung wahrnehmbar.

Gleichfalls in der Sammlung des Pettenkofen-Freundes Franz Xaver Mayer befand sich ehemals das Bild „Kleines Mädchen in der Tür eines Salzburger Bauernhauses“ von 1864 [Abb. 191]. Bereits Waldmüller malte verschiedene Varianten von nahsichtigen Ausschnitten, die eine Türöffnung eines Bauernhauses wiedergeben und die von einem Kind oder einer Mutter mit Kind oder Kindern belebt werden [Abb. 127 und 192]. Bei beiden Künstlern ist die Dunkelheit der Bauernstuben im Inneren des Hauses wahrnehmbar.

Nicht unerwähnt bleiben soll bei der Besprechung Pettenkofens die sich aufgrund des immer wiederkehrenden Motivkreises fast zu einer eigenen Gattung entwickelte „Kraut- und Rüben-Malerei“. Rudolf Ribarz hatte für seine Werke dieser Art diesen Begriff gewählt. Martina Haja führte in ihrem diesbezüglichen Artikel<sup>571</sup> die noch genauere Bezeichnung „Kraut- und Rüben“-Stück ein, um nicht nur das Leitmotiv, sondern auch den ausschnitthaften, nahsichtigen Charakter dieser Zwitterwesen aus Landschaft und Stilleben zu betonen.

Gerade jene Künstler, die zum Kreis des „Stimmungsimpressionismus“ gezählt werden, haben dieses Motiv häufig und gerne gepflegt (aber auch andere zeitgenössische Künstler wie zum Beispiel Rudolf v. Alt etc.) Das chronologisch früheste Bild, auf das die Merkmale des „Kraut und Rüben“-Stücks zutreffen, ist offenbar August von Pettenkofens Naturstudie der „Kürbisse“ von 1862 [Abb. 193]. „*Hier finden sich erstmals*“, bemerkt Martina Haja, „*der eng gefasste Landschaftsausschnitt, der nah gesehene Vordergrund mit übergroßen Blättern und Früchten, der ungenau definierte, „verschwimmende“ Hintergrund, die starke Verkleinerung der Staffagefigur, der dekorativ-malerische Charakter des Bildgegenstands*

---

<sup>571</sup> Haja (zit. Anm. 178), S. 43.

*und – das charakteristische Motiv: Kürbis mit seinen krautigen Blättern und runden Fruchtkörpern.*<sup>572</sup>

Es erhebt sich nun die Frage, wieso Pettenkofen, unter welchen Einflüssen bzw. Eindruck „den Blick zu Boden richtete“, um Kürbissen, ein völlig gewöhnliches Küchengemüse, den Anspruch auf Bildwürdigkeit zu verleihen und als Bildgegenstand zu nobilitieren. Pettenkofen war der erste in einer langen Reihe von - vollendeten - Werken verschiedenster, nicht nur österreichischer<sup>573</sup>, Künstler, der den Blick nicht nur auf ein unbedeutendes Motiv richtete, das gab es schon zuvor, sondern seinen „Mikroblick“ zu Boden senkte auf ein durchaus gewöhnliches Gemüse, das wie „Kraut und Rüben“ wächst und zudem noch in die Natur eingebunden ist.

Was Pettenkofen dazu bewogen hat, das „Kraut- und Rüben“-Stück zu „erfinden“, lässt sich schwer nachvollziehen. Und doch könnte ein „Vorläufer“-Bild in Betracht gezogen werden mit einem Motiv, das den Blick nicht zu Boden richtet, sondern nach oben, und ebenfalls Früchte, die schon bei den alten Niederländern Teil der Stillebenmalerei gewesen sind, allein zum Inhalt hat. Waldmüllers „Traubengehänge“ von 1841 [Abb. 26] könnte Pettenkofen, parallel zu französischen Pleinair-Entwicklungen, inspiriert haben. Es ist nicht dokumentiert, wo sich das Bild zur Zeit Pettenkofens befunden hat, aber sicher ist, dass Waldmüller zur Entstehungszeit des Kürbisbildes als 69jähriger Künstler noch gelebt hat und Pettenkofen sehr wahrscheinlich Gelegenheit gehabt hätte, das „Traubenstillleben“ kennen zu lernen.

Wie bei Pettenkofens Kürbisbild, ging es auch schon Waldmüller nicht allein um das Motiv, sondern um Licht und Farbe, um das Spiel des natürlichen Sonnenlichts auf den Oberflächen der Früchte und den Blättern, hervorgehoben als nahsichtiger, realer Landschaftsausschnitt mit Früchten, die noch nicht gepflückt oder geerntet wurden. Es handelt sich hier nicht um die herkömmliche Art eines Stillebens - im Innenraum und unter künstlichem Licht präsentiert -, sondern um ein „lebendes“ Stilleben (wobei sich der Begriff „Still-Leben“ damit eigentlich relativiert), das in seiner natürlichen Umgebung belassen wird, inmitten der Natur als *natura vivante*, verbunden mit Blättern, Rebenstock und Erde, und umhüllt von Licht und Luft, dem Ursprung alles Wachsens und Seins. Das Spiel des natürlichen Sonnenlichts ist vielmehr Gegenstand dieser beiden Naturstillleben. Waldmüller ließ seine Trauben regelrecht im Naturraum hängen, noch in biedermeierliche Glätte und zeichnerischer Genauigkeit ausgeführt, Pettenkofen hingegen ging bereits einen Schritt weiter – abgesehen von der malerischen Wiedergabe der Studie ist es die bevorstehende Ernte, die durch die im Hintergrund erscheinende Staffagefigur angedeutet wird und das Kürbisstillleben in eine

---

<sup>572</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>573</sup> Ebenda.

zukünftige Handlung transferiert. Was bei Waldmüller eindeutig Eigenzweck war mit dem Ziel, blaue Trauben mit ihren Blättern in ihrer vollen Natürlichkeit unter dem Licht der Sonne erscheinen zu lassen, wird bei Pettenkofen unter Hinweis auf seinen Gebrauchswert auch in den Lebensablauf integriert.

Die Überlegung, dass Pettenkofens Kraut- und Rüben-Studie von 1862 eventuell ein Motiv Waldmüllers zum Vorbild haben könnte, würde sich auch sehr gut mit anderen möglichen „beeinflussten“ Themenstellungen der 1850er Jahre und der Zeit um 1860 decken. Waldmüllers Bauern und Bettelkinder finden immer wieder ihre thematische Entsprechung in Pettenkofens ungarischen Zigeunern, nur hat sich Pettenkofen sehr bald von den biedermeierlichen Wurzeln gelöst und freier und malerischer das Leben und Elend dieses fahrenden Volkes wirklichkeitsnah und realistisch wiedergegeben.

## 10. „Dieses die Naturoberfläche atomisierende photographische Sehen...“

### Vorwegnahme der Fotografie. Parallelerscheinungen und mögliche fotohistorische bzw. rezeptionsorientierte Ansätze in der Kunst und Kunstauffassung Waldmüllers

Es sind nun beinahe 170 Jahre vergangen, seitdem die Fotografie als sensationelles „bildliches Festhalteverfahren“ in Paris vorgestellt wurde. Dieses viel bestaunte, adorierte aber auch stark kritisierte Medium verzeichnete von Beginn an enormes Interesse und ist seit 1839 aus der Kunstwelt nicht mehr wegzudenken, - im Gegenteil, die Fotografie begleitet und überschneidet, rezipiert und beeinflusst seitdem die angewandten Künste. Die Fotografie hat sich, selbst schon seit Jahren in die Kunstuniversitäten vorgedrungen, als wichtiger und temporär führender Faktor im Kunstleben etabliert. Noch im Jahr 1839 konnte niemand ahnen, welche immanenten Entwicklungsmöglichkeiten diese Erfindung noch barg, die sich über den Tonfilm bis zur noch immer ausbaufähigen digitalen Fototechnik vorarbeitete.

In Anbetracht der fast unvorstellbaren Dimensionen, mit denen die heutige Medientechnik Jung und Alt immer wieder aufs Neue in ihren Bann zieht, verwundert es umso mehr, dass es in Waldmüllers schriftlichem Œuvre, abgesehen von zwei Briefen aus dem Jahr 1858, keinen einzigen Passus gibt, in dem sich der Maler über die stark auf den Markt drängende und ob ihrer Novität und Faszination nicht zu ignorierende Fotografie äußerte. Bereits in seinen „Bedürfnissen eines zweckmäßigeren Unterrichts“ von 1846 bzw. 1847<sup>574</sup> würde man zumindest ein kritisches Wort hinsichtlich dieser neuen Technik vermuten. Dass die Fotografie zu guter Letzt für Waldmüller sogar zu einem lästigen Konkurrenten geworden sein könnte, ist ein ambivalenter Faktor, gehört doch, unter anderem, gerade Waldmüllers Streben als Maler nach naturgetreuer, detailreicher Kunst und sein fotografisches, objektives Sehen zu Prämissen, die für die Entwicklung einer „festhaltenden Aufzeichnungsmaschine“ nicht zu vernachlässigende Komponenten waren.

„Was ist denn das Erfinden? Es ist der Abschluß des Gesuchten“, - ein Zitat Goethes, das Heinrich Schwarz 1931 seiner Monografie über den Fotografen David Octavius Hill<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> Waldmüller, Das Bedürfnis...1846/1847 (zit. Anm. 9), S. 329 ff.

<sup>575</sup> Heinrich Schwarz, David Octavius Hill. Der Meister der Photographie, Leipzig 1931, S. 5. Wiedergegeben in:

voranstellte. Wie viel Wahres steckt in diesen Worten, die gerade hinsichtlich der Erfindung der Fotografie an Bedeutung gewinnen. Denn die Fotografie wurde nicht von heute auf morgen erfunden, sondern solch einer Erfindung müssen verständlicherweise Bedürfnisse vorangehen, die zu einem geeigneten Zeitpunkt, dem „Zeitwollen“ entsprechend, ihre Befriedigung erfahren. Heinrich Schwarz (Prag 1894 – 1974 New York), ein Kunsthistoriker, der zu den wichtigsten Pionieren in der Erforschung des Verhältnisses von Kunst und Fotografie zählt<sup>576</sup>, hob in seinem Vortrag von 1963/64 „Before 1839“<sup>577</sup> betont hervor, dass bereits Jahrzehnte vor Erfindung der Fotografie eine Art „fotografisches Sehen“ in der Malerei festzustellen ist.<sup>578</sup> Jede technische Neuerung folgt sozusagen einer „inneren Bereitschaft“, folglich einem geistes-, sozial- und kulturgeschichtlichen Bedürfnis. Somit ist es nicht der Fotoapparat, der das postapparative, fotografische Sehen bedingt, sondern es war das „fotografische Sehen“ der Maler, das schlussendlich zur „Bilderzeugungsmaschine“ führte.

Diesbezügliche rezeptionsgeschichtliche Ansätze lassen sich aber auch noch viel weiter zurück verfolgen. Hermann Beenken setzte sich 1944 in seinem Buch über „Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst“<sup>579</sup> unter anderem mit der gegensätzlichen Auffassung der Landschaftsdarstellung auseinander und hält innerhalb des Abschnitts „Natur und Mensch“ die künstlerischen Unterschiede zwischen Carl Rottmann und Ferdinand Georg Waldmüller fest:

*„...Waldmüller ist seinen Absichten nach einer der radikalsten unter den „Realisten“ des 19. Jahrhunderts gewesen. Mit den so klar gegliederten Arbeiten Rottmanns verglichen, wirkt sein Bild in der farblosen Wiedergabe bezeichnenderweise wie eine bloße Naturphotographie. Die Form zerbröckelt in tausend Einzelheiten. Der Wiener Maler hat sich offenbar verpflichtet gefühlt, alles das zu registrieren, was vor ihm lag, er wagte nicht, den Schutt der Natur wegzuräumen...In seinem Bilde häufen sich Einzelheiten, die nur um ihrer selbst willen da sind, ohne einem größeren Zusammenhange zu dienen...Waldmüller sah nicht das Göttliche, nicht die verschiedene Herkunft der Dinge, sondern nur das stoffliche Verschiedenerlei der Erscheinung. Sein Bild ist daher auch keine Bildungs-, sondern eine bloße Reiseerinnerungslandschaft, deren Zweck im Grunde schon den der modernen Ansichtspostkarte vorausnimmt. Dieses die Naturoberfläche atomisierende photographische*

---

Heinrich Schwarz, Techniken des Sehens – vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929 – 1966 (Hrsg. und kommentiert von Anselm Wagner), Salzburg 2006, S. 39.

<sup>576</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>577</sup> „Before 1839: Symptoms and Trends“ (unpubliziertes Manuskript, 1963/64). Mit freundlicher Genehmigung von: Research Library. The Getty Research Institute, Los Angeles (920033), übersetzt von Wilfried Prantner in: ebenda, S. 187 ff.

Der Text „Vor 1839“ konnte, obwohl Heinrich Schwarz sich ausschließlich mit Kunst präfotografischer Epochen beschäftigt hatte, erst ein Jahrzehnt nach dessen Tod 1974 publiziert werden.

<sup>578</sup> Kommentar von Anselm Wagner, in: Schwarz 2006 (zit. Anm. 575), S. 183.

<sup>579</sup> Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944.

*Sehen entspricht einer demokratischen Weltanschauung, die alle Rang- und Wertunterschiede von vornherein außer Kraft setzt...Wie verschieden ist ein solches die Natur entseelendes photographisches Sehen der Landschaft nicht nur von jedem „Naturalismus“ des Barockzeitalters, sondern auch von dem der die Natur überhaupt erst entdeckenden „Primitiven“, der niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts zumal, die die Welt des Kleinen und Einzelnen mit geradezu mikroskopisch sehenden Augen aufgespiirt hatten!...“<sup>580</sup>*

Im Verlauf des Textes kommt Beenken dann direkt auf die Fotografie zu sprechen:

*„...Es dürfte kein Zufall sein, dass in eben jenen 1830er Jahren, in denen gewisse Maler zum ersten Male in der Kunstgeschichte zu einem photographischen Sehen der Landschaft oder auch – was wieder etwas anderes ist – des Menschen im Bildnis gekommen sind, auch die technische Erfindung der Photographie selber gemacht worden ist. Die Tatsache Photographie setzt die Möglichkeit eines schon vor aller Photographie aus sich selber photographischen Sehens voraus. Ein photographisches Sehen ist aufsammelnd, nicht mehr gestaltend, auflösend, nicht mehr zusammenfassend, es muß das Auge bereit sein, hinzunehmen, zu registrieren, und die Frage nach dem sinnvollen Zusammenhang darf keine Rolle mehr spielen ...*

*Waldmüller war sich bewusst, einen neuen Weg des malerischen Schaffens beschritten zu haben...*

*Seine Bilder zeigen oft Landschaftsausschnitte, - durchblicke, - ausblicke, wie sie keiner vor ihm gesehen hatte, weil sie keinem der Bisherigen als darstellungswürdig erschienen waren. Und noch der alternde Waldmüller der 1850er Jahre war frischen Auges genug, auch seinerseits ein für das spätere 19. Jahrhundert entscheidendes Problem, das des Sonnenlichts aufzugreifen, was ihm bei den Wiener Zeitgenossen den Ruf eines „Tollhäuslers“ eintrug...“<sup>581</sup>*

Hermann Beenken hat in dieser Abhandlung bereits viel vorweggenommen, was Schwarz Jahre später mit seiner These noch untermauern und, jedoch unter der Disziplin „Fotografie und Kunst“, verstärkt in die Öffentlichkeit tragen sollte.

Auch Erika Billeter geht auf den Dialog „Malerei und Photographie“ ein, wenn sie, wie auch Hermann Beenken bereits angedeutet hat, auf parallele motivische Sichtweisen eingeht:

*„...Ich denke an Ferdinand Georg Waldmüllers `Geburtstagstisch` [Abb. 194] und beinahe gleichzeitige Stilleben von Daguerre und Bayard. Selbst wenn man unterstellt, daß die frühe Fotografie nur statische Bilder machen konnte, so ist doch damit verbunden, daß ein Stilleben nur so aussehen konnte, wie Waldmüller es malte. Die Frontalansicht der Gegenstände, vertikale Schichtung, die Neigung, den Gegenstand zu zelebrieren, indem er isoliert, ohne Überschneidungen gezeigt wird, ist sowohl der malerischen wie der fotografischen Komposition eigen.“<sup>582</sup>*

---

<sup>580</sup> Ebenda, S. 140 f.

<sup>581</sup> Ebenda, S. 142 f.

<sup>582</sup> Erika Billeter, Parallelität: Maler und Photograph formulieren ähnliche Bildvorstellungen, in: Erika Billeter, Malerei und Photographie im Dialog, Bern 1977, S. 222.

Die Behauptung, wie Heinrich Schwarz resümiert, dass es die Entwicklungen in der Malerei gewesen sind, die dazu beigetragen haben, die Fotografie zu „erfinden“, wollte man lange Zeit, trotz vieler Bildbeweise mit „fotografischem“ Charakter aus der Zeit um 1800, als reinen Formalismus abtun und die Umkehrung des traditionellen Verhältnisses von Ursache (Fotoapparat) und Wirkung (fotografisches Sehen) nicht akzeptieren. Immer wieder bekräftigte Schwarz in seinem Vortrag, wie sehr die sozialen und technischen Umwälzungen der industriellen Revolution nicht nur den Bildbegriff um 1800 sondern auch die „Fotografie“ bestimmten.<sup>583</sup> Für Heinrich Schwarz hat die Fotografie sozusagen eine lange, geheime Tradition und Geschichte, das heißt, auch für ihn gab es die Fotografie schon lange bevor sie tatsächlich erfunden war. *„Ihr [Fotografie] Geist“*, referierte Heinrich Schwarz in seinen Vorträgen<sup>584</sup> vom 26. Jänner 1963 und 27. November 1964<sup>585</sup>, *„aber war in gewisser Weise bereits präsent, seit, wie Panofsky das ausgedrückt hat, `die Renaissance das scheinbar tivialste, tatsächlich aber problematischste Dogma der ästhetischen Theorie begründet und einhellig anerkannt hat – das Dogma, daß ein Kunstwerk die unmittelbare und getreue Darstellung eines natürlichen Gegenstandes sei.“*<sup>586,587</sup>

Heinrich Schwarz ging auch der Frage des Zeitpunkts einer Erfindung nach und bemerkte, dass, obwohl das Phänomen der Camera obscura bereits in der Antike beobachtet wurde, bis 1839 bzw. 1826<sup>588</sup> niemand auf die Idee kam, von diesem Phänomen zur Herstellung von Bildern Gebrauch zu machen.<sup>589</sup>

---

<sup>583</sup> Kommentar von Anselm Wagner, in: Schwarz 2006 (zit. Anm. 575), S. 186.

<sup>584</sup> „Before 1839: Symptoms and Trends“ (zit. Anm. 577), S. 187 ff.

Vortrag 26. Jänner 1963, Jahreskonferenz der College Art Association, Baltimore (Maryland).

Vortrag 27. November 1964, Symposion Fotomuseum George Eastman House, Rochester (New York).

<sup>585</sup> Originalmanuskript Vortrag „Before 1839“ von 1964, HSP, box 37, 14.

„Before 1839: Symptoms and Trends“ (zit. Anm. 577), S. 188.

<sup>586</sup> Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 7. Aufl. (1. Aufl. 1924), Berlin 1993, S. 23.

<sup>587</sup> Schwarz erhebt in seinem Vortrag unter anderem den Anspruch, dass sich die Kunstgeschichte eingehender und gründlicher mit der Wechselbeziehung von Wissenschaft und Kunst beschäftige und diese nicht mehr als antagonistische, unvereinbare oder wesensverschiedene Ausdrucksformen oder Manifestationen des menschlichen Geistes behandle, und er fordert, dass eine Geschichte der abendländischen Kunst vom 14. bis ins ausgehende 19. Jahrhundert aus der Perspektive der Fotografie geschrieben wird. Wie Schwarz betont, hat die in der Verwendung eines Aufzeichnungsapparats klar zum Ausdruck kommende Leidenschaft für die mathematisch exakte Nachbildung der Natur die abendländische Wahrnehmung viele Jahrhunderte lang mehr oder weniger dominiert, bis sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert eine spürbare Reaktion gegen diese Auffassung formierte.

[Heinrich Schwarz, *Vor 1839. Symptome und Strömungen*, in: Schwarz 2006 (zit. Anm. 575), S. 188].

<sup>588</sup> 1826/27 bereits entstanden Heliographien von Joseph Nicéphore Niépce, wobei eine davon, eine asphaltbeschichtete Zinkplatte mit dem Titel „Blick aus dem Fenster in Le Gras“, die sich in der Gernsheim Collection im Harry Ransom Research Center der University of Austin, Texas, befindet und 1952 von Helmut und Alison Gernsheim wiederentdeckt wurde, als die heute weltweit älteste erhaltende Fotografie gilt. [Helmut Gernsheim. *The 150th Anniversary of Photography*, in: *History of Photography*, Januar 1977, S. 3 – 8.

Schwarz 2006 (zit. Anm. 575), S. 188, Fußnote 28].

<sup>589</sup> Schwarz (zit. Anm. 587), S. 190.

