



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Heimatstolz und Fernweh - Vedutenmalerei der Wiener  
Porzellanmanufaktur“

verfasst von / submitted by

Freya Leonie Freiin von Oelsen, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

## Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG .....	3
1.1 Ziel der Arbeit und Methode .....	3
1.2 Forschungsstand .....	5
2. DIE WIENER PORZELLANMANUFAKTUR .....	8
2.1 die Anfänge unter du Paquier und Maria Theresia .....	8
2.2 Die Ära Sorgenthal.....	10
2.3 Sorgenthals Nachfolge .....	13
3. VEDUTENMALEREI .....	16
3.1 Begriffserklärung und Entwicklung .....	16
3.2 Die Wiener Akademie und die Etablierung der Landschaftsmalerei.....	20
3.3 Vedutenmalerei auf Glas.....	22
3.4 Vedutenmalerei auf Porzellan.....	29
4. ZEITGEIST ALS WIRTSCHAFTSFAKTOR .....	41
5. VORBILDER, VORLAGEN UND ANREGUNGEN .....	47
5.1 Voyages pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile .....	47
5.2 Der Verlag Artaria.....	55
5.3 Sonstige Anregungen und Vorlagen.....	68
5.3.1 Mustertafeln und Bestellbücher .....	68
5.3.2 Der Canaletto-Blick .....	72
5.3.3 Fischer von Erlach.....	77
6. PORZELLAN FÜR DEN HOF UND ADEL - DIE PANORAMATELLER .....	82
7. ZIMMERREISE DURCH ITALIEN .....	87
8. PORZELLAN ALS ZEITDOKUMENT .....	92
9. STATISTISCHE ÜBERLEGUNGEN.....	95
10. CONCLUSIO .....	99
11. LITERATURVERZEICHNIS .....	103
12. ABBILDUNGSNACHWEIS .....	113
13. ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....	117
ABSTRACT .....	158

## 1. Einleitung

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegt eine enorme Anzahl an Porzellanen der k. und k. Wiener Porzellanmanufaktur vor, deren Oberflächen mit den Darstellungen unterschiedlicher Stadt- oder Landschaftsansichten bemalt worden. Sie sind nicht nur schön anzusehen und überzeugen von ihrer großen künstlerischen Qualität, sondern haben auch einen hohen kulturhistorischen Wert.

### 1.1 Ziel der Arbeit und Methode

Jedes Stück hat somit eine spannende Geschichte seiner Zeit zu erzählen. Dennoch ist den mit Veduten<sup>1</sup> verzierten Porzellanen in der kunsthistorischen Fachliteratur bislang eher wenig Interesse zuteilgeworden. Mit Ausnahme von kurzen Erwähnungen über das Existieren solcher Porzellane in Publikationen, die sich im Allgemeinen mit der Wiener Porzellanmanufaktur beschäftigen, bleibt es um die Vedutenmalerei eher ruhig.

Ein erster tiefergehender Ansatz zur Füllung dieser Forschungslücke soll in der vorliegenden Arbeit geschehen.

Die erste zu beantwortende Frage dieser Arbeit soll beantworten, wie es es zur Ausbreitung der Vedutenmalerei auf Porzellanen kommt. Dafür soll mit der Darstellung der Entwicklung der Wiener Porzellanmanufaktur begonnen werden. Hier soll ein besonderes Augenmerk auf die technischen und künstlerischen Fortschritte gelegt werden.

Des Weiteren soll eine Erklärung der Vedutenmalerei im Allgemeinen erfolgen, um einen tieferen Einblick in das Thema zu ermöglichen. Dabei soll die Entstehung der Vedutenmalerei aus der Landschaftsmalerei heraus aufgezeigt werden und auf weitere Einflüsse, wie die Wiener Akademie und die Etablierung der Landschaftsmalerei, welche zu dieser Entwicklung führten, hingewiesen werden.

Anschließend soll die Vedutenmalerei auf Glas bearbeitet werden, da hier interessante Parallelen und Zusammenhänge in der Entwicklung beider Handwerke bestehen.

Da es für das Verständnis des Themas nicht ausreicht, sich durch einen kunstwissenschaftlichen Ansatz an die Objekte anzunähern, soll der nächste Teil der Arbeit durch kulturwissenschaftliche Methoden die Hintergründe, die zur Entstehung und Verbreitung des Typus Vedutenmalerei auf Porzellan führten, schildern.

---

<sup>1</sup> Stadt- oder Landschaftsansichten

Porzellan ist ein Kunsthandwerk, dessen Angebot stark durch die Nachfrage der Bevölkerung bestimmt wird. Gerade ab dem 19. Jahrhundert, seitdem neben dem Adel auch das normale Bürgertum viel Porzellan kaufte, ist dieser Aspekt von höchster Wichtigkeit. Daher soll erläutert werden, wie die damals aktuellen Umstände und Entwicklungen der Zeit die Geschmäcker und das Empfinden des Bürgertums beeinflussten.

Die auf den Porzellanen gemalten Veduten erhöhen die künstlerische Qualität der Objekte und sind als eigenständiges Kunstwerk, dessen Leinwand das Porzellan ist, zu verstehen. Deshalb soll sich Vorlagen gewidmet werden, welche für die Veduten verwendet wurden. Es soll dargelegt werden, woran sich die Landschaftsmaler der Wiener Manufaktur orientierten und inwiefern sie sich bei ihren Arbeiten von den Vorlagen lösten. Die wichtigsten Stichsammlungen und andere Vorlagen, die der Manufaktur als Vorlage dienten, sollen in eigenen Kapiteln kurz behandelt werden. Hierbei steht stets die Ähnlichkeit zwischen Vorlage und Porzellan im Vordergrund der Fragestellung.

Weil es durch die hohe Fülle an Objekten unmöglich ist, alle noch erhaltenen mit Veduten verzierten Wiener Porzellane zu bearbeiten, wurde sich in der vorliegenden Arbeit auf ausgewählte Porzellane aus mehreren musealen und privaten Sammlungen beschränkt. Um auf typische Aspekte und Tendenzen innerhalb der Porzellane einzugehen, wurden um die 100 Objekte gesammelt und diese statistisch untersucht. Die interessantesten Stücke werden kurz differenziert behandelt und in ihren kulturellen Kontext gestellt. Ein weiteres Ziel war es, einen groben empirischen Überblick über die unterschiedlichen Aspekte wie die Häufigkeit bestimmter Motive oder die beliebteren Arten von Porzellanstücken, ihren Formen und Dekoren zu erhalten. Dies soll zeigen, welche Ansichten am liebsten verwendet wurden und warum sich manche Orte oder Länder besonderer Beliebtheit erfreuten und deshalb häufiger dargestellt wurden als andere.

## 1.2 Forschungsstand

Wie schon erwähnt, ist das Thema der Vedutenmalerei auf Porzellanen der Wiener Manufaktur bisher in der kunsthistorischen Forschung eher stiefmütterlich behandelt worden.

Ein erstes Mal wurde sich anlässlich der Ausstellung „Stadtspaziergang Landpartie“ vom 30. September 2013 bis zum 22. Februar 2014 im Porzellanmuseum der Porzellanmanufaktur im Augarten speziell mit der Vedutenmalerei der Wiener Manufaktur beschäftigt. Zwar zeigte diese Ausstellung einige interessante Objekte des 19. Jahrhunderts, ein Katalog erschien aber nicht. Daher kann diese Ausstellung nur als Anregung für weitere Forschung gesehen werden.

In Katalogen und Publikationen über die Wiener Porzellanmanufaktur wird dieses Thema zwar in der Regel kurz angesprochen, allerdings wird dort meist nicht weiter ins Detail gegangen.

Solche Arbeiten, die sich mit kurzen Texten diesem Thema widmen, sind unter anderem der Katalog des Liechtenstein Museums über die Sammlung Strasser und ebenfalls ein Katalog des Liechtenstein Museums über das Marton Museum in Zagreb.<sup>2</sup>

Es wird sich, wie für solche Kataloge üblich und vollkommen ausreichend, meist auf Objekte ausgewählter Sammlungen beschränkt, sodass die Bearbeitung dieser Beispielobjekte im Mittelpunkt der Untersuchung steht und eine kulturhistorische Analyse der Hintergründe zur Vedutenmalerei auf Wiener Porzellanen ausbleibt oder nur sehr kurz angesprochen wird.

Ein Aufsatz, der sich gezielt mit diesem Thema der Vedutenmalerei der Wiener Manufaktur beschäftigt, erschien 1990 in der Zeitschrift *Keramos*.<sup>3</sup>

Natalia Kasakievitsch nennt erste Vorschläge für die Ursache der Veduten auf Porzellanen. Sie beschränkt sich dabei aber auf Porzellane mit Ansichten Wiens und seiner Umgebung. Dieser Blick soll in dieser Arbeit erweitert werden, sodass auch Porzellane, die keine Wiener Veduten zeigen, hier behandelt werden sollen.

Außerdem nennt sie einige Beispiele und zeigt zu diesen auch die dazugehörigen Vorlagen. Dies soll in dieser Arbeit auch immer versucht werden.

Während sich Kasakievitsch auf das erste Drittel des 19. Jahrhunderts beschränkt, soll hier der Bogen von den Anfängen der Vedutenmalerei auf Wiener Porzellanen bis zu

---

<sup>2</sup> Lehner-Jobst 2010 und Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum 2010b

<sup>3</sup> Kasakievitsch 1990

dem Höhepunkt eben dieser gespannt werden und so die gesamte Entwicklung demonstriert werden.

Was die Entwicklung der Wiener Porzellanmanufaktur betrifft, sind natürlich Waltraud Neuwirth und Claudia Lehner-Jobst zu nennen, die mit ihrer Forschung<sup>4</sup> detaillierte Einblicke gegeben haben. Ihre Arbeiten sind gerade für den ersten Teil dieser Arbeit von großer Wichtigkeit. Sie werden hier durch den Aspekt der Vedutenmalerei in einen neuen Kontext gestellt, sodass neue Wechselbeziehungen erarbeitet werden können.

Das im Jahr 2002 erschienene Werk über Carl Daniel Freydanck, ein Vedutenkünstler der Berliner Porzellanmanufaktur, der wohl der bekannteste Künstler dieser Art war, gibt Aufschluss über die Entwicklung der Vedutenmalerei auf Porzellan im Allgemeinen.<sup>5</sup> Bevor sich die Forschung darin auf den Berliner Vedutenkünstler zuspitzt, werden die Anfänge dieser Kunst aufgezeigt, sodass einige sinnvolle Hinweise für diese Arbeit entnommen werden konnten. In der hier vorliegenden Arbeit wurden diese Ansätze noch weiter und mit einem stärkeren Bezug zur Wiener Porzellanmanufaktur ausgearbeitet.

Schon 1995 hat sich Beatrix von Wolf-Metternich mit der Landschaftsmalerei auf Porzellan im 18. Jahrhundert beschäftigt.<sup>6</sup> Obgleich ihr Fokus dabei auf der Fürstenberger Porzellanmanufaktur liegt, bringt auch sie einige Ansätze, die sich ebenfalls auf andere Manufakturen anwenden lassen können und dabei helfen sollen, die Ursachen für diese spezielle Gattung der Porzellanmalerei zu erkennen.

Da bei den europäischen Manufakturen häufig ähnliche Entwicklungen auftraten, kann man die Untersuchung dieser als Fallbeispiele nehmen, um die Ergebnisse auch auf andere Manufakturen anzuwenden.