Tatsächlich aber gab es schon vor 1800 Versuche, das Projektionsbild der Natur in der Camera obscura „festzuhalten“. Thomas Wegwood, der Sohn des Gründers der bekannten keramischen Manufaktur, bemühte sich als Chemiker um das Problem. Ihm sollen bereits „Lichtabdrucke“ der Mattscheibenbilder der Camera obscura geglückt sein, er konnte sie jedoch noch nicht haltbar machen. 1799 und 1801 wurde darüber in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu London berichtet. Aber erst Nièpce gelangen Fortschritte in der Kombination der lichtchemischen Erkenntnisse, die 1826 zu ersten Ergebnissen führten.<sup>590</sup>

Es ist die Zeitgebundenheit, ein Heranreifen und die innere Bereitschaft, die die Umsetzung einer Erfindung erst ermöglichen. „*Im Fall der Photographie*“, fährt Heinrich Schwarz in seinem Vortrag fort, „*war diese innere Bereitschaft schon von dem Moment an gegeben, als der feste Blickpunkt zum Alpha und Omega des ästhetischen Credo wurde. Denn die Grundidee dieses Verfahrens manifestiert sich deutlich darin, dass die verschiedenen Formen der `machine à dessiner`, die Camera obscura und der Spiegel zu Utensilien und Werkzeugen des Künstlerateliers wurden.*“ Für Schwarz waren das 18. Jahrhundert, das letzte ohne Fotografie, das „klassische“ Zeitalter der Camera obscura (in dem aber auch die *machines à dessiner* ihren Höhepunkt erreichten), während er das 15., 16. und 17. Jahrhundert als das „klassische“ Zeitalter der *machines à dessiner* sah.<sup>591</sup>

Schwarz stellt weiters fest, dass besonders in den 1830er Jahren in ganz Europa Gemälde und Drucke entstanden, welche die typischen Kennzeichen des fotografischen Bildes aufweisen, obwohl die Fotografie noch gar nicht erfunden war und diese Werke nicht notwendigerweise mithilfe einer Camera obscura oder eines anderen optischen Hilfsmittels verfertigt wurden. Als Vorläufer des fotografischen Geistes weisen sie gleichzeitig voraus auf eines der großen Problemstellungen der Malerei des 19. Jahrhunderts, - Licht und Sonne, die zu den wesentlichsten Wirkkräften der Fotografie werden sollten.<sup>592</sup>

Im Laufe seiner Abhandlung „Before 1839“<sup>593</sup> kommt Heinrich Schwarz dann auch auf Ferdinand Georg Waldmüller zu sprechen. Dass Waldmüller mit dem Schwarzspegel arbeitete, hat schon 1840 Athanasius Graf Raczynski berichtet<sup>594</sup>. Aber Waldmüller bediente sich auch noch eines anderen optischen Hilfsgerätes – der Camera obscura. „*Waldmüllers Landschaften sind die Zeugnisse einer positivistisch-realistischen Gesinnung, die ihren*

---

<sup>590</sup> J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Vor- und Frühgeschichte der Photographie in ihrem Verhältnis zur Malerei, in: Billeter 1977 (zit. Anm. 582), S. 11.

<sup>591</sup> Schwarz (zit. Anm. 587), S. 191.

<sup>592</sup> Ebenda, S. 187 ff.

<sup>593</sup> Ebenda, S. 196.

<sup>594</sup> Athanasius Graf Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 2. Bd., Berlin 1840, S. 629.

*extremsten, nämlich mechanistischen Ausdruck in der Photographie, dem bösen Geist des Jahrhunderts, finden sollte.*“, schrieb Heinrich Schwarz schon 1936.<sup>595</sup> Es war im präfotografischen Jahrzehnt um 1830 der „*wie von einer Kamera unterschiedslos aufgezeichnete Detailreichtum*“ und „*die Ausschnittgestaltung, die bloße unveränderte Wiedergabe eines nicht arrangierten Bildes*“, die für Schwarz Gemälde wie John Constables „Elm Tree“, um 1821 oder Waldmüllers „Höllengebirge“ von 1834 [Abb. 93] so „fotoähnlich“ machten.<sup>596</sup> Anhand anderer diesbezüglicher Beispiele zitiert Schwarz Nicéphore Niépce's Wunsch, „die Natur so getreu als möglich zu kopieren“, um mit diesen Worten gleichfalls einen Konnex mit Waldmüllers Vorreiterrolle herzustellen.<sup>597</sup>

Es ist also der unspektakuläre, zufällig wirkende Ausschnitt aus der Sehpyramide und eine enorme Detailfreudigkeit und „fotografische“ Präzision in der Darstellung, die den fotografischen Blick als Vorwegnahme der Fotografie begründet.<sup>598</sup> So waren sozusagen Maler wie Jean-Baptist Camille Corot, Carl Blechen, Eduard Gärtner, Johann Erdmann Hummel, Christoffer Wilhelm Eckersberg oder aber Ferdinand Georg Waldmüller unter anderen „charakteristischen Malern“ Endpunkte einer Entwicklung, deren Kunstwollen zur nämlichen streitbaren (ob Fotografie Kunst sei oder nicht) Erfindung führen sollte, - Endpunkte einer Entwicklung, die in der Renaissance mit dem mathematisch-wissenschaftlichen Ideal einer dreidimensionalen Illusion begann und mit Hilfe optischer Geräte wie die *machines à dessiner*, dem Schwarzspegel, der Camera obscura sowie der Camera lucida die Invention eines mechanischen Aufzeichnungsapparates ermöglichte.

Selbstverständlich gingen sehr bald nicht nur inspirative Ansätze von der Malerei auf die Fotografie aus, sondern es fand eine Beeinflussung zwischen diesen beiden Medien auch vice versa statt. So hat natürlich auch die Fotografie die Optik eines gewählten Motivs gerade auch auf seine Ausschnitthaftigkeit mitbestimmt. Angeschchnittene Figuren zum Beispiel, nicht „abgeschlossene“ Bilddarstellungen, weisen auf sogenannte „Schnappschüsse“ hin, die das Zufällige und Momentane beinhalten und betonen.

---

<sup>595</sup> Heinrich Schwarz erwähnte in seinem Werk „Salzburg und das Salzkammergut. Die künstlerische Entdeckung der Landschaft im XIX. Jahrhundert“, 2. stark verm. Aufl., Wien 1936, S. 55.“ allein die Camera lucida als Waldmüllers optisches Hilfsmittel, während er in seinem späten Aufsatz „German Artists in Austria in the First Quarter of the 19th Century“ (in: Yale University Art Gallery Bulletin 33, Nr. 3. Oktober 1972, S. 52 – 66) ebenfalls nur mehr Schwarzspegel und Camera obscura als Waldmüllers Hilfsmittel zitiert.

<sup>596</sup> Schwarz (zit. Anm. 587), S. 196.

<sup>597</sup> Ebenda, S. 197.

<sup>598</sup> Anselm Wagner, Der Photoanwalt aus dem Belvedere. Zur Wiederentdeckung des vertriebenen Kunsthistorikers Heinrich Schwarz, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2/2006, Wien 2006, S. 68.

Es stellt sich die Frage, inwieweit man bei vereinzelt Bildern Waldmüllers ebenfalls von „Schnappschüssen“ sprechen kann, wenn von allen Seiten des Hofes die Familie und die Mägde zusammenlaufen, um 1855 den Heimkehrenden Soldaten aus dem Krimkrieg [Abb. 196] zu begrüßen, oder wenn bei der „Heimkehr vom Kirchweihfeste“ von 1859/60 [Abb. 104] das durch die vielen Menschen aufgeschreckte Huhn gerade noch im Bild zu sehen ist, die drei Kinder mit ihren Lebkuchenherzen geradewegs auf den „Fotografen“ zugehen, um ihm stolz ihre „Ausbeute“ zu zeigen, oder wenn rechts ein hinzudrängender Mann mit seiner Liebsten und ein neugieriges Kind als Zeichen des nicht geplanten Ins-Bild-Tretens nur angeschnitten bleiben.

Waren „Schnappschüsse“ in Waldmüllers Werken vorgebildet oder verbergen sich da heimliche Vorarbeiten?

Und, können Waldmüllers Genreszenen generell nicht mit Filmstills verglichen werden? Sind sie nicht ein Ausschnitt einer Erzählung, am Höhepunkt verdichtet, der geistig nach vorne und hinten weitergedacht werden muss - wie ein Filmstill? Das Festhalten einer Szene in einem ablaufenden Film findet als Foto seine Aufzeichnung wie ein gemaltes Bild. Das Vorher und Nachher der Szene muss ebenfalls vom Betrachter dazu- und weitergedacht werden. Der Film läuft sozusagen als geistige Bewegung weiter und findet eigentlich durch das Filmstill mit seinem verdichteten narrativen Gehalt wieder zurück zu den auf der Leinwand bzw. auf einem Holzträger festgehaltenen „tableau vivant“ Waldmüllers.

Nun kann man behaupten, Waldmüller wäre maßgeblich an der fotografischen Entwicklung beteiligt oder involviert gewesen. Aber hatte Waldmüller je auch persönlich Kontakt mit den Erfindern gehabt? Zu viele Geheimnisse tun sich hier auf. Tatsache ist jedoch, dass Waldmüller mit siebenunddreißig Jahren 1830 Paris besuchte, zu einer Zeit, als eigentlich noch Italien das bevorzugte Ziel vieler Künstler war.<sup>599</sup> Kann es sein, dass Waldmüller wieder einmal interessante Verbindungen und Kontakte unerwähnt gelassen hat, in diesem Fall während seines Parisaufenthaltes im Mai 1830?

Gemeint ist unter anderem der Kontakt zu einem Maler, der bei der Veröffentlichung der Erfindung Daguerres 1839 eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat und über den Waldmüller aber erst anlässlich seiner zweiten Parisreise 1856 aufgrund seiner „Wahrheit“ schwärmt und berichtet: Paul Delaroche. Kann es sein, dass Waldmüller bereits bei seiner ersten Parisreise diesem Maler begegnet war? Noch dazu müssen sich, wie noch gezeigt wird,

---

<sup>599</sup> Theinhardt (zit. Anm. 538), S. 57.

in London 1856 fotografische Kontakte ergeben haben, die sich wieder bis ins Atelier zu Paul Delaroche nach Paris zurückverfolgen lassen.

Dass Waldmüller schon allein durch sein gewissermaßen „fotografisches“ Auge der Fotografie von der Geburtsstunde an sehr nahe gewesen sein muss, darf zweifelsfrei angenommen werden. Sollte sich in Paris 1830 in dieser Hinsicht keinerlei Verbindung ergeben haben, so war Waldmüller mit Sicherheit spätestens mit der Veröffentlichung der Daguerreotypie, die sich von Anfang Jänner bis 19. August 1839 hinzog und in die die vorinformierte Öffentlichkeit die größten Erwartungen setzte, am Laufenden. Denn es war der Staatskanzler Fürst Metternich persönlich, der durch seine staatsmännischen Kontakte die neue Erfindung sogleich nach Wien holen ließ. Der Staatskanzler und Kurator der Wiener Akademie hat in seinem engagierten Interesse bereits über den österreichischen Botschafter in Paris, Anton Graf Appony, direkt mit Louis Jacques Mandé Daguerre Kontakt aufgenommen, der jedoch Ende Februar 1839 sein „Geheimnis“ noch nicht preisgeben durfte, wie dieser in einem persönlichen Brief dem Staatskanzler Fürst Metternich erklärte.<sup>600</sup> Als jedoch Anfang Juli 1839 die französischen Abgeordneten die Erfindung freigaben, schickte Daguerre als „Werbegeschenk“<sup>601</sup> sogleich dem österreichischen Kaiser Ferdinand I. und Metternich je ein Exemplar einer fotografischen Aufnahme. Auch König Ludwig I. von Bayern, dem belgischen König Leopold I., dem russischen Zaren Nikolaus I. und dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm I. schickte er eine daguerreotypische Huldigung.<sup>602</sup>

Metternich holte sich aber auch noch über einen anderen Weg, gleichfalls noch vor der öffentlichen Kundgebung, direkte Informationen über dieses Medium. Bereits am 15. Juli 1839 konnte der österreichische, international anerkannte Physiker und Mathematiker Andreas von Ettingshausen, der zu einem Studienaufenthalt nach Paris gereist war, berichten, eine Daguerreotypie gesehen und eine passende Kamera bestellt zu haben. Zudem wohnte Ettingshausen der Veröffentlichungssitzung am 19. August im „Institut de France“ bei und lernte bei Daguerre persönlich die neue Aufnahmetechnik.<sup>603</sup> Metternich war also über dieses Novum bestens informiert und erbat am 24. August 1839 bei Kaiser Ferdinand I. für Daguerre zum Dank für die Musterbilder eine Ehrengabe. Die fotografische Begeisterung veranlasste Metternich auch, über den Kanzleidirektor des Generalhofbauamtes Ludwig von Remy, der seit 1827 provisorisch als Präses-Stellvertreter der Akademie tätig war, die „beyden Proben ...

---

<sup>600</sup> Maren Gröning, Inkunabeln einer neuen Zeit. Pioniere der Daguerreotypie in Österreich, in: Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich (Hrsg. von Monika Faber), Band 4, Wien 2006, S. 15.

<sup>601</sup> Ebenda.

<sup>602</sup> Ebenda.

<sup>603</sup> Ebenda, S. 17.

*während 3 Tage in dem Gebäude der k.k.Akademie der bildenden Künste in einem geeigneten Locale aufstellen zu lassen“<sup>604</sup>.*

Auch wenn diese außerordentliche Veranstaltung von der Akademieverwaltung nicht in vollem Umfang beworben wurde und Mitteilungen an die Tagespresse aus Furcht vor zu viel Gedränge während der Ausstellung<sup>605</sup> vermieden wurde<sup>606</sup>, musste Waldmüller als Professor der Akademie, als Kustos der Lambergischen Gemäldegalerie und seit 1835 als akademischer Rat diese beiden Daguerreotypien gesehen haben.

Vom 13. bis 16. November 1839 fand über Initiative Metternichs noch eine weitere Ausstellung, diesmal im physikalischen Hörsaal der Wiener Universität, statt, die zwölf bereits von Andreas von Ettingshausen gemachte Aufnahmen präsentierte.<sup>607</sup>

Dass Waldmüller trotz des „Falles Waldmüller“ 1838<sup>608</sup> gute Kontakte zum Kurator der Wiener Akademie, Fürst Metternich, pflegte, mögen die beiden, vielleicht von Metternich persönlich und möglicherweise als Freundschaftsbilder bestellten Gemälde bezeugen, in denen der russische Thronfolger Großfürst Alexander Nikolaewitsch, der mit 3. März für zehn Tage in Wien weilte, den Staatskanzler Fürst Metternich mit österreichischen Diplomaten in der Wiener Hofburg empfängt. Beide Bilder sind aus dem Jahr 1839, dem Jahr der Veröffentlichung der ersten Fotografien der Welt.

Es ist somit durchaus möglich und eigentlich anzunehmen, dass Waldmüller über dieses Novum mit seinem Protektor Metternich sprach und auch diskutierte, und seine Meinung darüber dem Kurator der Akademie äußern konnte.

Aus nur zwei schriftlichen Quellen ist belegt, dass Waldmüller die Fotografie nicht fremd war. Es sind zwei Briefe aus dem Jahr 1858, die jedoch diesbezüglich sehr späte Beweise sind. Um seine Originalgemälde vor eventuellen Transportrisiken zu bewahren, greift Waldmüller sichtlich auf das nun schon fast zwanzig Jahre „alte“ fotografische Reproduktionsverfahren zurück.

---

<sup>604</sup> Schreiben von Staatskanzler Fürst Metternich an Ludwig von Remy, Archiv der Universität der bildenden Künste Wien, Zl. 250/1839.

Gröning (zit. Anm. 600), S. 17.

<sup>605</sup> Dauer der Ausstellung: 28. – 30. August 1839 zwischen 8 und 17 Uhr.

Gröning (zit. Anm. 600), S. 18.

<sup>606</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>607</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>608</sup> In der Folge wurde Waldmüller von Metternich der Privatunterricht in den akademischen Räumlichkeiten gänzlich untersagt und auch sein Atelier in der Lambergischen Galerie genommen. Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 113 ff.

Im Brief vom 2. März 1858<sup>609</sup> schlägt Waldmüller die Einsendung von Fotografien anstelle seiner originalen Arbeiten an die „J. G. Bach`sche Lithographische Kunstanstalt“ zur Reproduzierung vor. Das zweite Schreiben vom 22. Mai 1858<sup>610</sup> war an Adolf Böttger in Leipzig gerichtet. Daraus geht hervor, dass das *„Misslingen der Photographie“* Waldmüller an der Übersendung der gewünschten Bilder hinderte. Darin beklagte Waldmüller zudem, *„Wie elend im Ganzen die österreichischen Kunstzustände, ebenso die der Photographie“* seien.

Daraus ist zu schließen, dass Waldmüller die Entwicklung der Fotografie sehr wohl beobachtete und ihre doch leichte Einsetzbarkeit, in diesem Fall die einfacher zu handhabenden Abbildungen seiner Originalgemälde, auszunützen wusste. In seiner Klage über die miserablen Kunstzustände schließt Waldmüller somit auch die Fotografie ein, nur ein Jahr nach der Veröffentlichung seiner dritten und heftigsten Streitschrift, die dem unnachgiebigen Streiter seine Anstellung als Professor und Kustos der Lambergischen Gemäldesammlung kostete.

Es ist schwer vorstellbar, dass der allem Neuem aufgeschlossene Maler, der sich auch in der Lithografie und Radierung profilierte und so gut wie alle Disziplinen der Malerei beherrschte, nicht schon früher belegbare fotografische Spuren hinterließ. Dass Waldmüller tatsächlich seine Bilder vor Ort in der Natur fertig stellte, wie er es in seinen Schriften forderte, ist kaum nachvollziehbar. Natürlich wäre es möglich, wobei bei Waldmüllers Detailreichtum die Zeitlichkeit der Beleuchtung nur eines der Probleme veranschaulicht. Tierdarstellungen, wie die Ochsengespanne, oder Verkürzungen und Verzerrungen könnten auf fotografische Bildvorlagen hinweisen. Es ist kaum vorstellbar, dass Tiere für langwierige „Porträtsitzungen“ zur Verfügung gestanden wären.

Zudem irritiert das spärliche Vorhandensein von Skizzenbüchern nach 1845.<sup>611</sup> Es könnte sich natürlich um eine zufällige Lücke im Gesamtœuvre handeln, oder doch ein Hinweis auf Verwendung von Fotografien als Hilfsmittel, „nach der Natur“ zu arbeiten?

Die Diskussion, ob Fotografie Kunst oder Nicht-Kunst sei, setzte natürlich sofort bei Bekanntwerden dieses neuen Mediums ein. Entgegnungen, dass diese „gnadenlose“ Wiedergabe der Wirklichkeit, dieses „Abschreiben“ der Natur keinen Platz für den künstlerischen Genius lässt, findet immer wieder Parallelen in Kritiken über Waldmüllers

---

<sup>609</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, Brief vom 2. März 1858, Stadt Wien, Handschriftensammlung, Inv. Nr. 4917.

<sup>610</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, Brief vom 22. Mai 1858, Stadt Wien, Handschriftensammlung, Inv. Nr. 5408.

<sup>611</sup> Buchsbaum 1976 (zit. Anm. 276), S. 146.

Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 15.

Naturesehen. So entgegnet der soeben zum Anatomieprofessor ernannte Anton Ritter von Perger, als Waldmüller am 13. Mai 1845 eine „*mundirte und vervollständigte*“ Fassung seiner „*Ideen zu einem Entwurf einer berichtigen umfassenden Anleitung in der bildenden Kunst*“ an die Professoren der Akademie zu „*Beratung und Befund*“ weitergeleitet hatte, gar mit dem Vorwurf, dass Waldmüllers „*Pinselbarkeit*“ einer „*mosaikartigen daguerrotipischen Nachahmung*“ gleiche. Perger fürchtete, dass so die Kunst ihr Niveau verlieren und zum reinen Handwerk degradiert werden würde.<sup>612</sup>

Dass Waldmüllers detailreiche Naturwiedergabe mit dem Aufkommen der Fotografie unweigerlich verbale Synonyme zum kritischen Vergleich herausfordert, ist mit dem Hintergrund der „Detailfrage“<sup>613</sup> eine klare Folgeerscheinung. Kunst muss nach Schönheit streben, sie muss die Natur nachahmen, ohne sie zu kopieren, sie muss die Details dem Ganzen opfern usw., lautet jenes Repertoire von Grundsätzen der Ästhetik, das Kritiker dem Realismus/Naturalismus entgegen hielten.<sup>614</sup>

Kritiker begegneten Waldmüllers Werken mit ähnlichen Argumenten wie sie dies bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bezug auf das neue Medium diskutierten: das Problem, ob Fotografie Kunst oder Nichtkunst sei, stieß sich im Besonderen am minutiös mechanisch erfassten Wirklichkeitsausschnitt, – einem bis ins kleinste Detail wiedergegebenen Ausschnitt der Natur, eine Kunstauffassung, die Waldmüller wiederholt sowohl technisch als auch vom Gesamteindruck her zum Vorwurf gemacht wurde. Ausschnitt, Perspektive, Komposition, Retusche, Komposit-Fotografie usw. sind neben der Detailfrage nur einige problematische Diskussionspunkte, die mit dem Anspruch der Fotografie, Kunst zu sein, erörtert wurden.<sup>615</sup>

Könnte es sein, dass Waldmüllers erste Streitschrift 1846 auch den öffentlich diskutierten Nicht-Kunst-Charakter der Fotografie verteidigte, weil Waldmüller, mit Recht, Affinitäten zwischen seiner Kunst und dem neuen Medium sah?

Losgelöst von jeglichen Debatten, ob Fotografie Kunst sei oder nicht, ist es Faktum, dass die Fotografie die jahrhundertealten Hierarchien der Schönen Künste in Bewegung brachte und die Frage nach idealistischer Ästhetik versus demokratischer Naturwiedergabe erneut zum Diskussionsthema machte. Niemand konnte ahnen, dass die Fotografie, aus Bedürfnissen nach Naturtreue und Reproduktionen entstanden, im Laufe der Zeit eine Eigendynamik

---

<sup>612</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 152.

<sup>613</sup> Wolfgang Kemp, Fotografie als Kunst, in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912, München 1980, S. 13 f.

<sup>614</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>615</sup> Ebenda, S. 13.

entwickelte, die dieses Medium – erst - gegen Ende des 20. Jahrhunderts selbst zu einem Bestandteil der akademischen Lehre werden ließ.

So ist es eigentlich nicht verwunderlich, dass die Fotografie seit ihrer Veröffentlichung 1839 einen „raketenhaften“ Aufstieg erlebte und sich im Laufe der Zeit als eigene Disziplin im Kunstgeschehen etablieren konnte. Die kunstfotografische Auseinandersetzung hat ja im Grunde genommen die Weiterentwicklung dieser „mechanischen Aufzeichnung“ nur forciert und damit erneut bewiesen, dass Konfrontationen und Ablehnung gewisse Strömungen durchaus bestärken und intensivieren können.

Möglich ist natürlich, dass Waldmüller mit der Erfindung der Fotografie sein fotografisches Sehen und sein Kunstwollen bestätigt und akzeptiert fand und für ihn als ausübenden Künstler „moralisch“ nichts dagegen sprach, sich die Natur auch auf diese Weise ins Atelier zu holen, nachdem Waldmüller ja auch das Arbeiten mit dem Schwarzsiegel und der Camera obscura nicht scheute. Seine Maltechnik und Kunstauffassung, dass alles in der Natur gleich wichtig und bedeutend ist, korrespondiert ganz deutlich mit den fein zeichnenden, die Natur detailgenau wiedergebenden Daguerreotypien.

Waldmüllers „demokratischer Naturblick“ soll aber auch noch in anderer Hinsicht Erwähnung finden. Könnten seine Werke in ihrem großteils eher sachlichen Detaillismus nicht selbst als „Studien“ für Maler wie für Fotografen herangezogen werden?

Wie nahe Jules Janins äußerst frühe Fotografiekritik vom Jänner 1839 an das Kunstwollen Waldmüllers herankommt, sollen nachstehend einige zitierte Passagen erörtern. Jules Janin (1804 – 1874) war der erste Kunstkritiker, der über die Fotografie ausführlich berichtet hat. Im Jänner 1839, also über ein halbes Jahr vor der endgültigen Veröffentlichung des Verfahrens, stellt er nach Kenntnisnahme weniger Daguerreotypien das fotografische Verfahren mit merklicher Begeisterung in seinem aktuellen Stand und in seinen Zukunftsaussichten dar, auch wenn er über die technische Seite nur ungenau unterrichtet war.<sup>616</sup>

*„...Er [Daguerre] kannte außerdem – wie wir alle – den Einfluß der Sonne, des Lichtes auf die Farbe...es galt, die Sonne, dieses Weltauge zum kunstfertigen Gehilfen eines Meisters zu machen...Später wird er [Daguerre] es ganz Europa erklären, wenn Frankreich, der Welt liberalste und uneigennützigste Nation, seine Erfindung Europa zum noblen Geschenk*

---

<sup>616</sup> Jules Janin, Der Dauerreotyp (1839), in: Kemp 1980 (zit. Anm. 613), S. 46.

*gemacht hat...Er hat einen bestimmten schwarzen Firnis entwickelt, der auf irgendeine Platte aufgetragen wird...alle diese Dinge, groß oder klein, die vor der Sonne gleich sind, sie bilden sich in dieser Camera obscura ab, die alle Eindrücke auffängt...Es ist die Sonne selbst, als allmächtiges Werkzeug einer neuen Kunst, die diese unglaubliche Arbeit vollbringt...das Wunderwerk tut seine Arbeit im Augenblick...Jetzt ist es an uns, an den Daguerreotyp zu glauben. Denn keine Hand könnte zeichnen, wie die Sonne zeichnet; kein menschlicher Blick könnte so tief in diese Massen von Schatten und Licht eindringen...*

*Zwischen der Kunst und ihrem neuen Rivalen gibt es nichts mehr zu verhandeln. Es handelt sich hier wohlgerne nicht um eine grobe mechanische Erfindung, die die Massen ganz ohne Tiefe, ohne Detail und nur so vollkommen zeigt, wie es mehrere Stunden Handarbeit zustande brächten. Nein, es handelt sich um die zarteste, feinste und vollkommenste Reproduktion, die göttliches und menschliches Vermögen nur erreichen können. Und nehmen Sie auch das zur Kenntnis, daß diese Reproduktion gar nicht eintönig ausfällt, wie man vielleicht glauben könnte. Im Gegenteil, keines dieser Bilder, das nach dem gleichen Verfahren gefertigt wurde, gleicht dem vorhergehenden: die Tageszeit, die Farbe des Himmels, die Klarheit der Luft, die süße Wärme des Frühlings, die Strenge des Winters, die warmen Strömungen des Herbstes, die Reflexe des klaren Wassers, all diese atmosphärischen Einflüsse bilden sich wunderbarerweise auf diesen wunderbaren Bildern ab...*

*Nehmen sie weiterhin zur Kenntnis, daß auch, wenn das Licht arbeitet, der Mensch der Meister bleibt...*

*Der Daguerreotyp ist dazu bestimmt, die schönen Seiten der Natur und der Kunst zu reproduzieren, ungefähr so, wie der Buchdruck die Meisterwerke des menschlichen Geistes verbreitet. Er ist eine Graphik in der Hand Aller; er ist ein Stift, der wie der Verstand gehorcht; er ist ein Spiegel, der alle Reflexe bewahrt; er ist das treue Gedächtnis aller Denkmäler, aller Landstriche des Universums; er ist unablässige, spontane, unersättliche Reproduktion der hunderttausend Meisterwerke, die die Geschichte auf der Oberfläche der Erde errichtet bzw. umgestürzt hat. Der Daguerreotyp wird der unentbehrliche Begleiter des Reisenden sein, der nicht zeichnen kann, und des Künstlers, der keine Zeit hat, zu zeichnen. Er ist dazu bestimmt, zu geringen Kosten die schönsten Kunstwerke zu popularisieren, von denen wir nur teure und unzulängliche Kopien haben. Wenn man nicht selbst sein eigener Graphiker werden will, dann wird man binnen kurzem sein Kind ins Museum schicken und ihm auftragen: Bringe mir in drei Stunden ein Bild von Murillo oder Raffael...*

*Schon angesichts der einfachsten und süßesten Leidenschaften des alltäglichen Lebens entfaltet der Daguerreotyp seinen Sinn und seine Reize. Er wird augenblicklich all die geliebten Gegenstände aufnehmen: den Sessel des Großvaters, die Wiege des Kindes, das Grab des alten Mannes...*

*Daguerre hofft, daß er bald auch Porträts machen kann, ohne daß es eines vorhergehenden Porträts von Ingres bedürfte. Er ist schon dabei, eine Maschine zu entwickeln, mit deren Hilfe der zu Porträtierende ganz ruhig hält. Denn so groß ist die Kraft dieses unbeeinträchtigten Bildners, daß er sogar das Blinzeln des Auges, das Runzeln der Stirn, die geringste Falte des Gesichts, die leiseste Bewegung einer Haarlocke aufzeichnet. Nehmen sie die Lupe! Sehen Sie auf diesem feinkörnigen Grund diese kleine Stelle, die etwas dunkler ist? Das ist ein Vogel, der durch die Lüfte gestrichen ist...*

*Und jetzt hat Daguerre durch diesen auf eine Platte aufzutragenden Überzug die Zeichnung und die Graphik ersetzt...<sup>617</sup>*

---

<sup>617</sup> Ebenda, S. 46 ff.

Ob Waldmüller sich in seiner Kunstauffassung durch die Fotografie tatsächlich allein bestätigt fand, muss dahingestellt bleiben. Die explosive Entwicklung des neuen Mediums könnte Waldmüller aber auch zunehmend als Konkurrenz empfunden haben, die ihn mit der Zeit immer mehr an den Rand drängte. Die parallel in den Kunstbereich eindringende Fotografie mag vielleicht auch an Waldmüllers finanziell katastrophaler Auktion in Löschers Salon im Jahr 1863 Anteil gehabt haben. Vielleicht trotzte aber auch Waldmüller diesem Konkurrenten und versteifte sich deshalb umso mehr in seinen Schriften auf die Natur als einzig gültige Lehrmeistern. Waldmüller als großer Opportunist der Fotografie? Vielleicht forderte ihn die neue Technik aber auch heraus, mit ihr wettzueifern, - die lichtstarken Bilder der 1850er Jahre könnte man auch dahingehend interpretieren.

Dass Waldmüller nicht selbst zu einem Fotopionier wurde, mag verwundern; es war aber vielleicht doch der fotografische Malerblick, der Waldmüller die Natur nur „aus erster Hand“ akzeptieren ließ.

Ein kühner Gedanke drängt zuletzt aber auch noch die Frage auf, ob Waldmüller nicht mit seinen Streitschriften, nur die Natur als Lehrmeisterin anzuerkennen, von seinem eigenen Gebrauch von Fotografien ablenken wollte. Fotografien als Vorlagenmaterial und als „andere“ Natur statt die unmittelbare?

Wie in vielen anderen Aspekten auch, hat sich Waldmüller desgleichen eben auch auf dem Gebiet der Fotografie in Schweigen gehüllt. Dies macht ihn jedoch dahingehend sehr verdächtig, als sich im Verlauf der Forschungen immer wieder herausgestellt hat, dass dieser moderne Maler des 19. Jahrhunderts gerade das in seinen Schriften unerwähnt gelassen hat, was für seine Werke nicht gerade von geringer Bedeutung ist.

Als Dokumentation bzw. als Abbild des Originalwerkes ist die Fotografie bei Waldmüller ja bereits durch zwei Briefe belegt. Man weiß jedoch, dass die Fotografie auch in anderen Bereichen, und das in kürzester Zeit, ihre Einsatzfähigkeit bewies und im Laufe des 19. Jahrhunderts eine regelrechte Vorlagenindustrie entstehen ließ. Neben den in Verlagen oder im Auftrag von Museen entstehenden Kollektionen von Kunstreproduktionen, die als Vorlagensammlungen auch in den Kunstakademien Verwendung fanden – so lässt sich im Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien der Beginn dieser Sammlungstätigkeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen – entstand ab der Mitte der Siebzigerjahre ein eigener Zweig, der die „Akademien“ oder Künstlervorlageblätter herstellte. Dabei wurden

die unterschiedlichsten Genres berücksichtigt und auch im Sinne der „lebenden Bilder“ Märchen oder historische Themen illustriert.<sup>618</sup>

Wie muss Waldmüller reagiert haben, als man begann, auf den Akademien die Fotografie als „Arbeitswerkzeug“ einzusetzen, anstatt die „wirkliche Wirklichkeit“ als Vorbild vorzuziehen? Fotografische Vorlagen statt händischer Studien direkt vor der Natur – wie mag Waldmüller zu dieser kontroversiellen Auffassung gestanden haben? Und was hielt er prinzipiell von Studien und deren Veröffentlichung?<sup>619</sup>

*„...Gehören aber Studien überhaupt in die Oeffentlichkeit? Derjenige, dem es Noth thut, derley Studien in der Technik der Malerei zu machen, soll, wie alles was in dem Atelier eines Malers in solcher Beziehung gemacht wird, hübsch geheim halten, wir wollen nicht die Bemühungen, nicht Vorstudien, wir wollen Kunstwerke in der Oeffentlichkeit sehen. Je mehr heimlich für sich abgeschlossen der Künstler zu Werke geht mit seinen Vorbereitungen, je weniger seine Freunde davon in der Oeffentlichkeit, in den Journalen plaudern, bevor das Werk oft noch angefangen, desto überraschender wird die Wirkung seyn, die ein wirklich gelungenes Kunstwerk machen wird. Ganz im Gegenteil ist es aber nur Zeugnis von Geistesarmuth, wenn ein Maler es nicht über sich bringen kann, einen Studienkopf, eine solche nichtssagende Bagatelle, dem Publikum zu zeigen. Für ihn erwächst oft kein anderer Nutzen daraus, als einige Gulden dafür zu bekommen, wie es oft schon der Fall war, denn die meisten dieser Studienköpfe sind verkäuflich. Wie kann man sich aber von seinen Studien trennen? Wie kann man sie Andern profanen Personen, Layen, überlassen, die nicht wissen was damit zu thun ist, denen es keinen Nutzen bringt, weil ein Studium nur dem Künstler nützt? – Die Käufer derselben aber, sie mögen einen solchen Studienkopf ansehen so oft und wie sie wollen, sie ersehen daran doch nichts, weil nichts ausgesprochen ist. Der Kunst aber bringt es wahrhaften Schaden...Dichter und Tondichter haben aber zu keiner Zeit ihre Studien, ihr Material der Oeffentlichkeit preiszugeben, und die bildende Kunst dürfte es eben so wenig thun. Nicht einmal der Handwerker thut dergleichen, er zeigt nur seine vollendeten Erzeugnisse, nicht die Anfänge zu denselben. Wie gesagt, es kann nur Geistesarmuth seyn, wenn ein Maler über das Gelingen des Malens sich so kindisch freut, dass er es sich nicht versagen kann, es allen Leuten zu zeigen. Was würde derselbe erst bey einer gelungenen Idee*

---

<sup>618</sup> Monika Faber, Fotografie, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2002 (zit. Anm. 236), S. 441, Nr. 163 [Martin Gerlach (1846 – 1918), Tafel 58 aus dem Werk „Formenwelt aus dem Naturreiche“ (Band V der Serie „Die Quelle)].

<sup>619</sup> Anfang der 1850er Jahre war es noch gängige Praxis, dass Bildhauer ihre Gipsmodelle oder fertigen Werke zur Eigenwerbung oder als Beleg für den Fortgang der Arbeit zeichnen ließen; mit dem Fortschreiten der fotografischen Technik wurde diese Praxis durch die mechanische Wiedergabe ersetzt, wie zum Beispiel Mestral für Geoffroy-Dechaume und Alinari für den Bildhauer Bartolini. Auch einige Maler, wie Courbet, Ingres, Delaroche oder Menzel, ließen ihre Werke schon früh fotografisch dokumentieren.

[Dorothea Peters, Das Musée imaginaire: Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert (Hrsg. Ulrich Pohlmann/Johann Georg Prinz von Hohenzollern), München 2004, S. 292.

Michael Kant, Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen, Stuttgart 1995.

Eckhard Schaar, Courbet und die Photographie, in: Ausstellungskatalog., Courbet und Deutschland, Kunsthalle Hamburg 1978, S. 524 ff.

Laure Boyer, Robert J. Bingham. Photographie du monde de l'art sous le Second Empire, in : études photographiques, Heft 12, Nov. 2002, S. 126 ff.].

*thun? Aber solche kommen nicht zur Idee, sie sind schon überschwänglich glücklich nur Handwerker zu seyn, oder es zum componiren zu bringen...`*<sup>620</sup>

Sollte Waldmüller mit Fotografien gearbeitet und diese auch als „Studien“ angesehen haben, hat er es tatsächlich geschafft, diese geheim zu halten und alle „Beweise“ für die Nachwelt zu löschen?

Es ist durchaus möglich, dass Waldmüller seine „verbotenen“ fotografischen Vorlagen nur heimlich benutzte und bei erster Gelegenheit gleich wieder vernichtete. Weitere Fragen bleiben jedoch bestehen, - Waldmüller müsste entweder eine eigene Kamera besessen haben oder aber ein Fotograf hätte diese Aufnahmen für Waldmüller machen müssen, und dass dabei nichts an die Öffentlichkeit und in die Kritiken gelangen würde, wäre verwunderlich. Es ist jedoch Waldmüller zuzutrauen, auch dieses Meisterstück der Verheimlichung geschafft zu haben.

Was tatsächlich neben den beiden brieflichen Zeugen erhalten geblieben ist, sind verschiedenste Porträtfotos, wovon sich auch einige aus der Zeit ab circa 1860 im Wien Museum erhalten haben. „Waldmüller sitzend, en face“ [Abb. 228] wurde im Atelier von Carl Herberth<sup>621</sup> aufgenommen, einem Berufsfotografen, der wie Ludwig Angerer wegen seiner fotografischen Leistungen sehr geschätzt wurde. Das Porträtfoto wurden vom Wien Museum um 1863/64 datiert, da Waldmüller sowohl den von König Wilhelm I. von Preußen 1861 verliehenen Roten Adler-Orden III. Klasse als auch das ihm 1863 vom österreichischen Kaiser verliehene Ritterkreuz des Franz Josephs-Ordens trägt. Überzeugender wäre jedoch, die Fotografie in die zweite Hälfte des Jahres 1864 zu datieren, da der Kaiser mit 7. August 1864 „aus Gnade“ Waldmüllers Pension wieder in der Höhe seines letzten Gehalts genehmigt hat<sup>622</sup> und Waldmüller sich mit dieser Geste „rehabilitiert“ sah. War für Waldmüller das nicht ein Grund, anstatt eines gemalten Selbstporträts sich mit seinen zwei „wohl verdienten“ Orden und einem mit seinen Lehrmeinungen und Vorschlägen zur Akademiereform gefüllten Notizbuch für die Nachwelt und für das eigene Ego fotografieren

---

<sup>620</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, Handschriftensammlung Wien, Inv. Nr. 4653, in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 405 f.

<sup>621</sup> Carl Herberth war Maler und Fotograf, der sein Atelier 1862 auf der Wien, Mayerhofgasse 363, spätere Nummer 8 hatte. Herberth war damals Mitbesitzer des Hauses, in dem er bereits in den fünfziger Jahren fotografiert hatte und in seiner Leistung ebenbürtig zu Ludwig Angerer war. [Hans Frank, Die Wiener fotografischen Ateliers. 1860 bis 1880. Biographische Skizzen. Zusammengestellt und notiert 1971/72 nach den Unterlagen der Photogeschichtlichen Sammlung Hans Frank, Salzburg. (Die Unterlagen wurden mir freundlicherweise von Frau Mag. Lindinger, Museum Wien, zur Verfügung gestellt.)].

<sup>622</sup> Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 396 und Fußnote 365.

zu lassen? Noch dazu zu einer Zeit, als die Fotografie für viele noch unerschwinglich und eben aus Kostengründen nur einem bestimmten Teil der Bevölkerung zugänglich war?

Wenn Ferdinand Georg Waldmüller in seinen „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen Kunst“<sup>623</sup> begeisterte Lobeshymnen über seine vielbewunderten Franzosen, von denen er *„eine der wichtigsten, aber auch der schwersten Aufgaben, ... unerlässlich nöthig zur völligen Naturtreue“*,...gelöst sieht, nämlich *„Die Anwendung der Sonnenbeleuchtung und ihrer Wirkungen“*<sup>624</sup> und trotz des idealisierenden Pathos Paul Delaroche „bewunderte“, so mag dahinter wieder einmal ein Waldmüllersches, in seinen zahlreichen Schriften nicht gelüftetes Geheimnis liegen, - so wie die Präraffaeliten bei Waldmüller ebenfalls nie Erwähnung fanden, obwohl sich im Verlauf der Forschungen doch ein diesbezüglicher Konnex herauskristallisieren konnte.<sup>625</sup>

Aber ist es nicht denkbar, dass Waldmüller anlässlich seiner Parisreise 1830 durch seine „geheimen“ Kontakte sozusagen ein passiver, stiller Teilnehmer an der Erfindung wurde? Waldmüllers Schwärmen für Paul Delaroche anlässlich seiner zweiten Parisreise 1856, dessen Wahrheit er bewunderte, - der in der Fotografiedebatte kein Unbekannter war und durch seine Stellungnahme anlässlich der Veröffentlichung der Erfindung Daguerres durch den Physiker und Politiker Dominique François Arago vor der Akademie der Wissenschaften in Paris etwaige Bedenken zerstreut hatte, die Fotografie könnte den „Lebensnerv der Kunst“ treffen, - hat vielleicht einen ganz anderen, einen tiefsinnigeren, bedeutenderen Grund. Durch Paul Delaroches Stellungnahme stimmte die überwältigende Mehrheit (237 gegen 3) der Abgeordneten dem Antrag auf staatlichen Erwerb der Erfindung Daguerres zu.<sup>626</sup>

Am 19. August 1839 wurde vom Physiker und Politiker Dominique François Arago (1786 - 1853) vor der Akademie der Wissenschaften in Paris die Daguerreotypie veröffentlicht. Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851) hatte sich an ihn als Abgeordneten und als Mitglied der „Académie des Sciences“ gewandt, um Unterstützung für die Veröffentlichung der Daguerreotypie zu bekommen, nachdem seine Versuche, die Erfindung zu verkaufen oder mit Hilfe einer Aktiengesellschaft auszunutzen, fehlgeschlagen waren.<sup>627</sup>

---

<sup>623</sup> Waldmüller, Andeutungen...1857 (zit. Anm. 10), S. 356.

<sup>624</sup> Ebenda, S. 358.

<sup>625</sup> Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30).

<sup>626</sup> Kemp 1980 (zit. Anm. 613), S. 51.

<sup>627</sup> Ebenda.

In seinem Bericht über den Daguerreotyp vor der „Académie des Sciences“ in Paris 1839 kommentiert François Arago die „brennende“ Frage, *„ob die Kunst als solche irgendwelche Fortschritte von dem Studium dieser Bilder erwarten darf“*<sup>628</sup>, mit den Worten Paul Delaroches:

*„Man fragt sich schließlich, ob die Kunst als solche irgendwelche Fortschritte von dem Studium dieser Bilder erwarten darf, die mit dem zartesten und feinsten Mittel der Natur, mit den Lichtstrahlen aufgezeichnet wurden? Die Antwort gibt uns Paul Delaroche. In einer Note, die er auf unsere Bitte hin verfasst hat, erklärt dieser berühmte Maler, daß die Methode Daguerres soweit in der Vollendung gewisser wesentlicher Bedingungen der Kunst gekommen sei, daß sie sogar für den geschicktesten Maler ein Gegenstand aufmerksamen Studiums werden würde. Was ihn am meisten an den fotografischen Zeichnungen beeindruckt, das ist die unnachahmliche Feinheit des Bildes, die doch in keiner Weise die ruhige Wirkung der Massen stört, noch irgendwie dem Gesamteindruck schadet. Die Genauigkeit der Linien, die Präzision der Formen ist in den Daguerreschen Bildern so vollkommen wie möglich, und man erkennt darin zugleich eine breite, kraftvolle Modellierung und ein im Ton wie in der Wirkung Ganzes. Der Maler wird in diesem Verfahren ein rasch arbeitendes Mittel finden, um Sammlungen von Studien zu machen, die er sonst nur mit großem Aufwand an Zeit, Mühe und mit viel geringerer Vollkommenheit herstellen könnte, wie groß sein Talent auch sein mag. Er bekämpft dann mit ausgezeichneten Gründen die Ansichten derer, die sich eingebildet haben, daß die Fotografie unseren Künstlern und besonders unseren Kupferstechern Schaden bringen könnte, und beschließt seine Note mit der Bemerkung: „Kurz gesagt, mit der bewundernswürdigen Erfindung hat Herr Daguerre den Künsten einen außerordentlichen Dienst geleistet.“ Dem haben wir nichts hinzuzufügen. Zu den Fragen, die wir uns gestellt haben, gehört natürlich auch die Frage, ob die fotografischen Methoden zum Gegenstand alltäglicher Praxis werden können...“*<sup>629</sup>

Was mit diesem Zitat neben der Legitimationsfrage aufgezeigt werden soll, ist die offensichtlich einflussreiche Involvierung und Auseinandersetzung Paul Delaroches mit dem neuen Medium Fotografie. Immerhin hat François Arago vor der Akademie mit Paul Delaroches Worten argumentiert.