Daher bot sich für diese Arbeit auch der Aufsatz Birgit Fingers<sup>7</sup> an, in dem sie sich mit Meissener Porzellan für Reisende beschäftigt. Dieser gezielte Blick auf die sich stark beeinflussende Beziehung zwischen Porzellan und Tourismus soll in der hier vorliegenden Arbeit noch weiter ausgearbeitet werden.

Es kann festgehalten werden, dass sich der Großteil der Forschung bezüglich der Landschafts- bzw. Vedutenmalerei auf Porzellan nicht direkt mit der Wiener Manufaktur beschäftigt, sondern andere Manufakturen bearbeitet.

Diese Forschungslücke soll in der hier vorliegenden Arbeit nachgeholt werden.

---

<sup>4</sup> Mrazek/Neuwirth 1971, Neuwirth 1974, Neuwirth 1983, Jobst 1998.

<sup>5</sup> Hoff/Baer/Nörsch-Supan 2002.

<sup>6</sup> Von Wolf-Metternich 1995.

<sup>7</sup> Finger 2010.

Ein Grund für die vielen unbearbeiteten Bereiche in der Forschung über die Wiener Porzellane liegt wohl in den kaum erhaltenen Unterlagen und Dokumenten. Der künstlerische Nachlass, der unter anderem einige Vorlagen und Bestellbücher beinhaltet, wurde nach der Schließung der Manufaktur im Jahr 1864 dem heutigen Österreichischen Museum für Angewandte Kunst (MAK) überlassen. Diese waren leider für diese Arbeit wenig hilfreich.

Im Finanz- und Hofkammerarchiv des Österreichischen Staatsarchivs ließen sich einige interessante Vermerke in den Direktionsprotokollen finden, die festhalten, von wem Porzellane in Auftrag gegeben wurden. Hier ließen sich aber ebenfalls nur wenige direkte Verbindungen zur Vedutenkunst finden.

## 2. Die Wiener Porzellanmanufaktur

In den nachfolgenden Ausführungen soll die Geschichte und Entwicklung der k. und k. Wiener Porzellanmanufaktur dargelegt werden, um zu sehen, ob sich in ihrer Geschichte die Ursachen für die Einführung der Veduten auf den Porzellanen erkennen lassen.

### 2.1 die Anfänge unter du Paquier und Maria Theresia

Die Gründung der Wiener Porzellanmanufaktur erfolgte nur wenige Jahre, nachdem das Porzellan in Europa erfunden wurde.<sup>8</sup>

Da die Porzellanproduktion für die Europäer komplett neu war, entstand diese Kunst aus keiner Tradition heraus. Es gab keine erfahrenen Arbeiter, einzig die japanischen und chinesischen Vorbilder, sodass auch das Publikum und die wirtschaftlichen Abnehmer für die Porzellankunst erst entstehen mussten. Denn zwar hatte das neue Material Porzellan einige praktische Vorteile zu bieten, da es nicht nur besonders rein und leicht war, sondern auch resistent gegenüber Hitze und Kälte. Dennoch war der Stoff fremd für die Bürger und seine neuen Gefäßformen ungewohnt für das neue Publikum. Um einen höheren Absatz zu erzielen, musste das Porzellan erst in den Gebrauch des Volkes integriert werden. Lange war das Porzellan nur für die Adligen und reichen Bevölkerungsschichten vorgesehen und die Herstellung des Stoffes ein streng gehütetes Geheimnis, in welches nur wenige eingeweiht waren.<sup>9</sup>

1819 sagte der spätere Direktor der Wiener Manufaktur, Dr. Benjamin Scholz „Die erste Tochter der Meißner Porzellanmanufaktur war die Wiener, und die wurde in verbotener Liebe erzeugt“.<sup>10</sup> Die wenigen Personen, die das geheime Arkanum kannten, wurden nicht selten umworben und durch geheime Agenten abgeworben. Auch der holländische Unternehmer Claudius Innocenz du Paquier, der als Kriegsagent im kaiserlichen Dienst stand, plante, geleitet durch die kaiserliche Aufforderung zur Errichtung von Fabriken aller Art, eine Porzellanmanufaktur, wie es sie seit wenigen Jahren schon in Meißen gab, zu errichten.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Nachdem das sogenannte „weiße Gold“ lange über die eigenen Porzellanstraßen nach Europa kam, um das Repräsentationsbedürfnis der Herrscher und Adligen zu stillen, gelang es 1710 endlich den Sachsen, das Arkanum, das Geheimnis der Zusammensetzung der Porzellanmasse, zu entschlüsseln und das erste europäische Hartporzellan zu erzeugen. Das Meißener Arkanum galt als das bestgehütete Geheimnis und sein Entdecker, Johann Friedrich Böttger (1682-1719), als der bestbewachte Geheimnisträger, da er sogar in der Meißner Albrechtsburg inhaftiert wurde. Neuwirth 1974, S. 9.

<sup>9</sup> Jakob Falke, S. 4f.

<sup>10</sup> Zitiert nach Neuwirth 1974, S. 10.

<sup>11</sup> Falke 1867, S. 7.

Am 27. Mai 1718, nur acht Jahre nach der Gründung der Meißner Manufaktur, unterzeichnete Kaiser Karl VI. das Abkommen, das du Paquier berechnete, „die durch ungewöhliche heimliche Wissenschaft, Mühe, Sorge, Fleiß, Gefahr und Unkosten, ohne daß das Aerar im geringsten was dazu verschießen durfte, erzeugte, feingemalte, gezielte und auf allerhand Art fabricirte Porzellanmajolika und indianisches Geschirr, Gefäß und Gezeug wie solche in Ost-Indien und andern fremden Ländern im Großen als Kleinen in den gesammten Erblanden zu verkaufen“.<sup>12</sup>

Anders als das Meißener Vorbild, führte du Paquier seine Manufaktur ohne die Hilfe des Staates oder Hofes. Auch kamen die Wiener Erzeugnisse nicht so gut an wie die sächsischen, sodass sein aus Sachsen gekommener Arkanist, dessen Erwartungen in Wien nicht erfüllt werden konnten, schon nach zwei Jahren wieder nach Meißen zurückkehrte. Sein Abgang gestaltete sich dramatisch, denn er ging nicht nur mit seinem Geheimnis um die Porzellanproduktion, sondern nahm auch Höroldt mit, welcher der beste Wiener Maler war. Außerdem richtete er vor seiner Abreise großen Schaden an und zerstörte sämtliche fertige Porzellane.<sup>13</sup>

Die Produktion der Jahre unter du Paquiers privater Führung zeichnete sich durch eine Menge an Speiseservicen, Kaffee- und Schokoladenservicen, sowie Tafeldekorationen aus. Diese waren durch eine breite Vielzahl an Formen und Dekoren geprägt. Dennoch folgte in den 25 Jahren, in denen du Paquier die Manufaktur privat führte, ein Schicksalsschlag dem anderen und der große Erfolg blieb aus.<sup>14</sup>

Als einzigen Ausweg aus der Misere bot du Paquier 1744, nach Ablauf des 25-jährigen Privilegiums, die Manufaktur der Regierung zur Übernahme an, um sie zwar unter seiner eigenen Regie mit einem jährlichen Einkommen von 1500 Gulden, aber als Staatsanstalt weiter zu führen. Zu dieser Zeit wurde auch das Staatswappen, der sog. Bindenschild, als Erkennungsmerkmal und zur Belegung der Echtheit der Wiener Porzellane, eingeführt. Dieser wurde in den Jahren 1744-49 eigepresst, eingeritzt oder farbig über der Glasur aufgemalt. Seit 1749 verwendete die Manufaktur den unterglasurblauen Bindenschild.<sup>15</sup> Da die Manufaktur vielen Wienern eine sichere Beschäftigung und damit einen höheren Wohlstand bot und außerdem dem Staat nicht nur Gewinn einbrachte, sondern auch für Ehre sorgte, es war immerhin die zweite europäische Porzellanmanufaktur, wollte Maria

---

<sup>12</sup> Falke 1867, S. 8.

<sup>13</sup> Ebd., S. 7.

<sup>14</sup> Neuwirth 1974, S. 19.

<sup>15</sup> Ebd., S. 24.

Theresia die Manufaktur retten und befahl die staatliche Übernahme dieser. Die Kaiserin unternahm viel, um die Manufaktur zu fördern. Sie führte einen hohen Zoll auf die Einfuhr von Porzellanen und Majolika ein und vergab Privilegien für den inländischen Porzellanhandel.<sup>16</sup>

Seit der kaiserlichen Übernahme der Manufaktur wuchs das Interesse an der plastischen Figurenbildung, wodurch man diese Periode der Wiener Porzellanproduktion auch als die Plastische betitelt. Joseph Niedermayr, ein Künstler, der an der Wiener Akademie lehrte und ab 1747 als Modellmeister die künstlerische Leitung übernahm, verhalf der Manufaktur zu ihrem Aufschwung. Während die Regierung die Manufaktur mit 20 Arbeitern übernommen hatte, arbeiteten 1760 schon doppelt so viele dort. Auch konnte 1760 erstmals ein so hoher kommerzieller Aufschwung erzielt werden, dass sogar ein Überschuss an den Staat abgegeben werden konnte.<sup>17</sup>

## 2.2 Die Ära Sorgenthal

1784 übertrug der Kaiser die Direktion an den Baron Conrad Sörgel von Sorgenthal.<sup>18</sup> Die Wiener Manufaktur stand immer im direkten Wettbewerb mit den berühmten ausländischen Betrieben. In der ersten Periode der Manufaktur waren die Erzeugnisse weder originell noch erfinderisch, es handelte sich hierbei vielmehr um eine Kopierung oder gar Nachahmung der fremden Muster, meist aus China oder Japan, aber auch die Meißener Porzellane dienten als Vorlage. Während Meißen sich weg von den chinesischen Vorbildern entwickelte und vermehrt Rokokomotive verwendete, folgte ihr die Wiener Manufaktur rein imitierend, indem sie die Dekore kopierte. Erst unter Sorgenthal entwickelte sich das Wiener Unternehmen zum glorreichen Sieger unter den Porzellanmanufakturen Europas. Denn er hatte den Ehrgeiz, die Manufaktur in den Stand einer wirklichen Kunstanstalt zu erhöhen, wodurch die Porzellane den höchsten Anforderungen genügen sollten.<sup>19</sup>

Sorgenthal reformierte die gesamte Produktion. Alle bereits fertigen, gelagerten Porzel-

---

<sup>16</sup> Falke 1867, S. 11.

<sup>17</sup> Neuwirth 1983, S.15.

<sup>18</sup> Conrad Sörgel von Sorgenthal (\*1735 in Nürnberg, † am 17. Oktober 1805 in Wien), der anfänglich für verschiedene Textilmanufakturen tätig war und 1765 wegen seiner wirtschaftlichen Erfolge von Maria Theresia den Adelsstand verliehen bekam, leitete bis zu seinem Tod 1784 die Wiener Porzellanmanufaktur. Für eine ausführliche Biographie Sorgenthals vgl. Jobst 1998.

<sup>19</sup> Neuwirth 1974, S. 74 ff.

lane wurden in einer öffentlichen Auktion versteigert, um so neues Kapital für die Manufaktur zu erhalten. Mit diesem neuen Kapital konnte eine neue Richtung in der Produktion eingeschlagen werden. Statt der einfachen Imitation von außereuropäischen und sächsischen Porzellanen, sollte die Wiener Manufaktur nun ihre eigenen Innovationen herstellen. Durch namhafte technische Errungenschaften und hohe Geldopfer gelang ihm die Erreichung des Ruhms durch das höhere künstlerische Niveau der Arbeiten.<sup>20</sup>

Von Anfang an wurde in der Manufaktur das „weiße Corps“, also die Modelleure, die Bossierer und die Weißdreher, von der Malerei getrennt, die wiederum in Buntmalerei, Blaumalerei und Staffierei unterteilt wurden. Diese Unterteilung wurde unter Sorgenthal noch differenzierter. Besonders die künstlerische Seite war für Sorgenthal von großer Bedeutung, sodass unter seiner Leitung kein unverziertes Stück die Produktion verlassen sollte. Es wurden sowohl die Miniaturplastiken, als auch Gefäße mit Blumen und Blättern, Früchten und dergleichen bemalt. Denn ab dem späten 18. Jahrhundert war es nicht mehr das Massearkanum, das als großes Geheimnis galt. Mittlerweile war es vielen europäischen Manufakturen gelungen, hochwertiges, reinweißes Porzellan zu erzeugen, sodass die Porzellanmasse fast ein Allgemeingut geworden war. Stattdessen stand das Geheimnis der perfekten Farb Rezeptur zur Erzeugung der am stärksten glänzenden und leuchtenden Farben nun an erster Stelle.<sup>21</sup>

Die glatten Flächen des glasierten Porzellans eigneten sich hervorragend als Bildträger, sodass sie oft vollständig mit malerischen Darstellungen bemalt wurden. Unter der Direktionszeit von Sorgenthal (1784-1805) und seinem Nachfolger Niedermayer (1805-027) waren es der Klassizismus und Biedermeier, die die Wiener Porzellane stilistisch prägten. Die prunkvollen Dejeuners und ganzen Service, die nicht nur für den Hof hergestellt wurden, trugen neben ornamentierten Goldstreifen und bunten Dekoren manchmal auch von diesen komplett unabhängig, als eigenständige Malereien auftretende, miniaturhaft gemalte Veduten an ihren Wandungen, die vorzugsweise italienische oder österreichische Ansichten zeigten. Hierfür eigneten sich die geradwandigen Geschirrförmchen des Klassizismus besonders, da durch diese Formen möglichst gleichförmige Flächen zur Verfügung standen, ohne dass auf eine komplizierte Gefäßgestaltung Rücksicht genom-

---

<sup>20</sup> Falke 1867, S. 26f.

<sup>21</sup> Neuwirth 1974, S. 45-49.

men werden musste. Die beliebten Veduten wurden hierbei oft auf Servicen und Einzel-tassen wiederholt.<sup>22</sup>

Auf ihrem Boden befand sich meistens eine nähere Bezeichnung oder Beschreibung des Dargestellten in verschiedenen Sprachen, meistens aber auf Deutsch oder Französisch. Der Export der Waren ins Ausland bedürfte aber auch italienische, spanische oder englische Inschriften. Für diese wurden meist auch die Veduten an sich dem jeweiligen Land angepasst.<sup>23</sup>

Das beliebteste Produkt unter Sorgenthals Führung war die zylindrische Tasse samt Untertasse, die ihr Vorbild in einer Tasse aus der Manufaktur in Sevres, die „litron et soucoupe“ findet und nur leicht variiert wurde. Der Modellmeister und Bildhauer Anton Grassi (1755-1807) war es, der die durch ihre extreme Schlichtheit der Grundform auffällige Tasse entwickelte, die durch eben diese Form die perfekte Fläche für die Bemalung bot.<sup>24</sup>

Die Malerei wurde in vier Kunstfächer unterteilt. Die Historienmalerei, Landschaftsmalerei, Blumenmalerei und Ornamentik. Des Weiteren gab es noch die Blaumalerei bzw. Vergolderklasse. In der Malerschule der Manufaktur, die 1786 gegründet wurde, wurde jedes der vier Fächer von einem Obermaler gelehrt. Während die Schüler auch an der Akademie unterrichtet wurden, unterrichteten die Professoren der Akademie ebenfalls in der Manufaktur. Lehrling wurde nur, wer eine Zeichenschule erfolgreich absolviert hatte und regelmäßig die Abendstunden sowie die Sonntagsschule an der Akademie unter der Aufsicht des Malereidirektors und der vier Obermaler zur Fortbildung nutzte. Der Vorteil dieses Systems war, dass die Manufaktur ihren eigenen Kreis an Künstlern hatte, die eigens für ihr Fach ausgebildet wurden und dadurch besonders gut mit dem Material Porzellan umgehen konnten, weshalb die Wiener Manufaktur die am besten ausgebildeten Maler besaß. Auch regte Sorgenthal die Maler durch diverse Wettbewerbe und Prämien-ausschreibungen zu immer neuen Entwürfen an, um so die Qualität der Arbeiten noch weiter zu erhöhen.<sup>25</sup>

Unterstützt wurde die Verbesserung der malerischen Fähigkeiten in der Manufaktur auch durch die neuen Entdeckungen des Chemikers Joseph Leithner (1770-1829). Er entwi-

---

<sup>22</sup> Neuwirth 1983, S. 4, 17.

<sup>23</sup> Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1904, S. 15.

<sup>24</sup> Lehner-Jobst 2010, S. 28.

<sup>25</sup> Falke 1867, S. 21-30.

ckelte neben einem neuen Blauton auch eine neue Rezeptur für das Gold. Seine Entwicklungen sorgten für eine so große Brillanz und Reinheit der Wiener Porzellanfarben, dass auch die anderen großen Manufakturen wie Sevres oder Berlin einen interessierten Blick auf die Wiener warfen. Es war der allgemeine Geschmack um 1800, der eine starke Farbigkeit samt reiner Farben wünschte. Auch die zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Tendenzen, die sich immer mehr mit der Entstehung der Farben beschäftigten, trugen zu diesem Trend bei, sodass diese Mode auch ihren Weg zum Porzellan fand.<sup>26</sup>

### 2.3 Sorgenthals Nachfolge

Nach Sorgenthals Tod 1805 übernahm Matthäus Niedermayer (1805-1827), der Sohn des Modellmeisters Joseph Niedermayer, die Leitung der Manufaktur. Durch seine guten französischen Sprachkenntnisse war er gerade in den Besatzungsjahren der Franzosen von 1805 bis 1809 für die Manufaktur von Nutzen, denn vor allem Daru, der Leiter der Manufaktur in Sevres, regte einen Erfahrungsaustausch zwischen der österreichischen und der französischen Manufaktur an, wovon beide profitierten. In den folgenden Jahren konnte der Absatz der Wiener Manufaktur kontinuierlich gesteigert werden, sodass sich die Zahlungsbilanz verbesserte und schon 1807 der höchste Reingewinn, der bis dahin von der Manufaktur erreicht werden konnte, vorlag.<sup>27</sup>

1809 arbeiteten in der Manufaktur 5 Obermaler, 11 Figurenmaler, 3 Landschaftsmaler, 44 Blumenmaler, 80 Vergolder und Ornamentisten, sowie 17 Blaumaler und 24 Gravierer und Goldpolierer.<sup>28</sup> Die Landschaftsmaler waren also am wenigsten unter den Malern der Manufaktur vertreten. Dies zeigt, dass es zwar eigens für diese Gattung ausgebildete Maler gab, sie aber dennoch nicht so gefragt waren wie zum Beispiel die Blumenmaler.

Erst die zweite Besetzung der Franzosen 1809 wirkte sich negativ auf die Wiener Manufaktur aus. Dieses Mal waren die Franzosen erbarmungsloser. Sie beschlagnahmten alle Einkünfte der Wiener und forderten eine Inventur des Lagers. Dazu kam der 1809 geschlossene Wiener Frieden, der zu weiteren Schäden führte. Denn durch die Gebietsabtrennung eines Teils von Oberösterreich an die Bayern gingen sowohl das Hilfswerk in Engelhartzell als auch die Kaolingruben in Passau verloren.<sup>29</sup>

Die Manufaktur sah sich gezwungen, bei ihren Arbeiten an Gold zu sparen. Wie schon

---

<sup>26</sup> Lehner-Jobst 2010, S. 29ff.

<sup>27</sup> Kat. Ausst. Historisches Museum Wien 1969, S. 218.

<sup>28</sup> Ebd., S. 220.

<sup>29</sup> Ebd., 1969, S. 218.

die Manufaktur in Sevres malten sie statt eines erhabenen Golddekors einen flachen und polierten Golddekor auf ihre Porzellane.<sup>30</sup>

Dennoch konnte die hohe künstlerische Qualität der Porzellane weiter gehalten werden. Zur Zeit des Wiener Kongresses erreichte die Manufaktur ihren Höhepunkt an äußeren Erfolgen. Die Porzellane eigneten sich sowohl als Souvenirs, als auch als Geschenke, sodass sich die Wiener Manufaktur auch über die Landesgrenzen hinweg an hoher Beliebtheit erfreute und immer bekannter wurde. In dieser Zeit erreichte sie einen Reingewinn von 84.896 Gulden, noch höher als der von 1807, und konnte dem Staat so einen Gewinn von 1.5 Millionen Gulden einbringen.<sup>31</sup>

1827 ging Niedermayer in Pension, ihm folgten mehrere Nachfolger, deren Leitung der Manufaktur nur von kurzer Dauer war. Auch sie reformierten die Produktion, zum Beispiel durch die Einführung der Dampfmaschine.<sup>32</sup>

In der Blütezeit von 1784 bis 1827 nahmen die Künstler innerhalb des Personals die größte Gruppe ein. Unter den Künstlern dominierten die Maler gegenüber dem Weißen Corps. Dies verdeutlicht wieder den hohen Stellenwert der Malerei innerhalb der Manufaktur.<sup>33</sup>

Einen weiteren kleinen Aufschwung erzielte die Wiener Manufaktur noch, als nach 1827 der ungarische Markt erschlossen wurde. Aus diesem Grund wurden auch ungarische Elemente bei der Wahl der malerischen Motive ausgewählt. Teller und Tassen, die zum Sammeln hergestellt wurden, wurden neben ungarischen Inschriften, Wappen und Bildnissen ungarischer Landesheiliger auch mit ungarischen Veduten bemalt.<sup>34</sup>

Erst durch die Neuregelungen Sorgenthals und seiner Nachfolger konnte sich die Wiener Porzellanmanufaktur in ihrem Fach etablieren. Während sie vorher nur als ein durchschnittlicher Nachahmer anderer Manufakturen galt, gelang es ihr, sich durch ihre vorzüglichen malerischen Erzeugnisse gegenüber den anderen Manufakturen durchzusetzen. Sie galt lange als Spitzenreiter in der malerischen Gestaltung ihrer Erzeugnisse, weshalb die sogenannte Ära Sorgenthal als die Blütezeit der Manufaktur gilt und als malerische

---

<sup>30</sup> Lehner-Jobst 2010, S. 32.

<sup>31</sup> Kat. Ausst. Historisches Museum Wien 1969, S. 219.

<sup>32</sup> Nach Niedermayer übernahm 1827 Benjamin von Scholz (1786-1833) die Leitung der Manufaktur. Er war Professor der allgemein-technischen Chemie am Polytechnischen Institut und war verantwortlich für viele Neuerungen im technischen Bereich, wie auch die erste Dampfmaschine. Kat. Ebd., S. 219.

<sup>33</sup> Ebd., S. 219.

<sup>34</sup> Krüger 1979, S. 78.