Mit Paul Delaroche in Zusammenhang steht auch einer der bedeutendsten Fotografen der 1850er Jahre, - Roger Fenton. Ob der Krimkrieg-Fotograf vor Delaroches Aufenthalt in Italien von Ende 1843 bis Ende 1845 im Atelier Delaroches in Paris studierte oder nach dessen Rückkehr, ist bis dato nicht gesichert. Fenton kehrte erst 1847 wieder nach London zurück. Eine Verbindung zu Paul Delaroche könnte sich aber auch über Fentons „Painting

---

Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Salzburg und Wien 1984, S. 53.

<sup>628</sup> Dominique François Arago, Bericht über den Daguerreotyp (1839), in: Kemp 1980 (zit. Anm.613), S. 52.

<sup>629</sup> Ebenda.

Tutor“ in London, Charles Lucy ergeben haben, ein Historienmaler, der selbst bei Delaroche in Paris studiert hatte.<sup>630</sup>

Bemerkenswert ist eben, dass gerade mit dem Namen Roger Fenton, der im Konnex Waldmüller und seinem Aufenthalt in London 1856 eine interessante Rolle spielt, auch die Verbindung nach Paris gegeben ist, direkt ins Atelier zu Paul Delaroche, zu einer Zeit, als die Fotografie an die Öffentlichkeit trat. Der Maler Roger Fenton fand jedoch erst „offiziell“ in den 50er Jahren endgültig zur Fotografie.

Der als „stark heimatverbunden geltende“ Maler Waldmüller nützte auch in London 1856 seinen Aufenthalt, um sich vor Ort über die künstlerischen Entwicklungen und über die „Kunstzustände“, die er ja in Österreich vehement beklagte, zu informieren. Dabei muss Waldmüller wieder einmal wichtige Kontakte geknüpft und gepflegt haben, von denen er nie berichtete oder auch nur eine Bemerkung machte. Ausführlich erzählt hat Waldmüller in seiner Streitschrift von 1857 nur über seine `glänzenden Erfolge` in „Übersee“.

England stand seit Veröffentlichung der Daguerreotypie 1839 Frankreich nicht nach. Im selben Jahr, bereits am 25. Januar 1839, wurde in der Royal Institution in London William Henry Fox Talbots entwickeltes Verfahren vorgestellt, mittels der Camera obscura auf Papier Bilder nach der Natur herzustellen.<sup>631</sup> Talbot stellte mit seinen „Photogenic Drawings“, mit seinen „durch Licht entstandenen Zeichnungen“ die Daguerreotypie zweifellos in den Schatten.<sup>632</sup> Mit dem gegenüber der Daguerreotypie leichter manipulierbaren Papier stellt Talbots Verfahren praktisch das Urverfahren der heutigen Fotografie dar.<sup>633</sup> Dass Waldmüller erst bei seinem Londonaufenthalt 1856 Talbots Aufsehen erregende, innovative Fotobücher „The Pencil of Nature“, 1844 erschienen, oder Talbots „Sun Pictures of Scotland“, ein Jahr später publiziert, kennen lernte, kann wieder einmal nicht geglaubt werden. Dafür ist Waldmüller zu spitzfindig, um sich solchen Novitäten zu verschließen. Waldmüller hatte immer ein waches Auge und offenes Ohr. Er „muss“ seit

---

<sup>630</sup> Ausstellungskatalog Hayward Gallery London, Roger Fenton. Photographer of the 1850s, London 1988, S. 2.

<sup>631</sup> Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1999, S. 57. Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 16.

<sup>632</sup> John Herschel schrieb am 28. Februar 1839 an Fox Talbot und schlug für dieses Verfahren den Begriff „Photo-Graphic“ vor. Koschatzky 1999 (zit. Anm. 631), S. 57.

Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 16.

<sup>633</sup> Hans Frank, Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Photographie in Österreich. 1840 – 1860, Wien 1981, S. 48.

Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 17.

deren Erscheinen davon Kenntnis gehabt haben, noch vor seiner ersten publizierten großen Streitschrift von 1846.

Dass zwischen Waldmüller und den Präraffaeliten in England ein künstlerisch geistiger Austausch stattgefunden hat, wurde bereits diskutiert.<sup>634</sup> Auch dass diese englische Künstlergruppe mit Fotografien gearbeitet hat, ist seit langem bekannt. Fürsprecher dieser Gruppe war John Ruskin, Sozial- und Gesellschaftskritiker, Schriftsteller und späterer Mentor der Präraffaeliten. Für Ruskin war „truth“ der wichtigste Bestandteil eines Gemäldes und das wichtigste Kriterium bei der Bewertung eines Kunstwerkes. Die Natur als Lehrmeisterin steht sowohl bei Ruskin als auch bei Waldmüller an erster Stelle.<sup>635</sup> So widersprüchlich wie die Inhalte der Schriften Ruskins teilweise sind, ist auch seine Einstellung zur Fotografie. Ruskins Forderung, einzig und allein die Natur als Vorbild für die Malerei gelten zu lassen, steht im Widerspruch zu seinen Empfehlungen, Fotografien zu Studienzwecken zuzulassen. Sein Haupteinwand gegen die Fotografie, der in einem Auszug aus seinen Oxforder Vorlesungen (1870) klar zum Ausdruck kommt, resultiert aus der Befürchtung, dass die mechanischen Hilfsmittel, unter ihnen die Fotografie, die „Kräfte des Könnens“ im Menschen erschaffen lassen.<sup>636</sup> Er sieht aber den Vorteil der fotografischen Abbildungen dahingehend, dass Feinheiten in der Kontur und im Ton, welche dem Blick des Künstlers in der Natur entgehen können, leichter erkennbar sind und deshalb Fotografien als Studienhilfe nicht zu verachten seien. Die Annehmlichkeit jedoch, Fotografien für die Überarbeitung von Gemälden im Studio heranzuziehen, sollte laut Ruskin ebenfalls nicht unterschätzt werden.<sup>637</sup>

Könnte Ruskin für Waldmüller vielleicht im Stillen ein Vorbild für die Legitimation von Fotografien als Studien- bzw. Überarbeitungsbehelf geworden sein?

Was mit Ruskin und seinem Umgang mit der Daguerreotypie eigentlich gesagt werden soll ist, dass Waldmüller in seinen Beziehungen zu den Präraffaeliten und Ruskins Schriften natürlich gleichfalls mit Fotografien konfrontiert worden sein müsste, die ja, trotz „*truth to nature*“ reichlich herangezogen wurden. So könnte Waldmüller natürlich erst in London so richtig von der Bequemlichkeit überzeugt worden sein mit gleichzeitiger Gewissensberuhigung, dieses neue Medium auch selbst einzusetzen. In diesem Fall würde das Datum der besagten Briefe von 1858, worin Waldmüller die Fotografie erwähnt, zeitlich soweit erklärbar sein.

---

<sup>634</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>635</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>636</sup> Kemp 1980 (zit. Anm. 613), S. 151 f.

<sup>637</sup> Aaron Scharf, *Art and Photography*, London 1974, S. 106.

Auch Ford Madox Brown (1821 – 1893), der den Präraffaeliten sehr nahe stand, aber kein „ordentliches“ Mitglied des Bundes war, müsste Waldmüller spätestens seit seinem Londonaufenthalt 1856 gekannt haben.<sup>638</sup> Brown stand nachweislich in engem Kontakt mit dem zuvor schon erwähnten Fotografen des Krim-Krieges Roger Fenton. Als einer der prominentesten Fotografen Englands der 1850er Jahre ist Fenton gleichzeitig als einer der ersten Kriegsfotografen der Welt bekannt. Auch er war ein „Pre-Raphaelite-practitioner“<sup>639</sup>, aber er ist für diese Arbeit auch noch in einem anderen Konnex von Bedeutung. Fenton, der eigentlich Jurist war und bei Paul Delaroché, Waldmüllers vielgepriesenem französischen Maler, Malerei studiert haben soll<sup>640</sup>, fand in den 1850er Jahren sein großes Interesse für die Fotografie. Er war 1853 Mitbegründer der Photographic Society, der späteren Royal Photographic Society. Als Fenton 1854 eingeladen wurde, die Royal Family zu fotografieren, war er bereits als anerkannter Fotograf etabliert. In der Position eines halboffiziellen Fotoreporters verfolgte er 1855 das Kriegsgeschehen auf der Halbinsel Krim.<sup>641</sup>

Diese Fakten sind deshalb von großer Wichtigkeit, weil Roger Fenton durch seine fotografischen Leistungen Zugang zur königlichen Familie hatte und dadurch möglicherweise 1856 zur inoffiziellen Ausstellung<sup>642</sup> im Buckingham Palast, bei der an die 30 Gemälde<sup>643</sup> Waldmüllers dem Königspaar präsentiert wurden, geladen war. Noch dazu war Lord George Seymour, der Waldmüller diese Schau im Buckingham Palast vermittelt hatte, ein sehr anerkannter Diplomat, der nach dem Krimkrieg für die Wiener Verhandlungen 1856 aus der Pension zurückgerufen wurde.<sup>644</sup>

Es könnte natürlich durchaus sein, dass anlässlich der Ausstellung der Bilder Waldmüllers im Niederösterreichischen Gewerbeverein<sup>645</sup>, vor dessen „beabsichtigter“ Reise nach Philadelphia, speziell zwei Bilder die Aufmerksamkeit Lord George Seymours fanden: „Der

---

<sup>638</sup> Es wäre aber auch durchaus möglich, dass Waldmüller Brown bereits auf seiner Italienreise 1846 in Rom kennen lernte, wo Brown den Winter 1845/46 verbrachte und unter dem Einfluss der Nazarener ein wichtiges Bindeglied zwischen der in Rom ansässigen Künstlergruppe und den Präraffaeliten wurde.

Allan Staley, *The Pre-Raphaelite Landscape*, Oxford 1973, S. 4.

Ausstellungskatalog *The Tate Gallery London, The Pre-Raphaelites*, London 1984, S. 28.

Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 102.

<sup>639</sup> Michael Bartram, *The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography*, London 1985, S. 128.

Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 21.

<sup>640</sup> Ausstellungskatalog *Hayward Gallery 1988* (zit. Anm. 630), S. 2.

<sup>641</sup> Bartram 1985 (zit. Anm. 639), S. 185.

Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 21.

<sup>642</sup> Jörg Garms, „...hat meinen Reisezwecken den glänzendsten Erfolg bereitet.“ Ferdinand Georg Waldmüller in London, in: *Belvedere 1997* (zit. Anm. 7), S. 72, Anm. 10.

<sup>643</sup> Ferdinand Georg Waldmüller über seine London-Reise 1856, *Handschriftensammlung Wien*, Inv. Nr. 4646, wiedergegeben in: Feuchtmüller 1996 (zit. Anm. 5), S. 389.

<sup>644</sup> Garms (zit. Anm. 642), S. 72.

Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 21.

<sup>645</sup> Rupert Feuchtmüller, „Wahrheit in der Idee, Wahrheit in der Ausführung...“. Zu zwei in London entdeckten Gemälden Ferdinand Georg Waldmüllers, in: *Weltkunst 1997*, Jg. 67, Heft 10, S. 1028.

Abschied des Konskribierten“ von 1854 [Abb. 195] und „Heimkehr ins väterliche Haus“ [Abb. 196]<sup>646</sup> von 1855.<sup>647</sup> Dass Waldmüllers Bilder um die Jahrhundertmitte beim englischen Publikum Gefallen und auch guten Absatz fanden - im leidvollen Gegensatz zu seiner Heimat -, wurde in meiner Diplomarbeit bereits recherchiert und analysiert. Eingebettet in das jeweilige historische und soziale Umfeld ihrer Zeit haben sich sowohl bei den Präraffaeliten in England als auch parallel bei Waldmüller in Österreich im Inhaltlichen und Formalen Verwandtschaften entwickelt, die letztendlich zu einer direkten oder indirekten Beeinflussung geführt haben.<sup>648</sup>

Das Bildpaar von 1854/55 [Abb. 195 und 196] hat ein ganz konkretes Ereignis zum Anlass. Es hat mit den Einberufungen zum Krimkrieg 1853 bis 1856 zu tun. Damals, am 27. März 1854, hatten die Westmächte Russland den Krieg erklärt, um den Expansionsplänen Russlands, dessen Truppen auf der Krim gelandet waren, entgegenzutreten, da man darin eine Gefahr für das Offenhalten der Meerenge des Bosphorus und der Dardarnellen befürchtete. Der österreichischen Armee war damals die Aufgabe zugefallen, die Ostgrenze der Monarchie zu besetzen und durch das Eindringen in die Donaufürstentümer Moldau und Walachei russische Streitkräfte zu binden. Da der Krieg 1856 mit einem Friedensschluss in Paris beendet wurde, haben die Darstellungen Waldmüllers sicher mit diesen Ereignissen zu tun; es war, im Gegensatz zu den Kämpfen in Oberitalien 1858/59, zu keinem Blutvergießen gekommen.<sup>649</sup>

Dieses Bildpaar war nachweislich in der Ausstellung im Buckingham Palast zu sehen und es könnte sein, dass die „Heimkehr ins väterliche Haus“ von 1855 [Abb. 196] auf dem anschließenden Auktionsweg durch Herrn Phillips in London bzw. England verblieben war, da es erst 1996 wieder im Kunsthandel aufgetaucht ist.<sup>650</sup>

Über die Politik des Krimkrieges könnte der Fotograf Roger Fenton also an der privaten Schau im Buckingham Palast anwesend gewesen sein. Waren es die beiden Krim-Krieg-

---

<sup>646</sup> Die Nachricht von diesem und einem zweiten “wiederentdeckten” Gemälde Waldmüllers erhielt Dr. Rupert Feuchtmüller kurz vor der Präsentation seiner Monografie im Jahr 1996, beschrieben in: *Weltkunst* 1997 (zit. Anm. 645), S. 1028 ff.

<sup>647</sup> Von Waldmüller gibt es noch ein zweites Bildpaar, das den Abschied und die Heimkehr des Soldaten zeigt. Es handelt sich dabei um zwei Gemälde aus den Jahren 1858/59, als die österreichischen Truppen in Oberitalien gegen Garibaldi kämpften. Der Landwehrmann, der in dem 1858 datierten Gemälde in der Scheune des elterlichen Bauernhofes verabschiedet wird, zog tatsächlich in einen Krieg. Waldmüller zeigt in der Szene „Der Heimkehrende aus dem Kriege“ aus dem Jahr 1859 auch einen verwundeten Soldaten, der vermutlich in den Schlachten bei Managetta oder Solferino gekämpft hatte. [Feuchtmüller (zit. Anm. 645), S. 1028].

<sup>648</sup> Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30).

<sup>649</sup> Feuchtmüller (zit. Anm. 645), S. 1028.

<sup>650</sup> Ebenda.

Bilder Waldmüllers, die Roger Fenton in der thematischen Verarbeitung interessierten, oder faszinierte ihn als „Maler-Fotografen“ Waldmüllers „daguerreotypisches Sehen“ im grellen Sonnenlicht? Es ist nicht auszuschließen, dass für Fenton beide Aspekte Bedeutung hatten.

Lesen sich nicht Waldmüllers Abschied und Heimkehr eines Soldaten wie der Anfang und das Ende von Fentons Fotoreportage über den Krim-Krieg? Fenton dokumentierte unter anderem das Soldatenlager, den Kriegsrat, Soldaten auf Beobachtung, das Kanonenlager, Schiffe vor Anker, die Lagerküche usw. Sind Fentons Bilder nicht auch Dokumentationen im Sinne Waldmüllers? Nur geht Waldmüller nicht „hinaus ins freie Feld“, sondern bleibt beim Familienabschied und -wiedersehen als Höhepunkt der Handlung, mit der Einbeziehung des Betrachters, der das Vorher und Nachher geistig weiterdenkt, im Sinne Roger Fentons. So könnten die beiden Krimkrieg-Bilder willkommene Anknüpfungspunkte für Kunstgespräche über Realismus/Naturalismus in der Malerei und Fotografie und über die Wertigkeit der Fotografie allgemein, und vielleicht über Delaroches Ausspruch „La peinture est morte“<sup>651</sup> gewesen sein.

Auch Waldmüllers „Spiel mit dem Licht“ muss auf Fenton einen großen Eindruck ausgeübt haben. In den 1850er Jahren nämlich fällt Fenton mit Fotografien auf, die verschiedene Lichtsituationen wiedergeben. „Rievaulx Abbey“ zum Beispiel, aus dem Jahr 1854, noch vor Waldmüllers Englandreise, zeigt vom Süden einfallendes Seitenlicht. Um 1857 fotografierte Fenton einen Ausstellungsraum im British Museum (1853 wurde Fenton offizieller Fotograf des British Museum<sup>652</sup>), wobei das von oben eindringende Sonnenlicht die Antiken durch Licht und Schatten hervorhebt. Zwei bemerkenswerte, leicht zeitlich versetzte Aufnahmen gelangen dem Krimkrieg-Fotograf mit „A Memento of Furness Abbey“ [Abb. 197] und „A Vista, Furness Abbey“ [Abb. 198] aus dem Jahr 1860. Das darin wiedergegebene, äußerst starke Gegenlicht könnte seine Inspiration in Waldmüllers Bild „Die Überraschten“ von 1853 [Abb. 199] gefunden haben, welches im Buckingham Palast ausgestellt war und von Königin Victoria für Prinz Albert gekauft wurde<sup>653</sup>. Auch war Waldmüllers Bild auf der Pariser Weltausstellung 1855 zu sehen. „Die Überraschten“ und „Furness Abbey“ haben grundlegende Gemeinsamkeiten: eine Tor- bzw. Türöffnung, hinaufführende Stufen, und

---

<sup>651</sup> Dieser Ausspruch Paul Delaroche`s ist aus dem Jahr 1839 anlässlich der Vorstellung der Daguerreotypie kolportiert.

[Schmoll gen. Eisenwerth (zit. Anm. 590), S. 12].

<sup>652</sup> The Dictionary of Art (Hrsg. Jane Turner), New York 1996, S. 887.

<sup>653</sup> Prinz Albert wiederum erwarb bei dieser Ausstellung für Königin Victoria „Großmutter`s Geburtstag“ von 1856, [Abb. 200].

Figuren im gleißenden Sonnenlicht, wobei der Schlagschatten der im Torbogen stehenden Figur den starken Gegensatz zwischen Licht- und Schattenzonen spürbar macht. Den Platz der weiblichen Person im linken Bildteil in "Die Überraschten" nimmt bei Fentons Fotografie Pflanzenbewuchs ein. Der Maler und der Fotograf wählten einen Standpunkt leicht nach links verschoben, außerhalb des direkten Sonnenstrahles. Die Gemeinsamkeiten der beiden Bilder sind so augenscheinlich, dass eine vollkommen unabhängige Motivbildung bei Fenton nahezu auszuschließen ist. Schon von 1858 ist eine Gegenlichtaufnahme aus dem Südschiff der Wells Cathedral bekannt. Die Licht-Schatten-Formationen sind jedoch in den beiden Fotografien von 1860 um ein Vielfaches gesteigert. Die efeubedeckte Mauer wiederum lässt in ihrer Detailgenauigkeit an Werke der Präraffaeliten anschließen.<sup>654</sup> Sollte Fentons "Furness Abbey" eine Waldmüllersche und präraffaelitische Umsetzung in die Kunst der Fotografie bedeuten?<sup>655</sup>

Wenn Roger Fenton an den im Buckingham Palast ausgestellten Werken Waldmüllers Gefallen und Interesse gefunden hat, warum sollte der Fotograf nicht auch Werke kennen gelernt haben, die nicht ausgestellt waren? Man weiß, dass die Fotografie auch in Bezug auf Reproduktionen bereits in den 1850er Jahren reichlich eingesetzt wurde und dass es immer schon Mittel und Wege gab, Werke kennen zu lernen, sei es durch Erzählungen anderer Reisender oder direkt.

So schuf Roger Fenton 1860 auch bemerkenswerte Aufnahmen von Stilleben, wobei neben Jagdstilleben seine Faszination für Trauben auffallend ist. Wäre es möglich, dass Roger Fenton auch von Waldmüllers Stilleben wusste, in denen Trauben für den Maler eine besondere Herausforderung darstellten? Das Spiel des Lichts auf den so schwer zu fassenden matten und glänzenden Oberflächen der einzelnen Trauben haben sichtlich auch den Fotografen fasziniert. Es gibt aber von Fenton fotografische Stilleben, wo neben Trauben auch Erdbeeren, Ribisel, Pfirsiche, Ananas kombiniert mit einem Glas-, Porzellan- oder Silberobjekt zu sehen sind [Abb. 201 und 202]. Beiden, dem Maler Waldmüller und dem Fotografen Fenton, ging es um das Spiel des Lichts und um die Wiedergabe der Stofflichkeit unterschiedlichster Oberflächen. Waldmüller sah zum Beispiel in seinem frühen „Stilleben mit Rosenstrauß, Erdbeeren und Kirschen“ [Abb. 203] eine besondere Herausforderung auch in der Unterscheidung der Früchte durch ihre verschiedensten Nuancen an Rottönen. Ging es bei Waldmüller um die Wiedergabe von Früchten, die die Natur mit unterschiedlichen

---

<sup>654</sup> Einen Vergleich erlaubt z. B. John Everett Millais' "A Huguenot, on St. Bartholomew's Day, Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge" von 1851-52.

<sup>655</sup> Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 21 f.

Oberflächen und Rottönen ausgestattet hat, so konzentrierte sich der Fotograf Fenton in der Schwarzweiß-Wiedergabe auf das Spiel des Lichts auf den differenziertesten Oberflächen, die ihre Greifbarkeit allein durch die Abstufung von Hell-Dunkel-Tönen erhält.

Und ist Roger Fentons Porträt des „Soldaten“ „Zouave, 2nd division“ von 1855 [Abb. 204], die er während seines Aufenthaltes auf der Halbinsel Krim machte, wirklich so weit entfernt von Waldmüllers „Grieche in rotem Mantel“ von 1839 [Abb. 205]?

In Verbindung mit der Ausstellung im Buckingham Palast soll noch ein weiterer Fotograf Erwähnung finden. Henry Peach Robinson, bekannt für seine „Composite Photographs“, könnte ebenfalls die Buckingham-Ausstellung oder die nachfolgende Auktion bei Phillips besucht haben.

Bei Durchsicht der fotografischen Werke Henry Peach Robinsons war eine Fotografie aus dem Jahr 1860 bemerkenswert, die Frauen und Kinder in einer Landschaft wiedergibt [Abb. 206]. Auffallend dabei ist die Anordnung der Figuren. Leicht aus der Bildmitte nach links verschoben sind Frauen und Kinder ganz klar und deutlich einem Dreieck eingeschrieben, - die einen posieren, eine andere Figur dreht dem Betrachter den Rücken zu, eine Mutter bekränzt das Haupt ihres Kindes. Daneben gibt es noch vier Figuren, wovon zwei, wie es scheint, erst „ins Bild kommen“, und zwei Figuren, die, dem Betrachter den Rücken zukehrend, sich gerade erheben und im Begriffe sind, einem vermutlich Ankommenden entgegen zu gehen, um ihn Hut schwenkend willkommen zu heißen.

Henry Peach Robinsons Fotografie ist kein Gruppenbildnis, sondern eine Fotocollage, zusammengesetzt aus verschiedenen, zu unterschiedlichen Zeiten aufgenommenen und ausgeschnittenen Aufnahmen, die zu einem fertigen Bild komponiert werden. Auch von Oscar Gustave Rejlander sind solche „Composite Photographs“ bekannt. Als Rejlander für seine bekannte, große Fotografiekomposition „Two Ways of Life“, zusammengesetzt aus mehr als dreißig verschiedenen Fotografien, kritisiert wurde, fand das Art Journal verteidigende Worte:

*„...the photographer artist does no more than the Royal Academician does: he makes each figure an individual study, and he groups those separate `negatives` together, to form a complete positive picture.“*<sup>656</sup>

---

<sup>656</sup> Scharf 1974 (zit. Anm. 637), S. 109.

Vollzieht man die Entstehung einer solchen Fotocollage nach, so erinnert der Entstehungsprozess an Waldmüllers Werkschaffen. Waldmüller hatte gewöhnlicherweise nie mehr als 14 Farben in Gebrauch. Er erzielte seine Wirkung eher mit Kontrast und Transparenz, als mit unterschiedlichsten Lokalfarben. Eine derartig frisch wirkende Farbigkeit, die all seine Gemälde durchzieht, ist seiner außerordentlichen technischen Geschicklichkeit zu verdanken, die zahllosen „Überlappungen“ zu inszenieren. In der Tat handelt es sich bei Waldmüller um Aussparungen und nur scheinbar um „Überlappungen“. Die ganze Komposition kann, banal ausgedrückt, zerlegt werden wie ein zweidimensionales Puzzle oder ... wie eine Fotocollage. Die Hintergrundfarbe weicht zugunsten eines im Vordergrund befindlichen Motivs aus.<sup>657</sup>

Zudem scheint sich Henry Peach Robinson bei seiner Fotocollage „Women and Children in the Country“ [Abb. 206] an Waldmüllers Gemälde „Ruhe flüchtiger Landleute“ [Abb. 207] angelehnt zu haben. Die leicht aus der Mitte, diesmal nach rechts verschobene Dreieckskomposition, als auch die stehende Rückenfigur mit Hut könnten darauf schließen lassen, dass Robinson Waldmüllers Gemälde gekannt hatte und davon inspiriert wurde, seine „Variation“ von einer Landschaft mit Figuren zu schaffen. Bei Waldmüller geht jede der Figuren einer anderen Tätigkeit nach und es gibt dadurch gleichfalls Figuren in verschiedensten Ansichten und Posen. Selbst der Graben ist bei Robinson vorhanden.

Natürlich wäre Waldmüllers Gemälde von 1859 als Vorbild möglich, nachdem Robinsons Foto 1860 „komponiert“ wurde. Denn es muss laut Versteigerungsliste von Phillips vom 4. Juli 1856<sup>658</sup> und dementsprechend auch zuvor im Buckingham Palast ebenfalls ein Bild mit gleichem oder ähnlichem Thema ausgestellt gewesen sein. Mit der Nr. 26 in der Versteigerungsliste, „A landscape with peasants reposeing after a journey“ könnte es sich um eine frühere Variante von Waldmüllers „flüchtigen Landleuten“ handeln. Es ist ja bekannt, dass Waldmüller immer wieder detailgenaue Kopien (in verschiedenen Größen) seiner eigenen Bilder anfertigte oder als Variationen des gleichen Themas leicht abwandelte. Es hat auf jeden Fall den Anschein, dass sich Henry Peach Robinson von Waldmüllers Gemälde

---

<sup>657</sup> Doppler-Wagner 2000 (zit. Anm. 30), S. 78 f.

<sup>658</sup> Garms (zit. Anm. 642), S. 71 f.

inspirieren ließ und gerade in Bezug auf das Legitimationsstreben der Fotografie seine eigene Fotokunst entwickelte:

*„My aim is to induce photographers to think for themselves as artists and to learn to express their artistic thoughts in the grammar of art ... The materials used by photographers differ only in degree from those employed by the painter and the sculptor.“<sup>659</sup>*

Wie sehr die Fotografie von Beginn an bis heute<sup>660</sup> neben anderen Quellen auch aus Waldmüllers „Fundus“ schöpfen konnte und kann, oder wie nah die fotografische Sichtweise in Hinblick auf Konzept und Detailreichtum an jene Waldmüllers herankam und kommt, sollen weitere Beispiele verdeutlichen, die bewusst in Schwarzweiß wiedergegeben werden, um den „fotografischen Blick“ und die – zeitbedingten - gemeinsamen Bildvorstellungen besser und klarer zum Ausdruck kommen zu lassen. Ob als Studie bzw. Vorlage<sup>661</sup>,

---

<sup>659</sup> Henry Peach Robinson, *Picture Making in Photography*, London 1884, zitiert nach: Margaret F. Harker, Henry Peach Robinson, *The Grammar of Art*, in: Mike Weaver (Hrsg.), *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*, Cambridge – New York 1989, S. 133.

Monika Faber, *Im Realitäten-Kabinett. Fotografie und Historismus*, in: Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien/Akademie der bildenden Künste Wien (Hrsg. Hermann Fillitz), *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, 2 Bde., Wien 1996, Bd. 1, S. 182.

<sup>660</sup> Nachgestellte Gemälde, biblische und mythologische Figuren, Märchen und historische Ereignisse in sorgfältigem Arrangement fanden sich ab den 1850er Jahren in allen größeren Fotoausstellungen und wurden, in Portfolios gesammelt oder in Alben und Bücher eingeklebt, in den Handel gebracht. Sie bildeten schon bald einen wesentlichen Teil des allgemeinen Marktes für illustrative Graphik [Faber (zit. Anm. 659), Bd. 1, S. 181]. Zudem entsprach es ganz dem 19. Jahrhundert, einem an ein enzyklopädisches Wissen glaubenden Zeitalter, das die Weltausstellungen erfand und Museen als eine Art religiöser Bezirke errichtete, sich diesem Medium anzuvertrauen, das sozusagen die ganze Welt in kleine oder größere Bilder und Alben einfangen konnte. Nicht zufällig war die erste Ausstellung, in der ein größeres Publikum mit einigen hundert Fotografien konfrontiert wurde, die Weltausstellung 1851 in London, die zugleich selbst wieder über Fotografien weite Verbreitung fand.

<sup>661</sup> Neben dem Porträt und der Reproduktionstechnik etablierte sich die Fotografie im Bereich der Kunst auch als Gedächtnisstütze und Modellersatz. Seit den 1850er Jahren entwickelte sich eine Bilderindustrie mit fotografischen Vorlagenstudien, die über den Kunst-, Buch- und Graphikhandel vertrieben wurden und eine Alternative zu den Vorlagenwerken mit Lithografien, Kupferstichen usw. darstellten. Die fotografischen Vorlagen fanden als Musterblätter bald auch im Unterricht an den Kunstakademien Verwendung. Seit Anfang der 1860er Jahre entstanden die ersten systematisch aufgebauten Fotografiearchive für den akademischen Unterricht in Malerei, Bildhauerei und Architektur. In der Accademia di Brera in Mailand, der Ecole Nationale des Beaux-Arts in Paris sowie den Kunstakademien in Berlin und Wien haben sich entsprechende Archive erhalten, die neben Stilleben, Landschaften und Porträts (eher selten) vor allem Aktmotive, Architektur, Landschaften, Ansichten von Kulturdenkmälern, Kunstreproduktionen, Tier-, Pflanzen-, Blumen- und Baumstudien enthalten. Als eines von vielen Lehrmitteln wurde die Fotografie neben Druckgraphik, Gipsabgüssen usw. zur technisch-handwerklichen Ausbildung in der Anatomie und Proportionslehre in den verschiedenen Klassen eingesetzt. [Ulrich Pohlmann, *Vera Icon oder Die Wahrheit der Fotografie*, in: Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2004 (zit. Anm. 619), S. 11 f.].

Neben den am häufigsten hergestellten Figuren- und Aktstudien, deren Verkauf sich weit über Künstlerkreise hinaus nachweisen lässt, hat sich in Wien ab den Neunzigerjahren mit dem Verlag Gerlach & Co. ein eigener Bereich der Vorlagenblätterproduktion etabliert, der unter anderem die fünfzehnbändige Vorlagenreihe „Die Quelle“ mit Lichtdrucktafeln nach fotografischen Naturaufnahmen von Martin Gerlach (Hanau am Main 1846 – 1918) umfasste. Viele der Gerlach'schen Vorlagenbücher und vor allem die Bände der Reihe

Dokumentation, ob Porträt<sup>662</sup>, Genre, Landschaft oder Stilleben - es zeigt sich, dass viele Motive und Themen aus dem Bereich der Bildenden Künste auch im Medium Fotografie ihre Gültigkeit und Aktualität haben [Abb. 208 a-b bis 227 a-b].

---

„Die Quelle“ wurden in die Bibliotheken der Wiener Kunst(hoch)schulen aufgenommen.  
[Astrid Lechner, Martin Gerlachs „Formenwelt aus dem Naturreiche“. Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900, Band 3 der Reihe „Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich“ (Hrsg. Monika Faber, für die Fotosammlung der Albertina, Wien), Wien 2005, S. 25.]

<sup>662</sup> Die Erfindung der Fotografie hat auf kein anderes Gebiet der Kunst so folgenreich gewirkt wie auf das der Bildnismalerei. Das fotografische Porträt war von Beginn an auch am erfolgreichsten in der Verbreitung der Fotografie und lange Zeit das, was das große Publikum von der neuen Erfindung überhaupt kannte. Ein gemaltes Porträt konnten sich verständlicherweise nur die wenigsten leisten, doch mit der neuen Erfindung war es doch einem größeren Prozentsatz der Bevölkerung möglich, ein Konterfei mit nach Hause zu nehmen. [Erika Billeter, Das fotografische Porträt ersetzt das gemalte Bildnis, in: Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2004 (zit. Anm. 619), S. 171].

## NACHWORT

### Oskar Kokoschkas „Schule des Sehens“

1953 fand in der Salzburger Residenz eine 158 Werke umfassende Gedächtnisausstellung Ferdinand Georg Waldmüllers statt.

Waldmüllers 160. Wiederkehr des Geburtsjahres nahmen Land und Stadt Salzburg zum Anlass, die wiederhergestellten Räume der Salzburger Residenz mit einer großen Waldmüller-Retrospektive einzuweihen mit dem Ziel, mit in- und ausländischer Beteiligung die Waldmüller *„gebührende, weltweite Anerkennung seines Namens zu erreichen.“* Zudem sollte neben der *„ehrvollen Verpflichtung“*, wie im Vorwort des Ausstellungskataloges angeführt ist, *„in- und ausländischen Festspielgästen ein weiteres kulturelles Ereignis hohen Ranges“* geboten werden.<sup>663</sup>

Fand 1904 vornehmlich auf Initiative Carl Molls die „Wiederentdeckung“ Waldmüllers mit einer circa 41 Werke umfassenden Ausstellung im neu präsentierten „white cube“ der Galerie Miethke einen ersten Höhepunkt, so scheint - nach der Hagenbund-Ausstellung 1930 mit 98 Werken<sup>664</sup> und einer 49 Werke präsentierenden Kooperationsausstellung der Galerie Welz und Neuen Galerie Wien im Jahr 1937<sup>665</sup> - Waldmüllers Positionierung in der Kunstwelt nach den beiden Weltkriegen mit der umfangreichen Gedächtnisausstellung 1953 fortgesetzt.<sup>666</sup>

Es war auch zeitgleich 1953, fast hundert Jahre seit der letzten im Druck erschienenen Streitschrift Waldmüllers von 1857, als Oskar Kokoschka in Salzburg seine „Schule des Sehens“ im Rahmen einer Internationalen Sommerakademie gründete<sup>667</sup> und sich in seiner Eröffnungsrede explizit auf den Maler, Akademiereformer und Kunstpolitiker Waldmüller berief, dessen Forderung nach *„Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur“* mit seiner Lehrmethode vom bewussten Einsehen und Einschauen in die Natur korrespondierte.

---

<sup>663</sup> Ausstellungskatalog Salzburger Residenz, Gedächtnis-Ausstellung Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1953, *Zum Geleite und Vorwort.*

<sup>664</sup> Ausstellungskatalog Hagenbund – Neue Galerie Wien, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1930.

<sup>665</sup> Ausstellungskatalog Galerie Welz – Neue Galerie Wien, Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1937.

<sup>666</sup> Erst 1990 sollte wieder eine Waldmüller-Ausstellung im Kunstforum der Bank Austria, Wien folgen.

<sup>667</sup> Bis 1963 hält Oskar Kokoschka jeden Sommer seinen Kurs „Die Schule des Sehens“.

Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria Wien (Hrsg. Klaus Albrecht Schröder/Johann Winkler), Oskar Kokoschka, München 1991, S. 224.

Nachstehend sind Zitate aus „zusammenfassenden“ Texten wiedergegeben, die, je nach Aufsatz oder Ansprache zweckentsprechend variiert<sup>668</sup>, Kokoschkas pädagogische Intentionen und seine kritische Haltung gegenüber der Gegenwart erkennen lassen und von ihm im Band „Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst“ 1975 veröffentlicht wurden. Sie mögen veranschaulichen, wie sehr Waldmüllers Forderungen hinsichtlich Kunstausbildung und Akademiereform ihre Gültigkeit behalten und zum Teil bis heute nichts an Aktualität verloren haben:

*„Nach dem Beispiel des großen Österreichers Ferdinand Georg Waldmüller will auch ich eine Akademie gründen, in welcher die junge Generation Anschauungsunterricht erhalten soll. Es geht heute nicht um den Streit zwischen der Kunst der Vergangenheit und der Moderne, sondern um den viel wesentlicheren zwischen schöpferischer Kunst und Unkunst. Dieser Unterschied hat immer bestanden. Weder Unterweisung anhand von Theorien, mit Hilfe gedruckter Gebrauchsanweisungen, noch Zugehörigkeit zu einer Schule oder gar politischen Partei ersetzt der Gesellschaft die Fähigkeit, bewusst zu sehen, sollte diese einmal für immer verloren gehen. Bevor einer nicht im Inneren die Botschaft eines Kunstwerkes als sein Erlebnis erfahren hat, so lange wird er auch als ein richtiger Philister und Banause mit unwissenden Augen vor einer Welt stehen, die uns als das lebende Erbe aus der Vergangenheit zeitlebens umgibt und die zugleich in jedem menschlichen Wesen im schöpferischen Augenblick neu geboren werden kann.*

*Diese Gründung fällt glücklicherweise zusammen mit einer in Salzburg veranstalteten Gesamtausstellung des Werkes des großen österreichischen Malers Ferdinand Waldmüller [sic!]. In unserem mechanistischen Zeitalter, wenn selbst die bildende Kunst zur bloßen Reflexreaktion der Nerven zu verflachen droht, mag ein Besuch dieser Ausstellung für manche junge Augen den Schleier lüften, unter dem wie unter einem Grabtuch das Leben zu erstarren scheint und die Regenbogenmöglichkeiten der bildenden Kunst begraben liegen. Bald ist es hundert Jahre her, daß dieser bis heute Verkannte starb, der als Bahnbrecher seinen Zeitgenossen voraus war, die das Galeriebraun dem von ihm für die Malerei wiederentdeckten Sonnenlicht vorzogen. Er hat zu einer früheren Zeit als die Impressionisten gemalt, die darin glücklicher waren, daß sie in Frankreich geboren wurden.*

*Ich wünschte, die heutige Malergeneration wollte Waldmüllers Schrift gegen den Formalismus des Malunterrichts lesen, mit der dieser Meister, dem die Natur als einzige Autorität galt, für die Reform der Akademie der bildenden Künste in Wien eingetreten war. Daß er den Anschauungsunterricht einführen wollte, das hat ihn seine Stellung als Professor damals gekostet.*

*Denn gleichermaßen wie heute sollte damals die bildende Kunst weniger eine Kunst der Augen sein und eher etwas, was sie nie und nimmermehr werden kann, doch was die Kunstlaien, die Philosophen, Historiker, Schullehrer und Kunstschriftsteller an Theorien aus ihren Disziplinen deduzierten und der Gesellschaft ebenso wie den künstlerischen Mitläufern eingeredet hatten. Wie heute hat damals der Akademismus eine Uniformität produziert. Denn es gibt nicht einen einzigen Weg, welchen die Künstler einer Zeit einzuschlagen haben. Welcher der richtige Weg war, zeigt sich immer erst nachher im Werk des Meisters, der verstanden hat, das Gesicht seiner Epoche zu gestalten.*

---

<sup>668</sup> Zur Eröffnung der Internationalen Akademie Salzburg, in: Oskar Kokoschka, Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst, Hamburg 1975, S. 338 f.

*Ich gründe die Internationale Akademie in Salzburg im Sinne der europäischen Vorstellung einer Welt, die als das lebende Erbe aus der Vergangenheit uns zeitlebens umgibt und die zugleich im schöpferischen Augenblicke in jedem begabten Wesen neu entsteht. Aller Unterreicht kann nicht mehr und nicht weniger als ein Anschauungsunterricht sein, in der demütigen Erwartung, daß dieser oder jener junge Mensch die Botschaft des Kunstwerks als sein innerstes Erlebnis erfährt, was ihn erst der Gabe, mit eigenen Augen sehen zu lernen, bewusst macht.<sup>669</sup>*

*...Im Sommer 1953 verpflichtete ich mich, jedem, der sich für einen Monat in der „Schule des Sehens“ auf der Hohensalzburg mir anvertraute, das Sehen mit den eigenen Augen zu lehren. Von fünfzig Teilnehmern aus den verschiedensten Ländern Europas und Amerikas, die mehr der Zufall zu mir führte, als daß ich selber die Auslese getroffen hätte, haben, bis auf einen einzigen, der zu lange an einer Akademie der Schönen Künste studiert hatte, alle günstig entsprochen...*

*In meiner Arbeitsschule ging es nicht um die Erlernung technischer Geschicklichkeit, nicht um photographische Naturnachahmung oder Imitation klassischer oder moderner Stile, noch weniger um Theorien eines affektierten, modernen Primitivismus und gar nicht um abstrakte Kunst...*

*Zu Goethes Zeit noch hat niemand den Anspruch, ein Mensch von Bildung zu sein, erhoben, ohne zeichnen oder malen zu können, ...Heute ersetzt Theorie den Anschauungsunterricht... Die Verkümmernng des Sehens ist charakteristisch für eine Gesellschaft, welche sich die mechanische Zivilisation angeeignet hat. Der Ersatz eines rezeptiven für das kreative Sehen ist ein – unerwartetes – Resultat der von der Aufklärung aus idealen Gründen geforderten und geplanten Schulpflicht.“<sup>670</sup>*

*„...Das Zeugnis der Geschichte der Kunst, besonders in Europa, bekräftigt, daß die Unvergänglichkeit der großen Kunstwerke sich vor allem darin erweist, daß sie jede Generation von neuem zu inspirieren vermögen, was sie von der unendlichen Masse von minderen zeitgenössischen Produktionen unterscheidet. Nur wenn ihre Aussage in lebendigem Zusammenhang mit der Zukunft blieb, wenn ein Kunstwerk jederzeit eine besondere Offenbarung zu bringen vermochte, dann durfte die Nachwelt das Urteil fällen, ein Kunstwerk sei unvergänglich, eine Generation, die es hervorgebracht hatte, hätte Stil gehabt.“<sup>671</sup>*

Dass Oskar Kokoschka zum Abschluss der Dissertation das Wort ergreift und den vorliegenden Themenkreis ansatzweise beschließt, soll als Anregung zu weiterer Forschungsarbeit hinsichtlich rezeptionsorientierter Einflüsse Ferdinand Georg Waldmüllers gelten, die nicht nur im Raum Österreichs, sondern, wie schon in der Einleitung angeführt, international zu suchen und zu finden sind.

---

<sup>669</sup> Ebenda, S. 221 ff.

<sup>670</sup> Ebenda, S. 230 f.

<sup>671</sup> Oskar Kokoschka, Brief an Herr und Frau T., in: Kokoschka 1975 (zit. Anm. 668), S. 233 ff.