Periode der Manufaktur bezeichnet wird. Diese malerische Periode ist wohl als Grundstein für das starke Wachstum an Veduten auf den Wiener Porzellanen zu verstehen.

Ein weiterer Grund dafür, dass die Fertigung von Landschaftsbildern auf Porzellanen stieg, ist sicherlich auch auf die verbesserten Arbeitsbedingungen zurückzuführen. Durch qualitativ hochwertigere Farben, die die Manufaktur Leithner und seinen Nachfolgern verdankte, konnten die Bilder künstlerisch verbessert werden und auch die leichteren Produktionsschritte in der Herstellung der Farben erleichterten den Malern die Arbeit ungemessen, wodurch deren Qualität und Quantität gesteigert werden konnte.

In seinem Buch über die „Fabrikation der für die Glasmalerei, Emailmalerei und Porzellanmalerei geeigneten Farben“, dessen Erstauflage im Jahr 1843 erschien, erläutert Dr. Chr. H. Schmidt ausführlich, wie die Porzellanfarben anzumischen sind und wie die Porzellanmaler mit ihnen arbeiten sollen, um die besten Ergebnisse zu erzielen. Er spricht davon, dass die Farben mittlerweile ein hohes Maß an Farbreichtum sowie Widerstand gegen äußere Einflüsse erreicht haben, was den neuen Entwicklungen der chemischen Wissenschaft zu verdanken ist. „Was vordem das Eigenthum Einzelner war, die ihr Geheimnis bei Lebzeiten ängstlich bewahrten, ja es häufig mit ins Grab zu nehmen pflegten, ist heute, wo man bestrebt ist die Resultate des Forschens der gesamten civilisirten Menschheit zugänglich zu machen, Eigenthum der Nationen und vor dem gänzlichen Untergange gesichert.“<sup>35</sup> Da er diese chemischen Erkenntnisse mit seinem Werk allen Porzellanmalern zur Verfügung stellte, sodass sie jeder nutzen konnte, wurden es auch viel mehr, die sich mit der Herstellung der Farben und Arbeit mit eben jenen beschäftigten. Diese dadurch entstandene Konkurrenz in der Farbenproduktion sorgte dafür, dass die Farbqualität stets verbessert wurde. Ein weiterer Vorteil war, dass die Maler ihre Farben nun nicht mehr selbst präparieren mussten. Stattdessen fand eine Arbeitsteilung statt, bei der andere Arbeiter für die Maler die Farben vorher anmischten, sodass diese dadurch produktiver arbeiten konnten.<sup>36</sup>

Es waren also die durch Sorgenthal entwickelten neuen Umstrukturierungen in der Wiener Manufaktur, die neuen und qualitativ hochwertigeren Farben, die brillantere Ergebnisse in der Malerei lieferten und die verbesserten Arbeitsmöglichkeiten der Maler, die für eine schnellere und bessere Produktion von Porzellanen mit Motiven wie Veduten sorgten. Die Manufaktur konnte so der hohen Nachfrage an diesen Porzellanen schneller

---

<sup>35</sup> Müller 1880, S. 5.

<sup>36</sup> Ebd., S. 5f.

und besser nachkommen.

### 3. Vedutenmalerei

Bevor sich die Vedutenmalerei auf Porzellan durchsetzen konnte, musste sich erstmal die Vedutenkunst im Allgemeinen etablieren. Das nachfolgende Kapitel soll als Grundlage für die weiteren Forschungen den Begriff der Vedute erläutern und die Entwicklung der Vedutenmalerei bis ins 19. Jahrhundert aufzeigen. Des Weiteren soll die Vedutenmalerei auf Porzellan von ihren Anfängen bis zu ihrer Blüte, die in den Arbeiten der Wiener Manufaktur gipfelte, umrissen werden. Nicht vergessen werden darf hier die Vedutenmalerei auf Glas, da diese als unmittelbarer Vorgänger der Porzellanmalerei zu verstehen ist. Daher soll auch ihr ein Abschnitt gewidmet werden.

#### 3.1 Begriffserklärung und Entwicklung

Die Vedutenmalerei gehört im weitesten Sinne zum Genre der Landschaftsmalerei. In den Porzellanmanufakturen wurde im 18. und 19. Jahrhundert der Begriff der Prospektmalerei für die Darstellung der Ansichten von Gebäuden und Plätzen oder auch Straßen und ganzer Orte verwendet. Im deutschen Sprachgebrauch setzte sich aber die Bezeichnung „Vedute“ durch.<sup>37</sup>

Mit dem Begriff Vedute, der aus dem Italienischen von dem Begriff „veduta“ kommt und für Ansicht oder auch Aussicht steht, werden in der bildenden Kunst Landschaften bezeichnet, die ein bestimmtes Stadtbild zeigen. Dieses kann entweder als eine realistische Landschafts- bzw. Stadtvedute, oder als eine idealisierte, subjektiv-ästhetisch angeordnete Landschaft angefertigt werden. An oberster Stelle steht die Wiedererkennbarkeit des Abgebildeten, sodass vor allem die realistischen Veduten durch ihre fast schon fotografische Sachlichkeit als topographische Aufzeichnungen der sichtbaren Welt zu verstehen sind und so deren historischen Zustand festhalten. Denn Veduten sind trotz der verschiedenen Darstellungsweisen und unterschiedlicher Genauigkeit der Wiedergabe des Abgebildeten immer Abbilder des Stadtbildes. Sie geben deutliche Aussagen über das tatsächlich Vorhandene und sind daher neben dem künstlerischen Aspekt ebenfalls als Geschichtsquellen zu verstehen. Sie dienen als Botschaft über die Menschen, die der Zeit

---

<sup>37</sup> Hoff/Baer/Nörsch-Supan 2002, S. 11.

der jeweiligen Vedute angehören und diese beeinflussen.<sup>38</sup>

Veduten sind also Darstellungen mit Stadtansichten, deren oberstes Ziel es ist, diese so detailliert und naturgetreu wie möglich wiederzugeben. Als Dokumente mit hohem historischem und topographischem Wert sind sie eine wichtige Ergänzung der Geschichte einer Stadt, da sie zur Beantwortung architekturgeschichtlicher Fragen dienen können. Dabei zeigen die frühesten Veduten nur die charakteristischen Merkmale und vernachlässigen die Größenverhältnisse.<sup>39</sup>

Fragt man nach der ältesten Vedute der Stadt Wien, muss man bis zum Albrechtsaltar im Stift Klosterneuburg (Abb.1) zurückgehen. In der Darstellung der goldenen Pforte ist im Hintergrund über einem Hügel der Turm des Stephansdoms, der 1433 vollendet wurde, und der Turm von Maria am Gestade, der 1428 fertig war, zu erkennen. Der Anfang der Vedutenmalerei findet sich also in Teilansichten von Städten als Hintergrund anderer Szenerien.<sup>40</sup>

Auf einen genauen Bericht der Entwicklung der Vedutenmalerei soll in dieser Arbeit verzichtet werden. Der für unsere Forschung relevante Zeitrahmen beginnt am Ende des Barock bzw. Rokoko.<sup>41</sup>

Im Barock hatten die Stadtansichten noch das Ziel, das Schöne ihrer Umwelt wiederzugeben und so dem Betrachter die Freude an dem Schönen zu vermitteln oder als eine bildliche Präsentation, geleitet durch das erhöhte Geltungsbedürfnis der Herrscher, zu zeigen, welche Errungenschaften durch die Baukunst erzielt wurden.<sup>42</sup>

Im 18. Jahrhundert wuchs nördlich der Alpen das Interesse an Stadtansichten in der Druckgraphik, sodass immer mehr Sammlungen von Stichen mit ausgewählten Ansichten der Städte erschienen. Als ein wichtiges Werk mit Veduten der Stadt Wien sind die Vedutenbände von Salomon Kleiner zu sehen. Da diese als der Ursprung der Wiener Veduten zu sehen sind und noch Jahre später andere Vedutenzeichner zu ihrer Arbeit animierten und beeinflussten, sollen diese hier kurz angesprochen werden.

Abbildung 2 zeigt eine Ansicht der Michaelerfront der Hofburg aus der Hand Salomon

---

<sup>38</sup> May 1980, S. 9.

<sup>39</sup> Linfert 1931, S. 139.

<sup>40</sup> Warnke-Jellinek 1988, S. 2f.

<sup>41</sup> Einen guten Einblick in dieses Thema gibt Alfred May mit seinem Buch Wien in alten Ansichten. Das Werden der Wiener Vedute. München 1980.

<sup>42</sup> Warnke-Jellinek 1988, S. 8.

Kleiners.<sup>43</sup> Er zeigt die Front nach dem Plan Fischer von Erlachs leicht konkav geschwungen. Sie ist doppelgeschossig und mit Doppelpilastern und Fensterbahnen verziert. Auf dem Stich steht, dass Salomon Kleiner ihn „wie solche gegen den Kohl-Markt sollte zustehen kommen, nach dem daselbst befindenden Modell gezeichnet“ habe.<sup>44</sup>

Er nimmt also das Modell des Gebäudes und schafft durch die kleinen Details wie die Wolken am Himmel oder die vielen Staffagefiguren, die sich auf dem Platz befinden, eine reale, belebte Vedute. Mit Liebe zum Detail malt er die Staffagefiguren. Viele Kutschen fahren durch das Bild, aber auch Fußgänger und Sänften sind zu sehen.<sup>45</sup>

Salomon Kleiner schafft es hier, aus einem einfachen Modell eine realistische Vedute zu zeichnen, die dem Betrachter ermöglicht, den endgültigen Baustand des Gebäudes schon vor der Fertigstellung zu erkennen. Das Gebäude erscheint dabei keineswegs unrealistisch, sondern wird durch die genau gewählten Perspektiven und Beleuchtungen sehr natürlich wiedergegeben.

Salomon Kleiner (1703-1761) war ein Augsburger Vedutenzeichner, der im Auftrag des Augsburger Kunstverlegers Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) 1721 nach Wien kam, um dort Veduten zu zeichnen. Sein Lebenswerk umfasst vier Vedutenbände, die in den Jahren 1724 bis 1734 erschienen und von denen jeder Band ohne das Titelbild und Titelblatt aus 33 Blättern besteht.<sup>46</sup>

Kleiner war reiner Zeichner, weshalb die meisten Stiche von seinem Augsburger Lehrer Corvinus in Stiche übertragen wurden. Seine Veduten zeigen die Bauten immer in ihrem neusten, aktuellsten Zustand. Die Wirklichkeitstreue steht hier wieder an erster Stelle. Kleiner zeigt, dass er die Perspektive perfekt beherrscht, auch wenn er strenge Frontalansichten den wilden perspektivischen Experimenten zugunsten einer deutlicheren Darstellung der Plätze und Gebäude vorzieht. Er lässt außerdem von starken Licht- und Schat-

---

<sup>43</sup> Parallel zum Bau der Hofstallungen wurde auch die kaiserliche Burg neugestaltet. Die Grundsteinlegung am Reichskanzleitrakt fand am 13. Oktober 1723 statt. Joseph Emanuel Fischer von Erlach übernahm ab 1726 die Leitung für die Reichskanzlei, die Hofreitschule und die Miachelerfront. Prange 1997, S. 152f.

<sup>44</sup>Zit. Nach Prange 1997, S. 154.

<sup>45</sup> Ebd., S. 153f.

<sup>46</sup> Der erste Band zeigt Klöster und Kirchen, der zweite Band ist der Hofburg und vier Plätzen und Palästen gewidmet, der dritte Band beinhaltet die Dreifaltigkeitssäule und plastische Denkmäler, die sich unter hohen Tabernakeln auf öffentlichen Plätzen befinden sowie Spitäler, die Reichskanzlei und kaiserliche Hofbibliothek und eine große Anzahl an neu erbauten Palästen. Der vierte Band ist den Nachträgen gewidmet und zeigt unter anderem das Belvedere und die Peterskirche. Er legte wohl großen Wert darauf, vollständig die bedeutendsten Bauten Wiens abzubilden. Die Originalgröße der Stiche beträgt ohne Rand durchgehend 22,5 cm Höhe und eine Breite von 33,5 cm. Keller 1983, S. 39.

tenkontrasten ab, um die Fassade der Gebäude so deutlicher darstellen zu können. In vielerlei Hinsicht verzichtet er darauf, seine starken künstlerischen Fähigkeiten zu demonstrieren, da für ihn die dokumentarische Festhaltung der Bauten und Landschaften an erster Stelle steht.<sup>47</sup>

Bei Salomon Kleiners Veduten wird deutlich, dass die Staffagefiguren den abgebildeten Gebäuden und Plätzen angepasst werden. Ein Trauerzug oder eine Prozession ergänzt die Darstellung einer Kirche oder Kapelle, bei der Darstellung eines Marktplatzes ist ein großes Menschengewimmel zu sehen. Die Staffage richtet sich nun nach der architektonischen Bühne, auf der sie steht. Durch die Verwendung der Staffage erreicht Kleiner neben der trockenen Wiedergabe der architektonischen Bauten ein schön anzusehendes Gesamtwerk.<sup>48</sup>

Die Staffagefiguren nehmen ab diesem Zeitpunkt also ebenfalls einen anderen Stellenwert als noch zuvor ein. Sie sind nicht mehr nebensächliche Bildelemente, sondern erhalten einen hohen eigenen Stellenwert in den Ansichten des Klassizismus. Je nachdem, was dargestellt wird, passt der Künstler sie an, um so eine einheitliche Szenerie zu erschaffen.<sup>49</sup>

Am Anfang des 18. Jahrhunderts war es nicht selbstverständlich, dass die Künstler nur das abbildeten, was sie sahen. Stattdessen waren die barocken Künstler den zeitspezifischen Seherfahrungen ausgesetzt, wodurch die Wirklichkeit geprägt durch ihre Vorstellung von Wirklichkeit entstand. Es handelt sich also bei Salomons Veduten stets um Darstellungen einer angestrebten Realität. Salomons Veduten sind neben dem Zeugnis der barocken Baugeschichte, die durch ihre realistische Darstellungsweise entsteht, durch die kreativen Zugaben und Anpassungen auch als Kunstwerke zu sehen.<sup>50</sup>

Das 18. Jahrhundert aber ist durch die Aufklärung geprägt, welche letztendlich das Ende der barocken Kultur und die Hinwendung zum Klassizismus mit sich führt. In der mittlerweile selbstständig gewordenen Vedutenkunst bedeutet dies nun die Verbindung des Idealismus mit dem Realismus. Als oberstes Ziel steht immer noch die konkrete Wirklichkeitsdarstellung, dennoch soll auch die Schönheit des Dargestellten und damit verbunden die Schönheit des Lebens geschildert werden. Auch die Romantik, die durch ihr

---

<sup>47</sup> Keller 2983, S. 39.

<sup>48</sup> Ebd., S. 39.

<sup>49</sup> Warnke-Jellinek 1988, S. 9

<sup>50</sup> Prange 1997, S. 15.

tiefes Naturempfinden geprägt ist, nimmt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts großen Einfluss auf die Wirklichkeitsdarstellung der Veduten. Denn seit dieser Zeit hat sich durch die Aufklärung ein schwärmerisches Naturgefühl unter den Bürgern verbreitet, sodass die Landschaft zum Ausdruck der Menschen wird.<sup>51</sup> Und während zur Zeit des Klassizismus noch die Antike als die absolute Norm gilt, dient nun die nationale Tradition als Vorbild und Ideal.<sup>52</sup>

Lange Zeit erfreuen sich Stadt- und Landansichten großer Beliebtheit. Mit dem Ende des Biedermeier endet aber auch langsam die Blüte der Veduten, denn durch die nun entwickelte Fotografie verlieren die Veduten ihren Alleinstellungswert in der bildlichen Dokumentation, die ihren wichtigsten Zweck ausgemacht hat. Die Zahl der Veduten nimmt also ab der Mitte des 19. Jahrhundert drastisch ab, sodass dort auch die Forschung der vorliegenden Arbeit endet.<sup>53</sup>

### 3.2 Die Wiener Akademie und die Etablierung der Landschaftsmalerei

Wie schon erwähnt, ist die Vedutenmalerei als Zweig der Landschaftsmalerei zu verstehen. Eine Etablierung der Veduten setzt also eine gesteigerte Wertschätzung der Landschaftsmalerei im Allgemeinen voraus. Die erhöhte Beliebtheit der Landschaftsmalerei ist sicherlich auch auf ihre Etablierung innerhalb der Wiener Akademie, wo sie anfangs noch sehr stiefmütterlich behandelt wurde, zurückzuführen. 1689 gründete der aus Cles stammende Hofkammermaler Peter Strudel (1660-1714) die Wiener Akademie der „Mallerey, Bildthawer-, Fortfication-, Prospectiv- und Architectur-Kunst“, die aber nach seinem Tod 1714 wieder geschlossen wurde.<sup>54</sup>

Am 22. Juni 1726 wurde schließlich nach dem Pariser Vorbild und unter der Direktion Jakob van Schuppens die „neuaufgerichtete Kaiserl. Hof-Academie“ errichtet. Im Mittelpunkt stand hierbei die Kunstentwicklung Wiens und der gesamten kaiserlichen Erblände. Seit 1783 wurde die Kontrolle des Zeichenunterrichts sämtlicher Normalschulen an die Akademie übergeben. Die Akademie hatte einen so hohen Stellenwert, dass kein Künstler ihr entgehen konnte. So erwähnte der Maler Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865) „Da ich dieses Fach [Landschaftsmalerei] nicht auf akademischem Wege studiert hatte,

---

<sup>51</sup> May 1980, S. 23.

<sup>52</sup> Feuchtmüller / Marzek 1963, S. 6.

<sup>53</sup> Warnke-Jellinek 1988, S. 35f.

<sup>54</sup> Nur Peter Strudel, sein Schüler Johann Georg Schmidt und teilweise Martino Aktomonte sowie der Stilllebenmaler Franz Werner Tamm waren an der Akademie als Lehrer tätig. Pötschner 1978, S. 15.

so hielt ich es für einen Frevel, Hand daran zu legen.“<sup>55</sup>

Anfangs erhielt die Landschaftsmalerei noch wenig Anerkennung, sogar kaum Beachtung in der Akademie. Bis 1750 gab es hierfür nicht mal einen eigenen Lehrer. Zwar unterrichtete Karl Aigen (1684-1762) ab 1750 kurzzeitig die Historienmaler und Porträtisten in dem Malen von Landschaften, da diese oft für ihre Gemälde als Hintergrund dienen sollten, nach seinem Tod gab es aber wieder keinen Lehrer für Landschaften.

Erst als 1773 die Akademie mit der Kupferstichakademie fusioniert wurde und so die Akademie der bildenden Künste entstand, erschienen in ihrem Statutenentwurf sechs gleichrangige Klassen, von denen auch eine die Landschaftsmalerei war. Die Landschaftsschule wurde unterteilt in Anfänger, die Originalzeichnungen kopierten und die besseren Schüler, die aus einzelnen Studien vollständige Landschaftsbilder samt Staffagen fertigten. In den Sommermonaten wurden sie „[...] wöchentlich einmal in hiesigen Gegenden dann im ganzen September auf allerhöchst kaiserliche Kosten in entfernteren Ortschaften nach der Natur zu zeichnen [...]“<sup>56</sup> geschickt. Ab der Zusammenführung der beiden Akademien war in Wien die Landschaftsschule immer gut besucht, da auch allgemein das Interesse an Landschaftsbildern stieg. Letztendlich entstanden zwei getrennte Schulen, eine für die Landschaftszeichnung und eine für die Malerei, wobei das Interesse vermehrt der Zeichnung galt.<sup>57</sup>

Die Entwicklung des Unterrichts im Landschafts-Zeichnen zeigt auf, dass das Fach anfangs noch wenig Beachtung fand, aber das Interesse bei den Künstlern stetig stieg. Während sich zu Beginn in der Akademie kaum dafür interessiert wurde und das Malen von Landschaften nur zur Ergänzung anderer Gattungen gelehrt wurde, etablierte es sich mit der Zeit zur Beliebtesten aller Malklassen. Mit dieser Entfaltung spiegelt die Akademie das allgemeine Interesse an der Landschaftsmalerei wider.

Der Direktor der Wiener Porzellanmanufaktur, Conrad von Sorgenthal, arbeitete bei der Ausbildung seiner Porzellanmaler zunächst eng mit der Wiener Akademie zusammen. Da ihm die zeitgemäße Ausbildung seiner Lehrlinge sehr wichtig war, bemühte er sich darum, dass auch ein zeitgemäßer Austausch mit der Wiener Akademie stattfand, der einen sowohl theoretischen als auch praktischen Zugang zum neuen Stil des Klassizismus ermöglichen sollte. Ihm waren dabei regelmäßige Gespräche über Geschmack und Kunst

---

<sup>55</sup> Zitiert nach Pötschner 1978, S. 17.

<sup>56</sup> Zitiert nach Pötschner 1978, S. 22.

<sup>57</sup> Ebd., S. 22ff.

wichtig, um die enge Verbindung zur Akademie zu bewahren.<sup>58</sup>

Zum Ende des 18. Jahrhunderts entfernte sich Sorgenthal aber von der absoluten Systematik, wie sie die französischen Akademien verfolgten und folgte stattdessen eher der empirischen Entwicklung, ganz nach dem Vorbild der Royal Academy in London, bis er letztendlich 1786 die schon erwähnte Malerschule und 1789 die Bossierserschule der Akademie gründete und die Ausbildung der Mitarbeiter der Manufaktur so selbst in die Hand nahm. Wegen der Verbesserung der Malerei und Bildhauerei ernannte die Wiener Akademie Sorgenthal am 19. Februar 1801 sogar zum akademischen Rat.<sup>59</sup>

### 3.3 Vedutenmalerei auf Glas

Noch bevor das Geheimnis des Porzellans seinen Weg nach Europa fand, fingen schon die Glasmaler an, ihre Gläser durch Malereien zu verschönern. Auch Schmidt schreibt in seinem Buch über die Herstellung der Farben davon, dass die Kunst, mit Farben auf Glas, Porzellan oder auch Email zu malen, nicht erst im 19. Jahrhundert erfunden wurde, sondern schon viel eher mit der Malerei auf Glas begann.<sup>60</sup>

Die Porzellanmalerei holte sich also zunächst ihre Ideen und Innovationen durch die Glasmalerei, sie half aber auch durch ihre technische Entwicklung der Glasmalerei dabei, sich weiterzuentwickeln, sodass beide Fächer voneinander lernen konnten und miteinander an Qualität gewonnen und wuchsen.<sup>61</sup>

Auch bei der Vedutenmalerei lässt sich so eine Wechselbeziehung der beiden Kunsthandwerke erkennen. Es waren die Hausmaler, die außerhalb der Manufakturen arbeiteten und einige Gläser mit Ansichten bemalten. Der Nürnberger Hausmaler Johann Schaper (1621-1670) malte schon im 17. Jahrhundert vor allem Landsitze des Nürnberger Patriziats, die auf grafischen Vorlagen basierten und dadurch eine hohe topographische Genauigkeit besaßen. Als frühestes Beispiel hierfür gilt wohl ein Glasbecher, der mit 1661 datiert ist und eine Ruinenlandschaft mit der Stadt Nürnberg im Hintergrund zeigt.<sup>62</sup>

Die Glas- und Porzellanmalerei liegen eng beieinander, da sie sich technisch nicht stark voneinander unterscheiden, sodass sich Fortschritte in dem Einen häufig auch auf das Andere anwenden lassen. Wie auch beim Porzellan, kam das technische Wissen über die

---

<sup>58</sup> Lehner-Jobst 2010, S.31.