## BIBLIOGRAFIE

- AIGNER Joseph Matthäus, Brief vom 13. Oktober 1869 (Kopie Tina Blau-Archiv, betreut von Claus Jesina, Galerie 16, Wien, Vorbesitz Zdrawka Ebenstein).
- ALLGEMEINE WIENER ZEITUNG, 11. März 1911.
- ALT Rudolf von, Brief aus Stein an der Donau an seine Frau Berta vom 5. August 1852, Handschriftensammlung, Wiener Stadt- und Landesbibliothek Wien, Inv. 127.993.
- ALT Rudolf von, Fragment einer eigenhändigen Biographie, 13. Februar 1869, in: Ludwig Hevesi, Rudolf von Alt. Sein Leben und sein Werk, Wien 1911 (nach dem hinterlassenen Manuskript hrsgg. v. K. M. Kuzmany), S. 1 f.
- ANDERSEN Robin Christian, Brief vom 6. Juli 1961, wiedergegeben in: Monika Fritz, Der Wiener Maler Carl Moll (1861 – 1945), Dissertation, Innsbruck 1962, S. 67.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Alexandra, Tina Blau. Eine österreichische Malerin, in: Frauenbilder aus Österreich. Eine Sammlung von zwölf Essays, Wien 1955, S. 235 ff.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, August von Pettenkofen, Westermanns Monatshefte, Sonderabdruck aus dem 68. Jahrgang (September 1923 bis August 1924), Braunschweig 1924, S. 473 ff.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, in: Ida Roessler (Hrsg.), Würdigungen. Zwanzig Essays über Arthur Roessler, Wien 1929, S. 10.
- ARAGO Dominique François, Bericht über den Daguerreotyp (1839), in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912, München 1980, S. 51 ff.
- ARCHIV Tina Blau, Galerie 16, Wien (Claus Jesina, Vorbesitz Zdrawka Ebenstein).
- ARCHIV August Schaeffer, Künstlerhaus Wien.
- ARCHIV Olga Wisinger-Florian, Galerie Giese & Schweiger, Wien.
- AUBAIS Jaques de, Correspondance de Vienne. Exposition Internationale des Beaux-Arts, in: Gazette des Beaux-Arts, 1882, Bd. II, S. 83.
- AURENHAMMER Hans, Vorwort, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Zdrawka Ebenstein./Heinz Schöny), Tina Blau. 1845 – 1916. Eine Wiener Malerin, Wien 1971, S. 5 f.
- BAHR Hermann, Der erste Secessionist (zur Hörmann-Ausstellung in der Secession), in: Hermann Bahr, Secession, Wien 1900, S. 101 ff.
- BAHR Hermann, Fünfzig Jahre (October 1898), in: Hermann Bahr, Secession, Wien 1900, S. 54 ff.
- BAHR Hermann, Secession, Wien 1900.
- BAHR Hermann, Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904 (hrsgg. von Gotthart Wunberg), Stuttgart 1968.
- BAIER Wolfgang, Quellendarstellungen zur Geschichte der Photographie, 4. Aufl., München 1980.
- BARTRAM Michael, The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography, London 1985.
- BEEINKEN Hermann, Gegensätze der Landschaftsauffassung: Karl Rottmann und Ferdinand Waldmüller, in: Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944, S. 138 ff.
- BEENKEN Hermann, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944.
- BELVEDERE. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997.
- BELVEDERE. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 1, Wien 2002.
- BELVEDERE. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, Wien 2002.

- BELVEDERE. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, Wien 2003.
- BELVEDERE. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, Wien 2006.
- BERGGRUEN Oskar, F. G. Waldmüller. Sein Leben und seine Werke, Wien 1888.
- BESTANDSKATALOG der Österreichischen Galerie in Wien, Kunst des 19. Jahrhunderts, 4 Bde., Wien 2000.
- BESTANDSVERZEICHNIS der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1989.
- BILLETER Erika, Das photographische Porträt ersetzt das gemalte Bildnis, in: Malerei und Photographie im Dialog, Bern 1977, S. 171.
- BILLETER Erika, Malerei und Photographie im Dialog, Bern 1977.
- BILLETER Erika, Parallelität: Maler und Photograph formulieren ähnliche Bildvorstellungen, in: Erika Billeter, Malerei und Photographie im Dialog, Bern 1977, S. 221 ff.
- BLAU Tina, Brief an August Schaeffer, 14. Februar 1900, wiedergegeben in: Annelie Roserde Palma, Die Landschaftsmalerin Tina Blau, Dissertation, Wien 1971, S. 146. und in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 – 1916, Wien 1996, S. 171 ff.
- BOYER Laure/ BINGHAM Robert J., Photographie du monde de l'art sous le Second Empire, in: études photographiques, Heft 12, November 2002, S. 126 – 147.
- BRAUNEGGER Theo, Theodor von Hörmann. Leben und Werk, in: Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Theodor von Hörmann, Innsbruck 1995, S. 14 ff.
- BRAUNEGGER Theo/HÖRMANN-WEINGARTNER Magdalena, Theodor von Hörmann, Wien 1979.
- BREICHA Otto (Hrsg.), Gustav Klimt. Die Goldene Pforte. Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1978.
- BRUCKMANN'S LEXIKON der Münchner Kunst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 3, München 1982.
- BRUGGER Ingrid, Natur – Figur – Körper, in: Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria Wien (Hrsg. Ingrid Brugger), Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 21 ff.
- BUCHSBAUM Maria, Ferdinand Georg Waldmüller. 1793 – 1865, Salzburg 1976.
- BUCHSBAUM Maria, Ferdinand Georg Waldmüller 1793 - 1865, Salzburg 1976, S. 231, Regeste 195, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Ministerkonferenz-Kanzlei, Kolowrat-Akten 3042/857.
- BUCHSBAUM Maria, Ferdinand Georg Waldmüller 1793 - 1865, Salzburg 1976, S. 231, Regeste 192, Finanz- und Hofkammerarchiv Wien 21897/F.M. 1856.
- BUCHSBAUM Maria, Ferdinand Georg Waldmüller. Ein Rebell im Bürgerrock, in: Ausstellungskatalog Historisches Museum Wien, Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 – 1848, Wien 1987, S. 164 ff.
- BULLETIN du Photo Club de Paris, 1898, S. 353 – 363, zit. nach: Wolfgang Baier, Quellendarstellungen zur Geschichte der Photographie, München 1980 (4. Aufl.), S. 314.
- BURGER Angelika, Der Einfluß der Münchner Maler im Werk von Tina Blau, in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 - 1916, Wien 1996, S. 24.].
- COMINI Alessandra, Gustav Klimt, London 1975 (Reprint 1986).
- DER CICERONE, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Heft 21 vom November 1911, Leipzig 1911, S. 846.
- DICHAND Hans/GMEINER Astrid, Carl Moll. Seine Freunde. Sein Leben. Sein Werk, Salzburg 1985.
- DIE KUNST UNSERER ZEIT, München 1890.

- DIE ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE MONARCHIE IN WORT UND BILD. Auf Anregung und unter Mitwirkung Seiner k. k. Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf [„Kronprinzenwerk“], Wien 1886 – 1902.
- DIE ZEIT, 22. Dezember 1907.
- DOBAI Johannes, Die Landschaft in der Sicht von Gustav Klimt. Ein Essay, in: Klimt-Studien, Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22/23, 1978/79, Nr. 66/67, Salzburg 1978, S. 241 ff.
- DOPPLER-WAGNER Elke, F. G. Waldmüller und die Präraffaeliten, Diplomarbeit, Wien 2000.
- EBERLEIN Kurt Karl, Ferdinand Georg Waldmüller. Das Werk des Malers, Berlin 1938.
- EIBL Petra, „Wäre das Auge so vollkommen wie ein Vergrößerungsglas,...“. Malerei und Photographie – Bemerkungen zur Geschichte einer Interaktion, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Sonderheft 1, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1997, S. 102 ff.
- EITELBERGER Rudolf von, Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüllers Lehrmethode, Wien 1848.
- EITELBERGER VON EDELBERG Rudolf, Wie steht die Kunst in Oesterreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung, Wien 1862.
- EITELBERGER Rudolf von, Vortrag „Einige Bemerkungen über das Kunstleben der Gegenwart in Österreich“, in: Neue Freie Presse, 28. 10. 1865, Abendblatt.
- EITELBERGER Rudolf von Edelberg, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. Eine Vorlesung gehalten im Oesterreichischen Museum Wien, Wien 1877.
- EITELBERGER Rudolf von, Josef Danhauser und Ferdinand Waldmüller, in: Gesammelte kunsthistorische Schriften, Wien 1877. S. 73 ff.
- EITELBERGER VON EDELBERG Rudolf, Die Akademien für bildende Kunst und die Kunstbewegung in Oesterreich, in: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 im Auftrage des k. k. Unterrichtsministeriums, Wien 1878, S. 47 ff.
- EITELBERGER VON EDELBERG Rudolf, Die Wiener Akademie im Jahre 1872 und die Österreichischen Staats-Pensionäre in Rom 1873, in: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Österreichische Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen, Wien 1879, S. 1 ff.
- EITELBERGER VON EDELBERG Rudolf, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. Eine Vorlesung gehalten im Oesterreichischen Museum, in: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 37 ff.
- EITELBERGER VON EDELBERG Rudolf, J. Danhauser und Ferdinand Waldmüller, in: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 73 ff.
- FABER Monika, Im Realitäten-Kabinett. Fotografie und Historismus, in: Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien/Akademie der bildenden Künste Wien (Hrsg. Hermann Fillitz), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, 2 Bde., Wien 1996, Bd. 1, S. 181 ff.
- FABER Monika, Fotografie, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 19. Jahrhundert, Band V (Hrsg. Gerbert Frodl), München 2002, S. 432 ff.
- FEUCHTMÜLLER Rupert, Ferdinand Georg Waldmüller, in: Weltkunst, 20. Jg., Heft 21, München 1990, S. 3600 ff.
- FEUCHTMÜLLER Rupert, Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke, Wien 1996.
- FEUCHTMÜLLER Rupert, „Wahrheit in der Idee, Wahrheit in der Ausführung...“. Zu zwei in London entdeckten Gemälden Ferdinand Georg Waldmüllers, in: Weltkunst 1997, Jg. 67, Heft 10, S. 1028 ff.

- FEUCHTMÜLLER Rupert, Motiv mit Farbklingen. Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Marie Egner, in: Parnass, Sonderheft 15, Wien 1999, S. 26 ff.
- FISCHER Wolfgang G., Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit, Wien 1987.
- FRANK Hans, Die Wiener photographischen Ateliers. 1860 bis 1880. Biographische Skizzen. Zusammengestellt und notiert 1971/72 nach den Unterlagen der Photogeschichtlichen Sammlung Hans Frank, Salzburg 1971/72.
- FRANK Hans, Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Photographie in Österreich. 1840 – 1860, Wien 1981.
- FRANZ Rainald, Das „reine Auge“. Anmerkung zum Impressionismus anlässlich der Ausstellung „Landschaft im Licht“ in Zürich, in: Kunstpresse Nr. 4, Wien 1990, S. 27 ff.
- FRITZ Monika, Der Wiener Maler Carl Moll (1861 – 1945), Innsbruck 1962.
- FRODL Gerbert, Stimmungsimpressionismus und Naturalismus, in: Wien um 1900, Wien 1985, S. 13 ff.
- FRODL Gerbert, Landschaftsmalerei, in: Ausstellungskatalog Historisches Museum Wien, Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 – 1848, Wien 1987, S. 156 ff.
- FRODL Gerbert, Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheim 1987.
- FRODL Gerbert; Das Erbe des Poeten, in: Kunstpresse Nr. 5, Wien 1988, S. 16 ff.
- FRODL Gerbert, Ein Poet der Stimmung, in: Kunstpresse Nr. 2, Wien 1988, S. 25 ff.
- FRODL Gerbert, Theodor von Hörmanns Stellung innerhalb der österreichischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Theodor von Hörmann, Innsbruck 1995, S. 23 ff.
- FRODL Gerbert, Der Maler Carl Moll. „...mein Pflänzchen Talent“, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (G. Tobias Natter/Gerbert Frodl), Carl Moll (1861 – 1945), Salzburg 1998, S. 7 ff.
- FRODL Gerbert, Stimmungsimpressionismus – Ein europäisches Phänomen, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 9 ff.
- FRODL-SCHNEEMANN Marianne, August von Pettenkofen, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 158 f.
- FUCHS Heinrich, Emil Jakob Schindler. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens, Wien 1970.
- GARMS Jörg, „...hat meinen Reisezwecken den glänzendsten Erfolg bereitet.“ Ferdinand Georg Waldmüller in London, in: Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst, Sonderheft 1, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1997, S. 68 ff.
- GERNSEHEIM Helmut., The 150th Anniversary of Photography, in: History of Photography, Januar 1977, S. 3 ff.
- GESCHICHTE DER BILDENDEN KUNST IN ÖSTERREICH, 19. Jahrhundert, Band V (Hrg. Gerbert Frodl), München 2002.
- GIESE Herbert, Olga Wisinger-Florian – am Horizont die Wirklichkeit, in: Parnass, Heft 3, Wien 1990, S. 44 ff.
- GIESE Herbert, Wenn Töne sichtbar werden. Zum einhundertfünfzigsten Geburtstag von Emil Jakob Schindler, in: Parnass, Heft 2, Wien 1992, S. 35 ff.
- GIESE Herbert, Der stete Weg zum Licht. Carl Moll, in: Parnass, Heft 3, Wien 1992, S. 47 ff.
- GIESE Herbert, Richtig muß es sein. Bemerkungen zu Theodor von Hörmann, in: Parnass, Heft 4, Wien 1992, S. 36 ff.

- GIESE Herbert, August von Pettenkofen. „Jedes Bild muß etwas Zuckendes haben!“, in: Parnass, Heft 3, Wien 1993, S.40 ff.
- GIESE Herbert, Tina Blau. Reine Farbe, klares Licht, in: Parnass, Heft 4, Wien 1993, S. 36 ff..
- GIESE Herbert, Ferdinand Georg Waldmüller. Vom Zauber der Wirklichkeit, in: Parnass, Heft 1, Wien 1997, S. 64 ff.
- GIESE Herbert, Rudolf von Alt. Die Welt aus Wasser und Farbe, in: Parnass, Heft 3, Wien 1998, S. 64 ff.
- GIESE Herbert, Gustav Klimt. „Die Schönheit aller Formen zu verstehen ...“, in: Parnass, Heft 4, Wien 1998, S. 50 ff.
- GIESE Herbert, Der gemeinsame Nenner?, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 29 ff.
- GRABNER Sabine, „...Mit unserer Liebe für die Künste und der Absicht, der Kunstschulen Bestand und Festigkeit zu versichern“. Kunstförderung am Kaiserhof zwischen 1770 und 1850, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Sabine Grabner/Claudia Wöhler), Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler. 1770 – 1850, Wien 2001, S. 80 ff.
- GRABNER Sabine, Die Wiener Akademie und die Landschaftsmalerei, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Sabine Grabner/Claudia Wöhler), Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler. 1770 – 1850, Wien 2001, S. 97 ff.
- GRABNER Sabine; Die „Moderne Schule“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie und andere Bestrebungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst im 19. Jahrhundert, in: Das Museum – Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere Wien 1903 – 2003 (Hrsg. Hadwig Kräutler/Gerbert Frodl), Konferenzband zum gleichnamigen Symposium Oktober 2003, Wien 2004, S. 93 ff.
- GRIMSCHITZ Bruno, Vorwort zur Gedächtnisausstellung Emil Jakob Schindler, in: Ausstellungskatalog Galerie des XIX. Jahrhunderts, Wien 1942.
- GRIMSCHITZ Bruno, Vorwort, in: Ausstellungskatalog Galerie des 19. Jahrhunderts, Emil Jakob Schindler 1842 – 1892, Gedächtnisausstellung, Wien 1942, o. S.
- GRIMSCHITZ Bruno, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1943.
- GRIMSCHITZ Bruno, Ferdinand Georg Waldmüller (mit Werkverzeichnis von Bruno Grimschitz und Emil Richter), Salzburg 1957.
- GRIMSCHITZ Bruno, Österreichische Maler vom Biedermeier zur Moderne, Wien 1963.
- GRÖNING Maren, Inkunabeln einer neuen Zeit. Pioniere der Daguerreotypie in Österreich, in: Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich (Hrsg. von Monika Faber), Band 4, Wien 2006.
- GÜRTLER Eleonore, Theodor von Hörmanns Aufenthalt im oberbayerischen Dachau und Weßling sowie die Ausstellung im Münchner Kunstverein 1892 im Spiegel von Briefstellen, Zitaten, Rezensionen und Gemälden, in: Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Theodor von Hörmann, Innsbruck 1995, S. 42 ff.
- GÜTERSLOH Albert Paris, Klimt – ein Bild in Worten, in: Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina, Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren, Wien 1968.
- HAJA Martina, Emil Jakob Schindler und sein Kreis. Zur österreichischen Landschaftsmalerei im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in: alte und moderne kunst, 24. Jg., Heft 163, Innsbruck 1979, S. 1 ff.

- HAJA Martina, „Kraut und Rüben, - Beobachtungen zur österreichischen Freilicht-Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie 1986, Wien 1987, S. 43 ff.
- HAJA Martina, Der österreichische Stimmungsimpressionismus, in: Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln/Kunsthau Zürich (Hrsg. Götz Czymmek), Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika, 1860 – 1910, Köln 1990, S. 156 ff.
- HAJA Martina, Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 28 ff.
- HAJA Martina, Thema mit Variationen – Schindlers „Pappelallee bei Plankenberg“, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 32 ff.
- HAJA Martina, Alltägliche Natur. Tina Blau und die Freilichtmalerei in Österreich, in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 - 1916, Wien 1996, S. 9 ff.
- HAJA Martina, "Nach der Natur gemahlt". Überlegungen zur Landschaftsmalerei Ferdinand Georg Waldmüllers, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 116 ff.
- HAJA Martina, Emil Jakob Schindlers Zyklus „Die Monate“. Zum 160. Geburtstag und 110. Todestag des Künstlers (1842 – 1892), in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, Wien 2002, S. 4 ff.
- HAJA Martina, Emil Jakob Schindler, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 196 ff.
- HAJA Martina, Emil Jakob Schindler und sein Kreis. Künstlerlegende versus Faktografie, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 263 ff.
- HARKER Margaret F., Henry Peach Robinson. Master of Photographic Art 1830 – 1901, Oxford 1988.
- HEVESI Ludwig, Theodor v. Hörmann, in: Pester Lloyd Nr. 165, Budapest, 11. Juli 1895.
- HEVESI Ludwig, Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 2 Bde., Leipzig 1903.
- HEVESI Ludwig, Altkunst – Neukunst: Wien 1894 – 1908, Wien 1909 (Reprint Klagenfurt 1986).
- HEVESI Ludwig (hrsgg. vom k.k. Ministerium für Kultus u. Unterricht), Rudolf Alt. Sein Leben und sein Werk, nach dem hinterlassenen Manuskript und für den Druck vorbereitet durch Karl M. Kuzmany, Wien 1911.
- HEVESI Ludwig, Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik, Wien 1906, wiederherausgegeben von Otto Breicha, Klagenfurt 1984.
- HEVESI Ludwig, Zwischen zwei Sezessionen (23. Oktober 1898), in: Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik, Wien 1906, wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Wien 1984, S. 57 ff.
- HEVESI Ludwig, Der Nachlaß Theodor von Hörmann (23. Februar 1899), in: Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik, Wien 1906, wiederherausgegeben von Otto Breicha, Klagenfurt 1984, S. 119 ff.
- HOLAUS Bärbel, Studien zu Emil Jakob Schindler, Diplomarbeit, Wien 1994.

- HOLAUS Bärbel, Olga Wisinger-Florian (1844 – 1926). Arrangement mit dem „Männlichen“ in der Kunst, in: Ausstellungskatalog Kunstforum Wien (Hrsg. Ingrid Brugger), Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 84 ff.
- HOLAUS Bärbel, Olga Wisinger-Florian. Weibliches Talent mit „...riesiger männlicher Energie“, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 289 ff.
- HÖRMANN Theodor von, Künstler-Empfindungen. Ein Rückblick auf einige Bildwerke der XXI. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause 1892, Wien 1892.
- HÖRMANN Theodor von, Nachgelassene Schriften, Bibliothek Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 45.873.
- JAHRESBERICHT, Erster Jahresbericht „Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen, Wien 1886, zitiert in: Michaela Schwab, Olga Wisinger-Florian, Diplomarbeit, Wien 1991, S. 16.
- JANIN Jules, Der Dauerreotyp (1839), in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912, München 1980, S. 46 ff.
- JESINA Claus, Künstlerischer Aufbruch und Entwicklung (München - Wien - Ungarn), in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 - 1916, Wien 1996, S. 71 ff.
- JESINA Claus (Hrsg. Galerie 16 - Alexander Jesina, Wien), August Schaeffer, Wien-Graz 2000.
- KAMENICEK Elisabeth Edith, Emil Jakob Schindler (1842 - 1892). Sein schriftliches Werk im Kontext von Kunsthandel, Mäzenatentum und Kunstkritik seiner Zeit, Dissertation, Salzburg 2002.
- KAMENICEK Elisabeth, Emil Jakob Schindler zwischen Tradition und Moderne. Unbeachtete Archivalien in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek als wertvolle Ergänzung zum malerischen Œuvre Emil Jakob Schindlers, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 269 ff.
- KANT Michael, Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen, Stuttgart 1995.
- KASTEL Ingrid, Franz Eybl. 1806 – 1880, Dissertation, Wien 1983.
- KEMP Wolfgang, Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912, München 1980.
- KEMP Wolfgang, Fotografie als Kunst, in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie I. 1839 - 1912, München 1980, S. 13 f.
- KITLITSCHKA Werner, Oskar Kokoschka, Vorlesung Universität Wien, Sommersemester 2007.
- KLIMT Gustav, Brief vom August 1903 an Marie Zimmermann, zitiert nach Christian M. Nebehay, Klimt schreibt an eine Liebe, in: Klimt-Studien, Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22/23, 1978/79, Nr. 66/67, Salzburg 1978, S. 109. Datum korrigiert auf 1902, in: Alfred Weidinger, Neues zu den Landschaftsbildern Gustav Klimts, Diplomarbeit, Salzburg 1992, S. 82 f.
- KNAPP Ulrich, Heinrich Kühn. Photographien, Salzburg/Wien 1988, S. 12 – 17.
- KOJA Stephan, „Jenes völlige Verschlungensein in der Schönheit des Scheins ...“, in: Ausstellungskatalog Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Stephan Kojas), Gustav Klimt. Landschaften, München 2002, S. 31 ff.
- KOJA Stephan, Von hier und „anderswo“. Beobachtungen zur Topographie von Gustav Klimts Attersee-Landschaften, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, Wien 2003, S. 60 ff.
- KOKOSCHKA Oskar, Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst, Hamburg 1975.
- KOKOSCHKA Oskar, Zur Eröffnung der Internationalen Akademie Salzburg, in: Oskar Kokoschka, Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst, Hamburg 1975, S. 221 ff.

- KORTZ Paul, Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts, I. Band, Wien 1905.
- KOS Wolfgang/KRASNY Elke (Hrsg.), Schreibtisch mit Aussicht. Österreichische Schriftsteller auf Sommerfrische, Wien 1995.
- KOSCHATZKY Walter, Die Kunst der Photographie, Salzburg 1984.
- KOSCHATZKY Walter, Rudolf von Alt. Wiener Ansichten. Erinnerungen an Wien. Die Barjatinsky-Miniaturen 1844/45, Wien 1986, o. S.
- KOSCHATZKY Walter, Österreichische Aquarellmalerei 1750 – 1900, Freiburg-Wien 1987.
- KOSCHATZKY Walter, Die Künstlerfamilie Alt in Biedermeier und Vormärz, in: Ausstellungskatalog Historisches Museum Wien, Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 – 1848, Wien 1987, S. 170 ff.
- KOSCHATZKY Walter, Rudolf von Alt, in: Katalog Wiener Kunst- und Antiquitätenmesse Hofburg, Wien 11. – 19. November 1989, S. 13 ff.
- KOSCHATZKY Walter, Rudolf von Alt. Wien 1812 – 1905. Aquarelle, Ausstellungskatalog Galerie C. Bednarczyk Wien, Wien 1991.
- KOSCHATZKY Walter, Faszination der Vielfalt. Neu aufgetauchte Werke von Rudolf von Alt, in: Parnass, Heft 3, Wien 1998, S. 75 ff.
- KOSCHATZKY Walter, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1999.
- KOSCHATZKY Walter, Rudolf von Alt (mit einer Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG, zusammengestellt und kommentiert von Walter Koschatzky und Gabriela Koschatzky-Elias), Wien-Köln-Weimar 2001.
- KOSCHATZKY Walter; Bedeutende Erwerbung. Eine Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt, in: Parnass, Heft 3, Wien 2001.
- KOSCHATZKY Walter, Gutachten Aquarell von Rudolf von Alt „Blick auf den Traunsee“, 1862, wiedergegeben in: Auktionskatalog *im Kinsky*, 43. Auktion, 25. März 2003, Lot Nr. 110.
- KRAPF Michael, Das moralische Element im Wiener Sittenbild, in: Ausstellungskatalog Historisches Museum Wien, Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 – 1848, Wien 1987, S. 1148 ff.
- KRAPF Michael, „Daher das entsetzen, wenn sich einmal ein wirklicher Mensch zeigt“. Zur zeitgenössischen Rezeption Ferdinand Georg Waldmüllers in Wien, Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 24 ff.
- KRAPF Michael, „...damahls in Wien hatte ich noch keinen heiteren Himmel gesehen ...“. Das Italienerlebnis Ferdinand Georg Waldmüllers und seiner Zeitgenossen, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 76 ff.
- KRAUS Claus, Sonate und Symphonie. Zum Verhältnis von Skizze und Bild bei Tina Blau, in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 - 1916, Wien 1996, S. 31 ff.
- KRAUSE Walter, Ferdinand Georg Waldmüller, Vorlesung Universität Wien, Sommersemester 1991.
- KRAUSE Walter, Ferdinand Georg Waldmüller, Vorlesung Universität Wien, Wintersemester 2000/01.
- KRUG Wolfgang, Friedrich Gauermann 1807 – 1862, Wien 2001.
- KUNST DEM VOLK, Jg. 12, 1941, Juli-Heft, S. 11 ff.
- KUNST FÜR ALLE, Jg. 24, 1908/09.
- KUNSTPRESSE Nr. 4, September 1990.
- KUNSTPRESSE Nr. 5, Oktober 1990.

- LECHNER Astrid, Martin Gerlachs „Formenwelt aus dem Naturreiche“. Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900, Band 3 der Reihe „Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich“ (Hrsg. Monika Faber), Wien 2005.
- LÜTZOW Carl von, Geschichte der k. k. Akademie d. Bild. Künste, Wien 1877.
- MATULLA Oskar, Die Theodor von Hörmann-Stiftung, in: Ausstellungskatalog Kulturamt der Stadt St. Pölten, Theodor von Hörmann. Wegbereiter moderner Malerei in Österreich, St. Pölten 1966, ohne Seitenangabe.
- METTERNICH Clemens Fürst, Staatskanzler, Schreiben an Ludwig von Remy, Archiv der Universität der bildenden Künste Wien, Zl. 250/1839.
- MOLL Carl, Emil Jakob Schindler 1842 - 1892. Eine Bildnisstudie, Wien 1930.
- MOLL Carl, Wie der Schüler seinen Meister sieht, in: Ausstellungskatalog Galerie des 19. Jahrhunderts, Emil Jakob Schindler 1842 – 1892, Gedächtnisausstellung, Wien 1942, S. 5 ff.
- MOLL Carl, Mein Leben, 1943 (Typoskript befindet sich im Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere Wien).
- MÜLLER Peter, Theodor von Hörmann, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 58 ff.
- MÜNZ Ludwig, R. von Alt – 24 Aquarelle, Wien 1954.
- MURAU Caroline, Wiener Malerinnen, Dresden/Leipzig/Wien 1895.
- N.N., Tina Blaus Nachlaß, in: Neues Wiener Tagblatt, 26. März 1917.
- NATTER G. Tobias, Carl Moll – Stationen eines bewegten Lebens, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (G. Tobias Natter/Gerbert Frodl), Carl Moll (1861 – 1945), Salzburg 1998, S. 25 ff.
- NATTER G. Tobias, Ausstellungen der Galerie Miethke 1904 – 1912, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (G. Tobias Natter/Gerbert Frodl), Carl Moll (1861 – 1945), Salzburg 1998, S. 151 ff.
- NATTER G. Tobias/JESINA Claus, Tina Blau (1845 - 1916), Salzburg 1999.
- NATTER Tobias G., Frauenbildnisse, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien ( Hrsg. Tobias G. Natter/Gerbert Frodl), Klimt und die Frauen, Köln 2000, S. 76 ff.
- NEBEHAY Christian M., Klimt schreibt an eine Liebe, in: Klimt-Studien, Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22/23, 1978/79, Nr. 66/67, S. 101 ff.
- NEUE FREIE PRESSE, 18. 10. 1865, Abendblatt.
- NEUE FREIE PRESSE, 14. März 1911.
- NEUE FREIE PRESSE, 29. Mai 1912.
- NEUE FREIE PRESSE, 10. November 1916.
- NEUE FREIE PRESSE, 4. Jänner 1921
- NEUE FREIE PRESSE, 1. November 1924, Abendblatt, Feuilleton, S. 1 f.
- NEUES WIENER ABENDBLATT, 2. Oktober 1912.
- NEUES WIENER TAGBLATT, 26. März 1917.
- NEUWIRT Walter Maria, Die sieben heroischen Jahre der Wiener Moderne, in: alte und moderne Kunst 9, Mai – Juni 1964, Heft 74, Innsbruck 1964, S. 28 ff.
- NOVOTNY Fritz/DOBAI Johannes, Gustav Klimt. Werkkatalog, Salzburg 1967 (Neuaufgabe 1975).
- OBERHAMMER Monika, Sommervillen im Salzkammergut. Die spezifische Sommerfrischenarchitektur des Salzkammerguts, Salzburg 1983.
- PANOFISKY Erwin, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 7. Aufl. (1. Aufl. 1924), Berlin 1993.
- PARNASS, Heft 2, Wien 1992.

- PARNASS, Heft 4, Wien 1992.  
PARNASS, Heft 3, Wien 1993.  
PARNASS, Heft 1, Wien 1997.  
PARNASS, Heft 3, Wien 1998.  
PARNASS, Sonderheft 15, Wien 1999.  
PARNASS, Heft 1, Wien 2004.  
PEER Peter, Klimts Landschaften und ihre Stellung in der österreichischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Stephan Koja), Gustav Klimt. Landschaften, München 2002, S. 173 ff.  
PERLHEFTER Verena, „Es ist so ein schöner Moment in der Landschaft“. Zur Sommerfrische in Österreich, in: Ausstellungskatalog Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Stephan Koja), Gustav Klimt. Landschaften, München 2002, S. 27 ff.  
PERLHEFTER Verena, Josef Engelhart, Die Secession und die Sezession der Secession, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 1, Wien 2002, S. 40 ff..  
PETERS Dorothea, Das Musée imaginaire: Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (Hrsg. Ulrich Pohlmann/Johann Georg Prinz von Hohenzollern), Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 289 ff..  
PIRCHAN Emil, Gustav Klimt, Wien 1956.  
POHLMANN Ulrich, Vera Icon *oder* Die Wahrheit der Fotografie, in: Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (Hrsg. Ulrich Pohlmann/Johann Georg Prinz von Hohenzollern), Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 9 ff.  
POSTNIKOVA Olga, „...dass ich eine Meisterschule in Petersburg creiren möge.“. Ferdinand Georg Waldmüller in Russland, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 40 ff.  
POZDENA-TOMBERGER Angelika, Die historische Entwicklung des Fremdenverkehrs im Allgemeinen und die Entwicklung einzelner Fremdenverkehrsorte im ehemaligen österreichischen Küstenland, in: Willibald Rosner (Hrsg.), Sommerfrische. Aspekte eines Phänomens, Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde, Bd. 20, Wien 1994.  
PREISENDANZ Wolfgang, Humor als dichterische Einbildungskraft, Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München 1984.  
PROBST Günther, Emil Jakob Schindler, in: Alpenländische Monatshefte, Jg. 1930/31, Heft 7, Graz April 1931.  
RACZYNSKI Athanasius Graf, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 2 Bde., Berlin 1840.  
RENNHOFER Maria, Gemalte Lyrik. Marie Egner und der österreichische Stimmungsimpressionismus, in: Parnass, Heft 4, Wien 1993, S. 120 ff.  
RIEGL Alois, Gesammelte Aufsätze, Augsburg 1928.  
RIEGL Alois, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg 1928, S. 28 ff.  
RIGELE Brigitte, Mit der Stadt aufs Land. Die Anfänge der Sommerfrische in den Wiener Vororten, in: Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 2, Wien 1994.  
ROESSLER Arthur, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien o. J. (1908).  
ROESSLER Arthur, Rudolf von Alt, Wien 1909.  
ROESSLER Arthur, Eine literarische Porträtskizze, Wien 1917.  
ROESSLER Arthur, August von Pettenkofen, Wien 1921.  
ROESSLER Arthur, Schwarze Fahnen, Wien-Leipzig 1922.

- ROESSLER Arthur/Pisko Gustav, Ferdinand Georg Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften, 2 Bde., Wien 1907.
- ROSER-DE PALMA Annelie, Die Landschaftsmalerin Tina Blau, Dissertation, Wien 1971.
- ROSNER Willibald (Hrsg.), Sommerfrische. Aspekte eines Phänomens, Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde, Bd. 20, Wien 1994.
- SCHAAR Eckhard, Courbet und die Photographie, in: Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, Courbet und Deutschland, Hamburg 1978, S. 524 ff.
- SCHAEFFER August, Die Kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister, 3 Bde., Wien 1903.
- SCHAEFFER August, Aufsatz über Tina Blau, 19. Jänner 1900, wiedergegeben in: Annelie Roser-De Palma, Die Landschaftsmalerin Tina Blau, Dissertation, Wien 1971, S. 152 f.
- SCHAEFFER August, Brief vom 13. August 1861, wiedergegeben in: Annelie Roser-de Palma, Die Landschaftsmalerin Tina Blau, Dissertation, Wien 1971, S. 157 ff.
- SCHÄFFER August, Brief an Tina Blau, Wien, 4. August 1865, wiedergegeben in: Annelie Roser-de Palma, Die Landschaftsmalerin Tina Blau, Dissertation, Wien 1971, S. 162 ff.
- SCHARF Aaron, Art and Photography, London 1974.
- SCHINDLER Emil Jakob, Theoretische Schriften (Fragment), Typoskript, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 20735, 20736, 20739, 20741, 20742, 20743, 20745, in: Elisabeth Edith Kamenicek, Emil Jakob Schindler (1842 - 1892). Sein schriftliches Werk im Kontext von Kunsthandel, Mäzenatentum und Kunstkritik seiner Zeit, Dissertation, Salzburg 2002, Bd. II, S. 215 ff.
- SCHMOLL J. A. gen. Eisenwerth, Zur Vor- und Frühgeschichte der Photographie in ihrem Verhältnis zur Malerei, in: Erika Billeter, Malerei und Photographie im Dialog, Bern 1977, S. 11 ff.
- SCHORSKE Carl E., Kultur und Natur, in: Ausstellungskatalog Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Stephan Koja), Gustav Klimt. Landschaften, München 2002, S. 11 ff.
- SCHRÖDER Klaus Albrecht, Die Entdeckung der Wirklichkeit. Porträt und Landschaft im Schaffen von Ferdinand Georg Waldmüller, in: Kunstpresse Nr. 4, September 1990, S. 11 ff.
- SCHRÖDER Klaus Albrecht, Ferdinand Georg Waldmüller (Ausstellungskatalog Kunstforum Wien), München 1990.
- SCHRÖDER Klaus Albrecht, Einige Daten zur Chronik der Frauen 1870 bis heute, in: Ausstellungskatalog Kunstforum Wien (Hrsg. Ingrid Brugger), Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 11 ff.
- SCHULTES Lothar, Der Dichter als Maler (Adalbert Stifter), in: Weltkunst 10/2005, München 2005.
- SCHWAB Michaela, Olga Wisinger-Florian, Diplomarbeit, Wien 1991.
- SCHWARZ Heinrich, David Octavius Hill. Der Meister der Photographie, Leipzig 1931.
- SCHWARZ Heinrich, Salzburg und das Salzkammergut. Die künstlerische Entdeckung der Landschaft im XIX. Jahrhundert, 2. stark verm. Aufl., Wien 1936.
- SCHWARZ Heinrich, Vortrag 26. Jänner 1963, Jahreskonferenz der College Art Association, Baltimore (Maryland).
- SCHWARZ Heinrich, Vortrag 27. November 1964, Symposion Fotomuseum George Eastman House, Rochester (New York).
- SCHWARZ Heinrich (hrsg. und kommentiert von Anselm Wagner), Techniken des Sehens – vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929 – 1966, Salzburg 2006.

- SCHWARZ Heinrich, Vor 1839. Symptome und Strömungen, in: Heinrich Schwarz (hrsgg. und kommentiert von Anselm Wagner), „Techniken des Sehens – vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929 – 1966, Salzburg 2006, S. 183 ff.
- SCHWARZ Heinrich, „Before 1839: Symptoms and Trends“ (unpubliziertes Manuskript, 1963/64), in: Heinrich Schwarz (hrsgg. und kommentiert von Anselm Wagner), Techniken des Sehens – vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929 – 1966, Salzburg 2006, S. 187 ff.
- SELIGMANN Adalbert Franz, Kunstausstellungen, C. Moll – M. Kurzweil, in: Neue Freie Presse 14. März 1911.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Tina Blau. Ein letzter Besuch, in: Neue Freie Presse, Wien 10. November 1916.
- SELIGMANN Adalbert Franz, Aus den Erinnerungen eines Malers, in: Neue Freie Presse, 4. Jänner 1921, o.S.
- SELIGMANN Adalbert Franz, Olga Wisinger-Florian, in: Neue Freie Presse, 1. November 1924, Abendblatt, Feuilleton, S. 1 f.
- SITT Martina, „...Waldmüllers `Bauernkinder`... hatte für die mehrsten Zuschauer einen großen Reiz.“. Die Kölner Ausstellung 1861, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 92 ff.
- STALEY Allan, The Pre-Raphaelite Landscape, Oxford 1973.
- STARL Tim, Die Verbreitung der Fotografie im 19. Jahrhundert. Materialien und Anmerkungen zur Entwicklung in Österreich, in: Ausstellungskatalog, Geschichte der Fotografie in Österreich, 2 Bde., Bad Ischl/Wien 1983.
- STERNATH Maria Luise, Rudolf von Alt – Ein Leben und 80 Jahre Arbeit, in: Ausstellungskatalog Albertina Wien (Hrsg. Klaus Albrecht Schröder / Maria Luise Sternath), Rudolf von Alt 1812 – 1905, Wien 2005, S. 10 ff.
- STIFTER Adalbert, Die Nachkommenschaften, 1865, nachgedruckt im Insel Taschenbuchverlag 2415, Frankfurt am Main und Leipzig 2001.
- STÖHR Ernst, in: Katalog der „Hörmann-Ausstellung“ der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, 20. November 1895 – Jänner 1896, Wien 1895. Wieder abgedruckt im Katalog der 2. Nachlaß-Ausstellung in der „Secession“ 1899.
- STRASSER Christine, August von Pettenkofen (1822 – 1889). Die Szolnoker Bilder, Dissertation, Salzburg 1983.
- SUPPAN Martin/CABUK Cornelia, Ferdinand Georg Waldmüller. Wien 1793 – 1865 Mödling. Sittenmalerei im Zeitspiegel. Waldmüllers Einfluß auf die Wiener Genremalerei des Biedermeier, Wien 1999.
- SUPPAN Martin/FEUCHTMÜLLER Rupert, Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Bd. II, Wien 1993.
- SUPPAN Martin/TROMAYER Erich, Marie Egner eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Bd. I, Wien 1981.
- TEUCHMANN Maria, Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien, in: Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit, Wien 1984.
- THE DICTIONARY OF ART (Hrsg. Jane Turner), New York 1996.
- THEINHARDT Marketa, „Wer ein Bild des Herrn Waldmüller gesehen hat, kennt sie alle ...“. Ferdinand Georg Waldmüller in Paris, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 56 ff.
- THEINHARDT Markéta, „Auch in Österreich wird viel in Richtung Frankreich geschaut“. Österreichische Genre- und Landschaftsmaler im Lichte der französischen Kunstkritik, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 51 ff.

- TSCHUDI Hugo von, Vorwort, in: Katalog zur Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 – 1875 in der königlichen Nationalgalerie. Berlin, München 1906, S. XXI f.
- VERGEINER Renate/WEIDINGER Alfred, Gustav und Emilie. Bekanntschaft und Aufenthalte am Attersee, in: Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee, Ausstellungskatalog Seewalchen am Attersee, 2. Aufl. 1989.
- WAGNER Anselm, Der Teleskop-Effekt: Von wo aus malte Klimt seine Landschaften?, in: Ausstellungskatalog Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Stephan Koja), Gustav Klimt. Landschaften, München 2002, S. 161 ff.
- WAGNER Anselm, Der Photoanwalt aus dem Belvedere. Zur Wiederentdeckung des vertriebenen Kunsthistorikers Heinrich Schwarz, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2/2006, Wien 2006, S. 58 ff.
- WAGNER Walter, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.
- WALD Robert, „...dass jeder Beschauer meint, die Natur vor sich zu haben.“. Zu Maltechnik und Materialgebrauch Ferdinand Georg Waldmüllers, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 132 ff.
- WALDMÜLLER Ferdinand Georg, Dankesbrief an Sir George Hamilton Seymore, englischer Gesandter, Stadt Wien, Handschriftensammlung Inv. Nr. 4632, in: Rupert Feuchtmüller, Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke, Wien 1996, S. 210 und 377.
- WALDMÜLLER Ferdinand Georg, Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen, Wien 1846, mit dem Vorwort zur 2. Auflage, 1847, wiedergegeben in: Rupert Feuchtmüller, Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke, Wien 1996, S. 329 ff.
- WALDMÜLLER Ferdinand Georg, Vorschläge zur Reform der österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste, Wien 1849, wiedergegeben in: Rupert Feuchtmüller, Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke, Wien 1996, 341 ff.
- WALDMÜLLER Ferdinand Georg, Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst, Wien 1857, wiedergegeben in: Rupert Feuchtmüller, Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke, Wien 1996, S. 346 ff.
- WEICH Ulla, Praterskizzen. Zum Wiener Prater als Thema in Literatur und Malerei, in: Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 - 1916, Wien 1996, S. 53 ff.
- WEIDINGER Alfred, Neues zu den Landschaftsbildern Gustav Klimts, Diplomarbeit, Salzburg 1992.
- WEIXLGÄRTNER Arpad, August Pettenkofen, 2 Bde., Wien 1916.
- WELTKUNST 1997, Jg. 67, Heft 10.
- WENINGER Peter, Emil Jakob Schindler, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 15 ff.
- WENINGER Peter, Carl Moll, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 38 ff.
- WENINGER Peter; Olga Wisinger-Florian, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 45 ff.

- WENINGER Peter, Marie Egner, in: Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991, S. 49 ff.
- WIENER ALLGEMEINE ZEITUNG, 18. November 1904.
- WIENER GESCHICHTSBLÄTTER, Beiheft 2, Wien 1994.
- WINKLBAUER Andrea, Zwischen Tradition und Moderne. Der Maler Carl Moll, in: Parnass, Heft 3, Wien 1998.
- WINKLBAUER Andrea Christine, Als Frau und Künstlerin. Durchsetzungsstrategien weiblicher Kunstschaffender im 19. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog Kunstforum Wien (Hrsg. Ingrid Brugger), Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 45 ff.
- WINKLBAUER Andrea Christine, Tina Blau (1845 – 1916), in: Ausstellungskatalog Kunstforum Wien (Hrsg. Ingrid Brugger), Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 61 ff.
- WINKLBAUER Andrea Christine, Marie Egner (1850 – 1940), in: Ausstellungskatalog Kunstforum Wien (Hrsg. Ingrid Brugger), Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 72 ff.
- WINKLBAUER Andrea, Bilder lügen (nicht). Der österreichische Stimmungsrealismus, in: Parnass, Heft 1, Wien 2004, S. 87 ff.
- WINKLBAUER Andrea, Vom Berg in die Au. Albert Zimmermann und seine Wiener Schüler, in: Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004, S. 43 ff.
- WÖHRER Claudia, „Ein Märthyrthum für die Sache der Kunst“. Ferdinand Georg Waldmüller in eigenen und fremden Darstellungen, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1, Wien 1997, S. 6 ff..
- ZAUNSCHIRM Thomas, Ferdinand Georg Waldmüller – Revolutionär des Biedermeier, in: Kunstpresse Nr. 5, Oktober 1990, S. 26 ff.
- ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, Band 23, Leipzig 1888.
- ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, Neue Folge 1, Leipzig 1890.
- ZUCKERKANDL Berta, in: Wiener Allgemeine Zeitung vom 18. November 1904.

#### KATALOGE ZU AUKTIONEN

##### WIEN 1863

Auktionskatalog Löscher's Salon, Kärnthnerstrasse, Bürgerspital, Katalog einer ausgewählten Sammlung von Oelgemälden vorzüglicher einheimischer und fremder Künstler der alten und modernen Schule, besonders aber einer eichen Auswahl Bilder von F. G. Waldmüller, pens. Professor der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1863.

##### WIEN 1872

Auktionskatalog Sammlung F.J. Gsell (durch Georg Plach), Wien 1872, S. 87 ff., Nr. 384 – 419.