<sup>59</sup> ebd., S. 32.

<sup>60</sup> Müller 1880, S. 4f.

<sup>61</sup> ebd., S. 5.

<sup>62</sup> Hoff/Baer/Mörsch-Supran 2002, S. 11. Eine Abbildung des Bechers ließ sich leider nicht finden.

Glasmalerei aus Dresden nach Wien. Der Sachse Gottlob Mohn (1789-1825), der in der Werkstatt seines Vaters Samuel in Dresden Porzellane und Trinkgläser bemalte, reiste 1811 nach Wien, um dort unter anderem an die Akademie zu gehen. Nebenbei fertigte er weiterhin Gläser mit diversen Bemalungen, darunter auch Veduten, an. Er war einer der ersten, der die zarte Porzellanmalerei auf das farblose Kristallglas übertrug.<sup>63</sup>

Besonders in Wien wurden die transparenten Gläser mit einer Vielzahl an Motiven verziert. Ein beliebtes Sujet waren auch hier die Veduten. Die städtebaulichen Sehenswürdigkeiten aus Österreich und anderen Ländern nehmen einen großen Teil der Werke ein. Abbildung 3 zeigt einen zylindrischen Glasbecher, den Mohn 1812 in Wien mit der Ansicht des „Palais im K. K. Garten in der Ungargaße.“ bemalte.<sup>64</sup>

Das farblose Glas ist am oberen Rand mit einer grünen Eichlaubbordüre verziert. Über dieser schließt der Becher mit einem dünnen Goldrand ab. Auf der Wandung befindet sich die Vedute, die das Palais zeigt.<sup>65</sup>

Es ist eine einfache Ansicht, die das Palais in frontaler Ansicht und ohne die Zugabe von Staffagefiguren oder sonstiges Beiwerk wiedergibt. Das Besondere an diesem Glasbecher sind die strahlenden Farben, die den blauen Himmel und den grünen Garten der Ansicht betonen und sie so besonders lebendig wirken lassen.

Ein ähnlicher Glasbecher wurde im Dorotheum in Wien 2014 versteigert. Auch dieses Glas ist mit einer Vedute, hier mit einer Ansicht Karlsbads, bemalt und mit derselben Eichlaubbordüre unter dem schmalen Goldrand verziert (Abb. 4). Auf der Rückseite des 9,4 cm hohen Bechers findet sich neben einer gemalten schwarzen Fliege und der Bezeichnung „Mon Paradis“ die Signatur „G. Mohn pt: Vienna 1812“ Im Glasboden befindet sich eine Widmung für „Charles“.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Er lernte sein Fach bei seinem Vater Samuel Mohn, der als Porzellan- und Glasmaler tätig war. Sie konnten die Glasmalerei durch viele neue Erfindungen wieder etablieren. Sein Wissen erweiterte er durch die Zusammenarbeit mit vielen berühmten sächsischen Chemikern. 1811 ging er nach Wien, wo er seit 1812 auch in der Akademie der bildenden Künste lernte. 1813 bemalte er die Fenster der Ritterburg in Laxenburg, woraufhin viele weitere Aufträge für Glasfenster folgten. Am polytechnischen Institut in Wien konnte er sein Chemiestudium bei Scholz fortsetzen und so viele neue Farben, wie ein besonders glühendes Rot, erzeugen. Nagler 1840, S. 350f.

<sup>64</sup> Zu finden ist das Glas in der Sammlung des MAK unter der Inventarnummer GL 3239-1. Es hat eine Höhe von 12,3 cm und einen Durchmesser von 8,3 cm. Es wurde geblasen und anschließend bemalt und mit einem Golddekor verziert. Die Manufaktur, aus der dieses Glas stammt, ist nicht bekannt. [https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-36545](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-36545) (letzter Zugriff 3.10.2017, 14:00).

<sup>65</sup> Gemeint ist hier das Gartenpalais Harrach in der damaligen Ungargasse, das 1727 bis 1735 von Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745) gebaut wurde. Furch 1995, S. 32f.

<sup>66</sup> Vor der Versteigerung befand der Glasbecher sich in der Sammlung des MAK, wurde aber am 9.7.2014 an die Erben nach Dr. Rudolf Bittmann, der den Becher in seiner Sammlung hatte, zurückgegeben. <https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lo->

Wie beim vorigen Becher ist die Vedute ebenfalls mit dünnen, fein gezogenen schwarzen Linien umrandet, um sie deutlich vom farblosen Glas zu trennen. Sie nimmt die Hälfte des Bechers in Anspruch und lässt auf dessen Wandung im Gegensatz zum vorigen Becher keine Ränder nach oben und unten hin frei. Dies wird durch die Platzierung der Singnatur auf der Rückseite ermöglicht.

Die Malerei erscheint hier wesentlich plastischer und weniger statisch. Durch die Platzierung einiger weniger Staffagefiguren entsteht Lebendigkeit innerhalb der Ansicht. Das Eichenlaub der Bordüre wird in der Ansicht durch die Platzierung eines großen Baumes im Vordergrund wieder aufgegriffen, sodass ein Zusammenspiel zwischen Dekor und Ansicht entsteht und das Gesamtensemble abrundet.

Mohn arbeitet bei beiden Bechern mit demselben Dekor und sorgt einzig durch die Veduten für individuelle Arbeiten. Es wird sich zeigen, dass diese Methode auch bei den Porzellanen sehr gefragt war.

Als Mohn am Polytechnischen Institut in Wien studierte, lernte er auch den Professor der Technischen Chemie und späteren Direktor der Wiener Porzellanmanufaktur, Benjamin von Scholz, kennen. So entstand wohl für Mohn eine Verbindung zur Manufaktur, der er anhand seiner Glasbecher seine neu gewonnenen Kenntnisse präsentierte. Hier lernte er auch Anton Kothgasser (1769-1851) kennen, der zu einem wichtigen Kollegen Mohns wurde.<sup>67</sup>

Kothgasser begann 1784 an der Manufaktur zu arbeiten und blieb dort 56 Jahre, bis er 1840 in Pension ging. Seine Malernummer war die 96, die sich auf vielen Porzellanen finden lässt. Er malte aber nicht Landschaften, Blumen oder andere Dekore, sondern war für die Gold- und Dessinmalereien zuständig. In diesem Bereich etablierte er sich zu einem der besten Maler, den die Manufaktur je hervorbrachte.<sup>68</sup>

Kurz vor 1800, als Porzellane mit Veduten schon ein beliebtes Verkaufsobjekt der Manufaktur waren, setzte er mit seinen bemalten Gläsern einen neuen Trend, sodass er sich zu einem der gefragtesten Glasmaler entwickelte. Als er nun 1811 Gottlob Mohn kennenlernte, konnte er die durch ihn entwickelte Transparentmalerei auf seine Gläser anwenden

---

tID/812/lot/1770808-gottlob-mohn-becher.html?search\_phrase1=gottlob%2Bmohn&search\_type=1&source=search&view=text&search=Quick%2BSearch&img=0 (letzter Zugriff 3.10.2017, 14:00).

<sup>67</sup> Lichtenberg 2008, S. 269f.

<sup>68</sup> Er stellte mehrere Anträge, auch in den Klassen der Landschafts- oder Figurenmaler ausgebildet zu werden. Diese wurden aber wohl immer abgelehnt. Dafür erhielt er ab 1816 die Erlaubnis, auch als Hausmaler zu arbeiten. Ebd.

und sie so noch weiter verbessern. Kothgassers Gläser gerieten erst 1835 langsam wieder aus der Mode. Die Nürnberger Handlung zur Goldenen Lampe von Leopold Schadlbauer, die sich auf dem Wiener Stephansplatz befand, verkaufte von 1815 bis 1822 seine Gläser, was durch den prominenten Ort sicherlich die Verbreitung seiner Gläser noch weiter förderte. Kothgasser verkaufte sie aber auch bei sich zu Hause und sogar in der Wiener Manufaktur und deren weiteren Niederlassungen. Die Manufaktur setzte sich also selbst dafür ein, auch seine Glasarbeiten zu fördern.<sup>69</sup>

Die Manufaktur hatte mit einigen wirtschaftlichen Einbrüchen zu kämpfen, sodass ihr der Verkauf der Gläser aus den schwierigen Zeiten heraushelfen sollte.<sup>70</sup> Auch blieben die Aufträge für Porzellane aus, sodass die Maler wenig zu tun hatten und stattdessen die ebenfalls beliebten und viel verkauften Gläser bemalten.<sup>71</sup>

Seit 1812 gibt es die ersten transparent bemalten Becher Kothgassers. Anfangs bemalte er sie noch in schlichter Gruncamaieu-Technik, wohl um nicht als einfacher Kopierer der Arbeiten Mohns zu gelten.<sup>72</sup> Ein solches Glas findet sich unter Abbildung 5.<sup>73</sup>

Es zeigt eine Ansicht des Stephansdoms in Wien. Diese ist in Schwarz gemalt, während der Himmel samt seinen Wolken in einem leichten Rosé erscheint. Umrandet wird sie von einem schlichten goldenen Rahmen. Die goldene Verzierung am oberen Becherrand erinnert noch mehr als die Gläser Mohns an die Dekore der Wiener Porzellantassen. Genauso wie seine Bezeichnung. Unterhalb der Vedute steht auf Französisch „Vue de l’église cathédrale de St Etienne á Vienne.“.

Zwei spätere Ranftbecher (Abb.5a) zeigen, wie Kothgasser die Darstellung des Stephansdoms auf den Gläsern weiterentwickelte.<sup>74</sup> Erst durch die neuen technischen Entwicklungen, die ab 1812 auch die Farben der Glasmalerei betrafen, konnte Kothgasser seine Gläser farbig gestalten. Diese beiden Gläser sind daher mit Emailfarben bemalt und zeigen

---

<sup>69</sup> Lichtenberg 2008, S. 268ff.

<sup>70</sup> Lehner-Jobst 2005, S. 35.

<sup>71</sup> Da die Porzellanmaler nach Stücken bezahlt wurden, führten sie Einschreibbüchlein, in denen sie ihre bemalten Stücke eintrugen. Hier lassen sich auch einige abgerechnete Gläser finden. Es steht aber leider nicht drin, wer, Kothgasser oder die Manufaktur, für die Bezahlung dieser Gläser zuständig war. Lichtenberg 2008, S. 274.

<sup>72</sup> Ebd., S. 280.

<sup>73</sup> Der Becher ist 10 cm hoch und wird auf 1813/15 datiert. Er befindet sich in einer Privatsammlung. Signiert wurde die Vedute mit A.C.. Ebd.