##### WIEN 1878

Auktionskatalog Alexander Posonyi's, XLIV. Wiener Kunst-Auction, Der Kunst-Nachlass Ferdinand Georg Waldmüller, Besitz der verw. Frau Regierungsräthin Anna Waldmüller, Wien 1878, Nr. 53 – 85.

WIEN 1889

Auktionskatalog Galerie Miethke, Versteigerung des künstlerischen Nachlasses August Ritter von Pettenkofen`s, k. k. Professor der Akademie der bildenden Künste in Wien, unter der Leitung von H. O. Miethke, Versteigerung am 13. Jänner 1890, Wien 1889.

WIEN 1892

Auktionskatalog Galerie Miethke, Versteigerung des künstlerischen Nachlasses Jakob Emil Schindler`s. Ehrenmitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien und der königl. Akademie der bildenden Künste in München, Versteigerung am 5. December 1892, Wien 1892.

WIEN 1899

Auktionskatalog Theodor von Hörmann, Secession, 27./28. Februar 1899, Wien 1899.

WIEN 1921

Auktionskatalog Dorotheum (Illustrierte Ausgabe Nr. 475 von einer einmaligen Auflage von 800 nummerierten Exemplaren), Gesamteinrichtung Schloß Kleßheim. Nachlaß Erzherzog Ludwig Viktor, III. Teil. Erste große Kunstauktion, Wien, Mai 1921, Nr. 193 [die 316. Kunstauktion des Versteigerungsamtes Dorotheum Wien fand am 3. Juni 1921 statt].

WIEN 1991

Auktionskatalog Galerie Hassfurther, Rudolf von Alt. Wien im Aquarell, Auktion am 4. Dezember 1991, mit dem „Vorwort zur Rudolf von Alt-Gedächtnisausstellung im 50. Todesjahr, Graphische Sammlung Albertina, Herbst 1955“ von Otto Benesch, Wien 1991.

WIEN 2003

Auktionskatalog *im Kinsky*, 43. Auktion, 25. März 2003, Lot Nr. 110.

## KATALOGE ZU AUSSTELLUNGEN

WIEN 1865

Ausstellungskatalog Österreichischer Kunstverein, Nachlassausstellung Ferdinand Georg Waldmüller, Dezember 1865, Wien 1865.

WIEN 1898

Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien, Jubiläumskunstaussstellung, veranstaltet von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, II. Teil, Fünfzig Jahre Oesterreichischer Malerei, Wien 1898, Nr. 73 – 139.

DRESDEN 1904

Ausstellungskatalog der Grossen Kunstaussstellung Dresden 1904, 3. Aufl., Dresden 1904.

WIEN 1904

Ausstellungskatalog Galerie Miethke, Waldmüller, November/Dezember 1904, Wien 1904.

WIEN 1905

Ausstellungskatalog Galerie Miethke, Das Wiener Portrait in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, April – Mai 1905, Wien 1905.

MÜNCHEN 1906

Ausstellungskatalog, Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 – 1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin, München 1906.

WIEN 1922

Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien, August Pettenkofen. Gedächtnisausstellung, März 1922, Wien 1922.

WIEN 1930

Ausstellungskatalog Hagenbund – Neue Galerie Wien, Ferdinand Georg Waldmüller, Jänner – März 1930, Wien 1930.

SALZBURG 1937

Ausstellungskatalog Galerie Welz – Neue Galerie Wien, Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1937.

WIEN 1942

Ausstellungskatalog Galerie des XIX. Jahrhunderts, Emil Jakob Schindler 1842 – 1892. Gedächtnisausstellung, Wien 1942.

SALZBURG 1953

Ausstellungskatalog Salzburger Residenz, Gedächtnis-Ausstellung Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1953.

HINTERBRÜHL 1965

Ausstellungskatalog Höldrichsmühle Hinterbrühl, Ferdinand Georg Waldmüller. Veranstaltet anlässlich der Wiederkehr des 100. Todestages des Künstlers vom Amt der NÖ. Landesregierung (Kulturreferat), gemeinsam mit der Österreichischen Galerie Wien, Hinterbrühl 1965.

WIEN 1965

Ausstellungskatalog Galerie Schebesta, Theodor von Hörmann 1840 – 1895, Wien 1965.

ST. PÖLTEN 1966

Ausstellungskatalog Kulturamt der Stadt St. Pölten (Oskar Matulla), Theodor von Hörmann. Wegbereiter moderner Malerei in Österreich, St. Pölten 1966.

SCHWEINFURT 1968

Ausstellungskatalog Schloss Laxenburg, Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1968.

WIEN 1968

Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina, Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren, Wien 1968.

WIEN 1971

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg. Zdrawka Ebenstein./Heinz Schöny), Tina Blau. 1845 – 1916. Eine Wiener Malerin, Wien 1971.

SCHWEINFURT 1978

Ausstellungskatalog Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Ferdinand Georg Waldmüller. Gemälde aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1978.

VADUZ 1983

Ausstellungskatalog Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Vaduz, Wiener Biedermeier. Gemälde aus den Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz 1983.

WIEN 1984

Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina, Rudolf von Alt 1812 – 1905. Die schönsten Aquarelle aus den acht Jahrzehnten seines Schaffens, Wien 1984.

WIEN 1984

Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit, Wien 1984.

WIEN 1987

Ausstellungskatalog Historisches Museum Wien, Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 – 1848, Wien 1987.

LONDON 1988

Ausstellungskatalog Hayward Gallery London, Roger Fenton. Photographer of the 1850s, London 1988.

SEEWALCHEN 1988

Ausstellungskatalog Seewalchen am Attersee (Alfred Weidinger, Hrsg. Vereinigung Junge Ausstellung – Secession LXXXVIII), Inselräume. Teschner, Klimt & Flöge am Attersee, Seewalchen 1988 (2. Auflage 1989).

KÖLN 1990

Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln/Kunsthhaus Zürich (Hrsg. Götz Czymmek), Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika, 1860 – 1910, Köln 1990.

MÜNCHEN 1990

Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria Wien (Klaus Albrecht Schröder), Ferdinand Georg Waldmüller, München 1990.

GRAZ 1991

Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum (Peter Weninger/Peter Müller), Die Schule von Plankenberg. Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus, Graz 1991.

MÜNCHEN 1991

Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria Wien (Hrsg. Klaus Albrecht Schröder/Johann Winkler), Oskar Kokoschka, München 1991.

WIEN 1991

Ausstellungskatalog C. Bednarczyk (Walter Koschatzky), Rudolf von Alt. Wien 1812 – 1905. Aquarelle, Wien 1991.

MÜNCHEN 1992

Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria Wien (Gerbert Frodl/Klaus Albrecht Schröder), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992.

WIEN 1993

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien, Ein Blumenstrauß für Waldmüller. Stilleben Ferdinand Georg Waldmüllers und seiner Zeit, Wien 1993.

WIEN 1993

Ausstellungskatalog Historisches Museum Wien, Ferdinand Georg Waldmüller zum 200. Geburtstag. Werke im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1993.

MÜRZZUSCHLAG 1994

Ausstellungskatalog Kunsthhaus Müzzzuschlag, Natürlichere Natur. Österreichische Malerei des Stimmungsrealismus, Müzzzuschlag 1994.

INNSBRUCK 1995

Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Theodor von Hörmann, Innsbruck 1995.

WIEN 1996

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien (Hrsg. G. Tobias Natter), Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau. 1845 – 1916, Wien 1996.

SALZBURG 1998

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Tobias G. Natter/Gerbert Frodl), Carl Moll (1861 – 1945), Salzburg 1998.

WIEN 1999

Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria Wien (Hrsg. Ingrid Brugger), Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999.

GRAZ 2000

Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz (Hrsg. Christa Steinle/Gudrun Danzer), Unter freiem Himmel. Die Schule von Barbizon und ihre Wirkung auf die österreichische Landschaftsmalerei, Graz 2000.

KÖLN 2000

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Tobias G. Natter/Gerbert Frodl), Klimt und die Frauen, Köln 2000.

MÜNCHEN 2002

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Stephan Kojka), Gustav Klimt. Landschaften, München 2002.

LEIPZIG 2003

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Sabine Grabner), Friedrich von Amerling 1803 – 1887, Leipzig 2003.

WIEN 2003

Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien (Tobias Natter), Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Wien 2003.

MÜNCHEN 2004

Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (Hrsg. Ulrich Pohlmann/Johann Georg Prinz von Hohenzollern), Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004.

WIEN 2004

Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hrsg. Gerbert Frodl/Verena Traeger), Stimmungsimpressionismus, Wien 2004.

TULLN 2005

Ausstellungskatalog Minoritenkloster Tulln, Biedermeier. Gemälde aus der Österreichischen Galerie Belvedere, Tulln 2005.

WIEN 2005

Ausstellungskatalog Albertina Wien (Hrsg. Klaus Albrecht Schröder / Maria Luise Sternath), Rudolf von Alt 1812 – 1905, Wien 2005.

## **ANHANG**



## **Abstract**

# **ZUR KÜNSTLERISCHEN REZEPTION FERDINAND GEORG WALDMÜLLERS**

Seit der Wiederentdeckung der Kunst Ferdinand Georg Waldmüllers um die Jahrhundertwende sind eine nicht geringe Anzahl an Monografien, Bearbeitungen und Artikel zum Waldmüller-Themenkreis erschienen. Im Anschluss an die 1997 unternommene Neubewertung der Kunst Waldmüllers befasst sich nun vorliegende Dissertation mit der künstlerischen Rezeption, eine Problemstellung, die sich wegen des thematischen Umfangs zunächst auf Waldmüllers in der Nachfolge engeres Umfeld konzentriert, - auf das Kernland Österreich, mit Wien als Ausgangspunkt. Es erklärt sich von selbst, dass es nicht immer stichhaltige Fakten geben kann, die eine Rezeption Waldmüllers nachweisbar machen. Viele Beobachtungen müssen „angedacht“ bleiben und als Hypothese belassen werden.

Es waren die Secessionisten, die Ferdinand Georg Waldmüller als einen der ihren erkennen wollten und sich öffentlich zum „Antipoden der Akademie“ als ihren geistigen Vorläufer bekannten. Sie sahen in Waldmüller einen „von den ganz großen Meistern des Jahrhunderts“. Und es war Carl Moll, ein Mitglied des secessionistischen „Siebener Clubs“, der als neuer artistischer Leiter der Galerie Miethke in Wien im Jahr 1904 seine erste Ausstellung Ferdinand Georg Waldmüller widmete. Sein Beitrag zur Waldmüller-Rezeption um die Jahrhundertwende kann nicht hoch genug geschätzt werden. Nicht zufällig wurde 1907 von Arthur Roessler und Gustav Pisko die erste Waldmüller-Monografie veröffentlicht. Trotz Carl Molls internationaler kulturpolitischer Tätigkeit lässt sein Werk rückblickend immer wieder an eine Tradition anknüpfen, die mit Ferdinand Georg Waldmüller auch typisch österreichische Wurzeln behält.

Ein Maler, der in der Literatur wiederholt als künstlerischer Nachfolger Waldmüllers genannt wird, ist der Stimmungsimpressionist Emil Jakob Schindler, Carl Molls Lehrer und vielverehrter „Meister“. Obwohl Schindler und Waldmüller von offensichtlich gegensätzlichem Charakter waren und Schindlers vom Gefühl gelenktes Naturschauen - das ihm erlaubte, die Landschaftskunst um die Stimmung verschiedener Tages- und Jahreszeiten mit deren atmosphärischen Erscheinungen wiederzugeben und fühlbar zu machen - in Gegensatz zu Waldmüllers objektiverem und deskriptivem Natursehen steht, zeigen ihre Werke doch immer wieder Verwandtschaften und Parallelen.

Zum Kreis um Emil Jakob Schindler gehörte auch für einige Zeit Olga Wisinger-Florian, in deren Kunstschaffen bereits Zeitgenossen der 1880er Jahre ein „Revivere Waldmüller“ erkannten.

Marie Egner gehörte ebenfalls zum ganz engen Kreis um Emil Jakob Schindler. Auch ihr gelang es im Laufe der Zeit, so wie ihrer Kollegin Olga Wisinger-Florian und nach dem Tod Schindlers auch Carl Moll, die „Schindler-Schule“ zu überwinden und zu einer eigenständigen Landschaftsauffassung zu gelangen. Dass Egner dabei mitunter auch Waldmüller rezipierte, soll nicht ausgeschlossen werden.

Obgleich in der Literatur als zum Kreis des „Stimmungsimpressionismus“ zählend, ist Tina Blau jedoch einen sehr eigenständigen Weg gegangen. Durch ihr gesamtes Werk zieht sich eine gewisse Sachlichkeit in der Wiedergabe des Gesehenen, die sich deutlich von der stimmungshaften Sensibilität der Malerei Schindlers abhebt und ihre Werke wiederholt in die Nähe Waldmüllers stellt. So lässt sich sowohl während ihrer Ausbildung als auch in späteren Jahren immer wieder ein Konnex mit Ferdinand Georg Waldmüller erkennen. Dass nicht nur Tina Blau, sondern auch ihre Familie Werke Waldmüllers hatte und Tina Blaus Bruder Theodor zur Zeit der Waldmüller-Monografiepublikation 1907 den gesamten schriftlichen Nachlass Waldmüllers besaß, spricht für sich und eine mögliche Vorbildrolle Waldmüllers.

Es mag auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinen, Ferdinand Georg Waldmüller auch im Œuvre Gustav Klimts, dem Wortführer und der Leitfigur der Wiener Secession, zu suchen. Trotzdem sich bei Betrachtung der Werke Klimts im Vergleich mit Waldmüllers Œuvre augenscheinliche Differenzen auftun, können in Klimts Landschaften doch mitunter kompositionelle, motivliche und inspirative „Spuren“ Waldmüllers entdeckt werden.

Ein Zeitgenosse Waldmüllers bis nach der Mitte des 19. Jahrhunderts war Rudolf von Alt, der wie Waldmüller immer tief in der Heimat verwurzelt und der österreichischen Tradition verbunden geblieben ist. Auf der Suche nach der „wirklichen Wirklichkeit“ ist Rudolf von Alt mit seiner Aquarellmalerei in der Naturwiedergabe zu Lösungen gekommen, die ihn immer wieder in die Nähe des eine Generation älteren Waldmüller brachten.

Eine hintergründige theoretische aber auch charakterliche Verwandtschaft verbindet Waldmüller mit Theodor von Hörmann, dessen kämpferisches Wesen gerade in der Durchsetzung seiner Vorstellungen von Kunstausbildung und -ausübung gleichfalls Gemeinsamkeiten mit Waldmüller erkennen lässt.

Der zunächst als Lithograf ausgebildete und tätige August von Pettenkofen wandte sich ab circa 1851 nur noch der Malerei zu. Zeitparallel lassen sich in seinen Werken der 1850er Jahre und der Zeit um 1860 immer wieder auch ähnliche Ansätze wie bei Waldmüller

feststellen, dessen niederösterreichische Bauern und dessen Bettelkinder durchaus als thematische Entsprechung in Pettenkofens ungarischen Zigeunern gesehen werden können.

Wie in vielen anderen Aspekten auch, hat sich Waldmüller in seinen zahlreichen schriftlichen Nachlässen über die Fotografie ebenfalls nicht geäußert. Nur aus zwei Briefen aus dem Jahr 1858 geht hervor, dass Waldmüller dieses neue Medium sehr wohl als Reproduktion seiner originalen Werke zu nutzen wusste. Ob Waldmüller tatsächlich mit Fotografien als Vorlage arbeitete, oder aber ob Waldmüller mit seinem „fotografischen“ Blick mögliche Vorarbeit zur Erfindung der Fotografie geleistet hat, muss Hypothese bleiben.

Der Themenkreis vorliegender Dissertation soll ansatzweise mit Oskar Kokoschka geschlossen werden. Dass Oskar Kokoschka 1953 in seiner Eröffnungsrede zur „Schule des Sehens“, die er im Rahmen einer Internationalen Sommerakademie in Salzburg gründete, sich explizit auf Ferdinand Georg Waldmüller berief, dessen Forderung nach „Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur“ mit Kokoschkas Lehrmethode vom bewussten Einsehen und Einschauen in die Natur korrespondierte, soll als Anregung zu weiterer Forschungsarbeit hinsichtlich rezeptionsorientierter Einflüsse Ferdinand Georg Waldmüllers gelten, die nicht nur im Raum Österreichs, sondern auch international zu suchen und zu finden sind.



## **Abstract**

# **ON THE EXTENT OF WALDMÜLLER'S INFLUENCE ON ARTISTS OF LATER GENERATIONS**

The years since the official rediscovery of the art of Ferdinand Georg Waldmüller around 1900 have seen the publication of a large number of monographs, studies and articles on Waldmüller and related subjects. The present dissertation follows on from the re-evaluation of Waldmüller's art undertaken in 1997 and is concerned with the extent of Waldmüller's influence upon other artists, principally in Austria and above all in Vienna. It goes without saying that Waldmüller's influence on a given artist cannot always be demonstrated with concrete facts. In these instances, the observations made are to be regarded as no more than hypothetical.

The members of the Vienna Secession were adamant that they and Ferdinand Georg Waldmüller were kindred spirits, publicly declaring this "antipode of the Academy" to have been a forerunner of theirs. They saw Waldmüller as one of the very great figures of his century. And when Carl Moll, who was a member of the secessionist "Siebener Club", became the new artistic director of the Galerie Miethke in Vienna in 1904, his first exhibition was devoted to none other than Ferdinand Georg Waldmüller.

Moll's contribution to the general understanding and appreciation of Waldmüller around the turn of the century cannot be overestimated. Significantly, it was in 1907 that the first monograph on Waldmüller was published, by Arthur Roessler and Gustav Pisko. In contrast to the international scope of Moll's work in the sphere of cultural politics, his work as an artist was to an extent rooted in a tradition that contained a typically Austrian strain through the influence of such artists as Waldmüller.

One painter repeatedly cited in literature on the subject as having followed in Waldmüller's tracks is Moll's revered teacher the "mood-Impressionist" ("Stimmungsimpressionist") Emil Jakob Schindler. As artists, Schindler and Waldmüller were diametrically opposed in character: Schindler's intuitive eye for nature, which enabled him to paint landscapes that vividly evoke the characteristic climatic conditions and moods of a wide variety of times of day and seasons of the year, contrasts strongly with Waldmüller's more objective and descriptive approach. Nevertheless, comparison of their work reveals many parallels and cross-relations.

For some years, Emil Jakob Schindler's artistic circle included the painter Olga Wisinger-Florian, who even as early as the 1880s was seen by her contemporaries as a Waldmüller revivalist.

Another figure from the closer circle of painters around Emil Jakob Schindler was Marie Egner. Like her colleague Olga Wisinger-Florian and also, after Schindler's death, Carl Moll, she successfully broke out of the confines of the "Schindler school" and developed her own approach to landscape painting. In so doing, she too may well have been influenced by Waldmüller.

Although the literature on the subject counts Tina Blau as having been a "mood-Impressionist", she in fact followed a very independent path. Throughout her entire work, she displays an objectivity that is in stark contrast to Schindler's concern with and sensitivity to mood, giving many of her works a close relationship to Waldmüller.

This connection with Ferdinand Georg Waldmüller is frequently evident both during her training and in her later years. Interestingly, not only Tina Blau but also her family possessed paintings by Waldmüller, and at the time of the publication of the Waldmüller monograph of 1907 her brother Theodor was in possession of Waldmüller's entire literary estate. This having been the case, Waldmüller may well have exerted a direct influence upon her as an artist.

It may at first seem strange to look for the influence of Waldmüller in the work of Gustav Klimt, the foremost spokesman and leading figure of the Secession. In spite of all the obvious differences between the work of the two artists, "traces" of possible Waldmüller influences can be perceived in Klimt's landscapes with respect to composition, motifs, and general inspiration.

One artist who was a contemporary of Waldmüller until past the middle of the nineteenth century was Rudolf von Alt, who like Waldmüller had close ties to his homeland and was deeply rooted in Austrian tradition. Rudolf von Alt's search for "real reality" in the rendering of nature in watercolours repeatedly led him to opt for approaches similar to ones practised by Waldmüller, who was his senior by one generation.

It is also possible to detect links between Waldmüller and Theodor von Hörmann, not only in terms of theory but also of character: like Waldmüller, Theodor von Hörmann was a forceful and determined individual, particularly in the implementation of his vision of how artists were to be trained and how he himself chose to practise his art.

August von Pettenkofen initially trained and practised as a lithographer before devoting himself exclusively to painting from around 1851. Pettenkofen's works of the 1850s and

around 1860 repeatedly display similarities with those of Waldmüller in the same period, as for example in the parallels between the latter's beggar children and Lower Austrian peasants and similar figures amongst Pettenkofen's Hungarian gypsies.

Photography is just one of many subjects on which Waldmüller refrained from expressing an opinion in all his many writings. Only from two letters from the year 1858 do we know that Waldmüller did make use of this new medium for the reproduction of his own original works. However, we can only speculate as to whether Waldmüller actually used photographs as auxiliary material for his paintings, or, conversely, whether with his photographic eye he possibly made a preliminary contribution to the invention of photography.

The present dissertation concludes by touching upon Oskar Kokoschka. Kokoschka made explicit reference to Ferdinand Georg Waldmüller in his speech for the opening of the "School of Seeing" ("Schule des Sehens") that he founded in 1953 in the context of an International Summer Academy in Salzburg. Waldmüller's appeal to artists to "contemplate nature, perceive nature, and understand nature" ("Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur") has much in common with the method of teaching practised by Kokoschka, who insisted that his students should consciously strive for the kind of insights that come from "looking into" nature and seeing below the surface of natural phenomena. This fact is intended to serve as a prompt for further research into Ferdinand Georg Waldmüller's influence on artists both in Austria and beyond its borders.

(Translated by John Nicholson)



## **CURRICULUM VITAE**

1961 geboren in Linz

verheiratet – zwei Kinder

1979 Matura, BRG Linz

1980 Diplôme d`Études Françaises, Université des Sciences  
Humaines de Strasbourg

1982 Diplom ESA (Europäische Sekretärinnenakademie) Wien

1983 Diplom Exportkaufmann, Wirtschaftsuniversität Wien

1983 Certificat d`Aptitudes Linguistiques, UNIDO Wien

1999 – 2001 Lehrgang „Kunsthandel“ Wien

2000 Magistra der Philosophie Universität Wien

Diplomarbeit „F. G. Waldmüller und die Präraffaeliten“