<sup>74</sup> Beide Gläser sind aus farblosem Glas und mit einer ausladenden Wandung geformt. Das linke Glas ist 11,2 cm hoch und wird auf 1815-25 datiert. Es stammt aus einer Privatsammlung. Das rechte Glas hat dieselbe Höhe und wird auf 1818/30 datiert und befindet sich ebenfalls in einer Privatsammlung. Die spätere Datierung des zweiten Glases lässt sich mit der plastischeren Darstellung der Ansicht sowie dem gewagteren Dekor begründen. Ebd., S. 286.

die Vedute mit farbigen Elementen. Der Dom erscheint zwar immer noch in Grautönen, was allerdings an seiner originalen Farbgebung liegt. Auch der Hintergrund ist weiterhin purpurfarben gemalt. Die vielen Staffagefiguren und andere kleine Elemente malte Kothgasser hier in Farbe aus. Statt der schlichten goldenen Randverzierung ist bei diesen beiden Beispielen der Großteil der Gläser mit einem goldenen Fond bemalt, auf dem viele Rosetten und Blätter alternierend aufgemalt sind. Es erscheint wie ein Goldrand, der sich sonst auf Tassen oder Servicen der Wiener Porzellanmanufaktur finden lässt. Auch innen sind die Gläser in Gold verziert.

Auf so mancher Tasse der Wiener Porzellanmanufaktur findet sich eben diese Ansicht des Stephansdoms wieder. Ein Beispiel einer solchen Tasse, die sich heute in der Sammlung Strasser befindet und mit dem Stephansdom bemalt ist, ist die Abbildung 6.<sup>75</sup>

Vergleicht man diese miteinander, fällt die Ähnlichkeit zu Kothgassers Glasbechern auf. Den Aufbau, also das Integrieren der Vedute in einen goldenen Fond samt goldener Ornamente, der sie wie einen Rahmen umgibt, schaute Kothgasser sich wohl bei den Wiener Porzellantassen ab. Auch arbeitete Kothgasser wohl mit denselben Vorlagen oder kannte zumindest die Vorlagen, mit denen die Porzellanmaler arbeiteten, denn nicht nur der Dekor, sondern auch die Veduten ähneln sich sehr.

Die nächsten beiden Abbildungen (Abb.7, Abb. 8) zeigen zwei weitere Ranftbecher Kothgassers. Beide sind mit der Ansicht eines beliebten Reiseziels in Wien bemalt, können also durchaus für den Verkauf als Souvenir gefertigt worden sein.<sup>76</sup>

Sie sind beide mit derselben goldenen Bordüre verziert, die einen Rahmen um die Vedute bildet und haben beide dieselbe Ansicht der Gloriette in Schönbrunn auf ihrer Wandung. Es ist der gleiche Ausschnitt mit dem gleichen Blickwinkel. Auch die Staffagefiguren gleichen sich. Nur die Farbgebung unterscheidet sich bei beiden Gläsern. Einmal scheint das Licht rötlicher, die Farben sind dunkler, sodass der Becher einer Abendszenerie gleicht. Auf dem anderen Becher ist das Licht heller und die Farben erscheinen kräftiger, als wäre es hier mitten am Tag.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Die konische Tasse mit ausladendem Lippenrand und gotisierendem Henkel entstand um 1820. Sie hat eine Höhe von 11,3 cm, einen unterglasurblauen Bindenschild, Jahresstempel und die Weißdrehernummer 7. Ihre Form ist für die Biedermeierzeit typisch und wurde für unterschiedliche Dekore genutzt. Sie ist an der Unterseite mit „Vue de la Cathédrale de St. Etienne à Vienne“ bezeichnet. Auf der Untertasse befindet sich der bekannte Canaletto-Blick auf Wien, der hier noch später behandelt werden soll. Kat Ausst. Liechtenstein 2010, S. 178.

<sup>76</sup> Der erste Becher ist 11,9 cm hoch und entstand 1815 bis 1825. Er befindet sich in einer privaten Sammlung. Der zweite Becher ist 12 cm hoch und im selben Zeitraum gefertigt worden. Auch er stammt aus einer privaten Sammlung. Lichtenberg 2008, S. 292.

<sup>77</sup> Ebd.

Die Ansicht der Gloriette findet sich ebenfalls auf einer Tasse (Abb. 52), die die Porzellanmanufaktur 1818 herstellte. Sie befindet sich heute im MAK. Sie ist unterseitig mit „Vue de la Gloriette au jardin J. R. de Schoenbrunn“ bezeichnet.<sup>78</sup> Zu sehen ist hier dieselbe Vedute wie schon auf Kothgassers Glasbechern. Sie zeigt den Blick auf die Gloriette durch denselben Winkel, am linken Bildrand öffnet derselbe Baum den Blick auf die Ansicht. Und auch die Staffagefiguren gleichen denen der Gläser. Nur der sich im Vordergrund befindende Mann, der auf einen Gehstock gestützt steht, weicht von den Abbildungen der Gläser ab. Die Wolken der Porzellantasse wirken um einiges voluminöser und durch diese Plastizität viel verträumter und lebendiger als die Wolken auf den Gläsern. Dennoch ist hier wieder deutlich zu erkennen, dass mit derselben Vorlage gearbeitet worden sein muss.

Eine schwarz-weiße Fotografie (Abb. 9), die sich in der Sammlung des MAK befindet, wurde 1904 geschossen. Sie zeigt zwei Teller, die in dem Jahr bei der Altwiener Porzellan-Ausstellung im Österr. Museum ausgestellt wurden. Auf dem linken Teller befindet sich ebenfalls die Ansicht der Gloriette bei Schönbrunn.<sup>79</sup>

Auch dieser Teller scheint voll vergoldet oder zumindest mit einer ornamentalen goldenen Bordüre dekoriert zu sein. Seine Ansicht folgt wieder derselben Vorlage. Fast nichts wurde hier abgeändert, der Herr mit dem Gehstock hat hier eine weibliche Begleitung erhalten. Außerdem wurden die Ecken der Vedute abgeschrägt, wodurch aber nur wenig der Vorlage verloren geht.

Die Vorlage für diese Ansichten wurde um 1792 von Johann Ziegler nach einer Zeichnung von Lorenz Jascha radiert und koloriert (Abb. 9b).<sup>80</sup> Die Glas- und Porzellanmaler haben sich streng an die Vorlage gehalten und nur vereinzelte Figuren abgeändert und anders gekleidet. Auf der Vorlage sind sie noch in barocker Kleidung, später werden sie der aktuellen Mode des Biedermeier angepasst. Im Vergleich zur eher fahl wirkenden

---

<sup>78</sup> Unter der Inventarnummer KHM 267-7 ist sie dort zu finden. Leider gab es keine einzelne Abbildung dieser Tasse. Für eine bessere Ansicht empfiehlt sich der Link im Abbildungsnachweis. Sie gehört zu einem prachtvollen Solitaire, dessen Objekte alle glanzvergoldete Wandungen haben und auch innen mit Gold ausgemalt sind und nur am oberen Rand einen ausgesparten Fond besitzen, der mit goldenen Ornamenten dekoriert wurde. Jedes von ihnen, bis auf die Zuckerschale, ist außen mit Wiener Veduten geschmückt.

<sup>79</sup> Zu finden ist die Fotografie im MAK unter der Inventarnummer KI 7577-272. Er ist mit dem unterglasurblauen Bindenschild und mit einer eingepressten 817 für das Jahr 1817 versehen. Der rechte Teller zeigt Schönbrunn mit Blick gegen den Garten nach einem Stich Laurenz Jaschas und Johann Zieglers um 1786, sodass beide Teller zusammen ein schönes Ensemble unter dem Motto Schönbrunn bilden.

<sup>80</sup> Veröffentlicht wurde sie im Artaria-Verlag in der „Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von ihren Vorstädten und einigen umliegenden Oertern.“ Dazu mehr im Kapitel über den Artaria-Verlag. Zu finden ist die Druckgrafik heute in der ÖNB unter der Inventarnummer Pb 207586-F.Por., Tafel 48.

Druckgrafik erscheinen die mit Emailfarben gemalten Kopien um einiges kräftiger und dadurch lebendiger.

Kothgasser war nicht nur einer der besten Porzellanmaler Wiens, sondern gelangte auch durch seine Gläser zu Berühmtheit. Zu anderen Malereien in der Manufaktur nicht zugelassen, nutzte er die Glasbecher aus, um seine Fähigkeiten, sein großes Können in der Miniaturmalerei, zu demonstrieren.<sup>81</sup>

In seinem Oeuvre lassen sich, wie für die Zeit des Biedermeier typisch, besonders viele Veduten finden. Lichtenberg geht sogar davon aus, dass in seinem Oeuvre die Veduten mit Wiener Ansichten den Anfang seines großen Motivrepertoires machten.<sup>82</sup> Bei diesen Arbeiten auf Glas wird die Ähnlichkeit zu den Veduten der Wiener Porzellane besonders deutlich, was daran liegen wird, dass er weiterhin an der Manufaktur arbeitete und so zum einen direkt auf den Vorlagenfundus der Manufaktur und ihre Quellen zugreifen konnte und zum anderen durch die Manufaktur in der strengen Arbeit mit Vorlagen geschult war. Durch die Arbeit in der Manufaktur bekam Kothgasser auch stets sofort mit, welche Motive sich bei der Kundschaft besonderer Beliebtheit erfreuten und hatte so die Möglichkeit, diese zeitnah auf Gläser zu kopieren und so auch mit den Gläsern dem aktuellen Zeitgeschmack zu folgen. Die erfolgreichsten Motive wurden dann über die Jahre hinweg immer wieder kopiert, sodass sich eine Vielzahl an Gläsern mit identischen Motiven finden lässt. Da Mohn nicht in der Manufaktur tätig war, weichen seine Gläser mehr von den Arbeiten dieser ab.<sup>83</sup>

Kothgasser malte also dieselben Motive und schien sich an denselben Vorlagen zu orientieren wie die Porzellanmaler. Auch die Dekore, die er auf das Glas malte, ähneln sehr denen, die sich auf den Porzellanen dieser Zeit finden lassen. Dass er ein Meister des Golddekors war, zeigte er auch auf den Gläsern, deren Ränder mit herausragenden goldenen Bordüren auftrumpfen.

Mit seinen Gläsern leistete er auch einen wichtigen Beitrag für die Wiener Porzellanmanufaktur. Durch ihren Verkauf innerhalb der Manufaktur kurbelte er ihre Wirtschaft an. Außerdem unterstützte er durch die Einspannung der Porzellanmaler auch deren künstlerische Entwicklung.

---

<sup>81</sup> Lichtenberg 2008, S. 276.

<sup>82</sup> Ebd., S. 278.

<sup>83</sup> Ebd., S. 276f.

Parallel zur Entwicklung innerhalb der Porzellanmalerei wuchs auch das Interesse an Veduten auf Gläsern, es entstand eine langanhaltende sich gegenseitig stark beeinflussende Wirkung der beiden nah miteinander verwandten Techniken.

#### 3.4 Vedutenmalerei auf Porzellan

Während Porzellan anfangs noch den Höfen und der adligen Oberschicht Europas vorbehalten war, ging im späten 18. Jahrhundert der exklusive Charakter des Porzellans langsam verloren. Zwar wurden auch weiterhin hochwertige Einzelstücke sowie teure Services, die aus vielen edlen Einzelstücken bestanden, gefertigt und verkauft, diese wurden aber beinahe nur für die höfischen Kunden gefertigt, die sie für ihre diplomatischen und repräsentativen Zwecke verwendeten. Durch das gesteigerte Interesse der bürgerlichen Schichten an billiger Gebrauchsware stieg auch die Produktion dieser kontinuierlich an. Die schlichte Massenware etablierte sich besonders bei den kleineren Manufakturen seit dem späten 18. Jahrhundert zur Existenzgrundlage.<sup>84</sup>

Um weiter am Markt bestehen zu können, versuchte man, die Produktion dem Bedarf des Marktes anzupassen. Dieser wurde immer mehr von den Interessen und vor allem auch den finanziellen Mitteln der breiten bürgerlichen Schichten bestimmt. Auch die Wiener Manufaktur unterhielt ab 1800 in Engelhartzell bei Passau eine Filialfabrik, die nur schlichtes Alltagsgeschirr fertigte. Die Popularisierung und Profanisierung des Porzellans und dessen Herstellung wurde durch die bürgerlichen Interessen und Bedürfnisse ausschlaggebend geprägt, sodass die Porzellane der aktuellen Mode entsprechend für die Allgemeinheit hergestellt wurden.<sup>85</sup>

Zu dieser Zeit gewannen die schlichten klassizistischen Formen bei den Gefäßen an Beliebtheit. Die Schlichtheit der Formen und die geringe Auswahl in verschiedenen Variationen ermöglichte eine schnellere Produktion, ein weiterer Schritt zur Massenproduktion. Um trotzdem für Individualität und Vielfalt zu sorgen, arbeiteten die Manufakturen mit vielen differenzierten Dekoren, sodass dasselbe Modell in einer Vielzahl von unterschiedlichen Versionen auf den Markt kam. Der weiße Fond, der noch zuvor als Zeichen für die hohe Reinheit des Porzellans so geschätzt wurde und durch nur sparsam eingesetzte Dekore stets betont wurde, diente nun als Maluntergrund und wurde meistens von

---

<sup>84</sup> Da diese kaufmännisch betrieben und nicht fürstlich subventioniert wurden, waren sie besonders auf den Export angewiesen. Geismeyer 1986, S. 328.

<sup>85</sup> Ebd., S. 329.

den farbigen Dekoren und Bildern vollständig bedeckt, sodass der malerische Schmuck nicht mehr die zweitrangige Rolle spielte, sondern nun als Ausdruck der künstlerischen Stärke diente.<sup>86</sup>

Anstelle großer Service, wie sie für die Höfe hergestellt wurden, waren in den bürgerlichen Schichten eher kleine Porzellangruppen wie das Solitaire, ein Frühstücksservice für eine Person, gefragt. Besonders einzelne Tassen, die durch ihre verschiedenen Motive als Sammeltassen fungierten, nahmen einen großen Teil der Produktion ein. Dieser Trend kam aus England auf das Festland. Dort servierte man den Tee oder auch Kaffee in für jeden Gast individuellen Tassen. Neu war bei diesen Tassen, dass sich das Motiv nicht mehr neben dem Henkel, sondern diesem gegenüber befand. So sieht man das Motiv nicht mehr beim Trinken.<sup>87</sup> Diese unterschiedlich dekorierten Einzeltassen eigneten sich vor allem als dekorative Schaustücke in den Vitrinen der Wohnzimmer der gemeinen Bürger. Als Motive boten sich besonders unterschiedliche Veduten an, da diese zwar alle individuell waren, aber trotzdem gut miteinander kombiniert werden konnten und so ein stimmiges Gesamtbild in den Vitrinen oder auf den Tischen der Kaffeerunden bildeten.

In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts lag das Hauptaugenmerk der Porzellanfertigung darin, die Porzellanfarben zu perfektionieren und die Auswahl an Farben zu erweitern, sodass sich die Porzellanmalerei ab dem 19. Jahrhundert durch ein sehr qualitatives Niveau sowie einer großen Auswahl an Möglichkeiten auszeichnete. Diese neugewonnenen Fähigkeiten wurden im späten Klassizismus und Biedermeier durch das Kopieren berühmter Kunstwerke auf den Oberflächen zur Schau gestellt.<sup>88</sup>

Die Mode, berühmte Kunstwerke auf Porzellan zu malen, entstand im späten 18. Jahrhundert. Die Originale, die als Ölgemälde dem vergilben und verblassen ausgesetzt waren, konnten so durch das Malen auf Porzellan und anschließende Brennen für immer haltbar gemacht werden. In der Zeit, in der Dominique-Vivant Baron Denon (1747-1825) Direktor im Louvre war, in den Jahren 1802 bis 1815, wurden unter anderem die Ölgemälde der bedeutendsten Maler wie Raphael, Leonardo da Vinci, Rubens, Van Dyck oder auch Poussin für die Porzellanmanufaktur in Sèvres zur Verfügung gestellt. 1804 wurde den Porzellanmalern ein eigener Raum zum Arbeiten im Louvre bereitgehalten und ab 1817 schickte der neue Direktor Comte de Forbin die zu kopierenden Bilder sogar direkt

---

<sup>86</sup> Giesmeier 1986, S. 329.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Kasakievitsch 1990, S. 29.

zur Manufaktur. Es waren nicht nur Porträts und Genrebilder, die auf die Porzellane gemalt wurden. Auch das Interesse an der Landschaftsmalerei stieg dabei enorm, sodass ebenfalls berühmte Landschaftsbilder als Vorlage für die Porzellanmaler dienten.<sup>89</sup>

Im Folgenden soll durch diverse Porzellanobjekte eine mögliche Entwicklung der Vedutenmalerei auf Porzellanen demonstriert werden. Hierfür wurden einzelne Porzellane herausgegriffen, die nur beispielhaft für eine Vielzahl von weiteren Objekten mit denselben Merkmalen stehen. Da diese Entwicklung nicht nur in der Wiener Manufaktur, sondern in allen europäischen Manufakturen erfolgte und diese sich meist gegenseitig stark beeinflussten, wurde hier auch über die Wiener Manufaktur hinweg geschaut und die Entwicklung auch mit Objekten anderer Manufakturen bearbeitet.

Der Beginn der Vedutenmalerei erfolgte beim deutschen Porzellan, wie auch bei der Glasmalerei, ebenfalls außerhalb der Manufakturen durch die sogenannten Hausmaler. Die Hausmaler, die meist sowohl mit Glas, als auch auf Porzellan arbeiteten, beeinflussten mit ihren Arbeiten auch die großen Manufakturen.<sup>90</sup>

Der aus dem schlesisch-böhmischen Raum stammende Hausmaler Ignaz Preißler (1676-1729) war ursprünglich Glasmaler, erledigte aber auch Porzellanaufträge für den schlesischen sowie böhmischen Adel. Der Tradition der Glasmalerei noch sehr treu, malte er die Landschaften hauptsächlich in Schwarzlot oder gelegentlich in Eisenrot, was eine sehr genaue Umsetzung der als Vorlagen verwendeten Kupferstiche ermöglichte, da die Maler so die Möglichkeit hatten, die Technik der Stiche zu imitieren. Er bemalte größtenteils Porzellane der Meißener Manufaktur, aber auch diverser kleinerer Manufakturen sowie chinesisches Porzellan.<sup>91</sup>

Abbildung 10 zeigt eine Meißener Teekanne aus dem Victoria and Albert Museum in London, die der Form nach zwischen 1720 und 1725 hergestellt wurde. Preißler kaufte die noch weiße Kanne in den folgenden Jahren und bemalte sie nachträglich in einer Kombination aus Eisenrot und Schwarzlot mit einer Ansicht.<sup>92</sup>

Zu sehen ist der Fluss Seine. Auf ihm fahren zwei kleine Boote, zwei Männer angeln am

---

<sup>89</sup> De Bellaigue 2002, S. 40.

<sup>90</sup> Lehner-Jobst 2010, S.24.

<sup>91</sup> Hoff/Baer/Mörsch-Supran 2002, S. 11.

<sup>92</sup> Sie findet sich in der Sammlung des Victoria & Albert Museums unter der Inventarnummer C.75&A-1939.

Fluss. Im Vordergrund unterhalten sich zwei Männer, die von ihren zwei Hunden begleitet werden. Im Hintergrund ist die Kathedrale Notre Dame zu sehen. Auch die sie umgebenden Gebäude der Stadt, unter anderem Louvre, sind in die Ansicht integriert. Umrundet wird das Bild von zwei im Vordergrund gepflanzten Bäumen, deren Äste den Blick auf Paris freigeben. Die Kanne zeigt die ersten Ansätze der Porzellanmalerei, sich von der Darstellung einer reinen Ideallandschaft hin zu realistischen Ansichten zu entwickeln. Die Anlehnung an einen Stich als Vorlage, der aber nicht eindeutig nach der Natur gefertigt wurde, ist hier schon deutlich zu erkennen.<sup>93</sup>

Bereits 1720 erhielt der Meissener Maler Johann Gregor Höroldt (1696-1775) Kupferstiche als Vorlagen geschenkt, unter denen sich auch diverse Kopien holländischer Landschaften aus dem 17. Jahrhundert befanden. Hier begann also schon sehr früh die Arbeit mit Landschaften auf Stichen als Vorlagen.<sup>94</sup>

Schon in der Zeit Du Paquiers ließen sich auch in Wien erste Ansätze der Landschaftsmalerei auf den Arbeiten der Manufaktur finden. Natürlich diente auch hier die Landschaft zum einen als Hintergrund für andere Darstellungen. Ein Beispiel dafür ist eine Schüssel (Abb. 11), die zwischen 1744 und 1749 in Wien angefertigt wurde.<sup>95</sup> Sie ist mit Schwarzlot bemalt. Im Spiegel ist eine Gruppe von ruhenden Ziegen und Schafen in der Landschaft zu sehen. Die Landschaft ist aber nur reines ergänzendes Beiwerk zu der Tierszene, auf der der Hauptfokus der Abbildung liegt. Solche Darstellungen bildeten sicher schon früh die Grundlage für die sich später herauskristallisierenden reinen Landschaftsdarstellungen auf den Porzellanen.

Diese reinen Landschaftsdarstellungen, bei denen die Landschaft als einzelnes Bildmotiv des Dekors dient und nicht nur den Hintergrund zu anderen Darstellungen bildet, lassen sich ebenfalls schon während der Zeit Du Paquiers finden. Sie lösten die anderen Darstellungen mit der Landschaft als Hintergrund aber keinesfalls ab, sondern befanden sich parallel im Repertoire der Manufaktur.

Eine sich in der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (MKG)<sup>96</sup> befindende Trembleuse (Abb. 12),<sup>97</sup> die zwischen 1730 und 1740 hergestellt wurde, zeigt

---

<sup>93</sup><http://collections.vam.ac.uk/item/O80961/teapot-and-cover-preissler-ignaz/> (letzter Zugriff 16.10.2017, 11.00).

<sup>94</sup> von Wolf-Metternich 1995, S. 274.

<sup>95</sup> Sie befindet sich in der Sammlung des MAK in Wien und hat die Inventarnummer KE 6675. Sie ist 30 cm lang und hat eine Breite von 44,7 cm.

<sup>96</sup> <sup>96</sup> Zu finden ist sie im MKG unter der Inventarnummer 1913.41ab.

<sup>97</sup> Trembleusen haben ihren Namen von dem französischen Wort für Zittern „trembler“. Durch das Gitternetz, das sich in der Mitte der Untertasse befindet, die zusätzlich noch mit einem hochgezogenen Rand

eine solche mehrfarbige Landschaftsdarstellung. Sie ist mit Ansichten diverser Häuser bemalt, die von kleinen Büschen und Bäumen umgeben werden. Auch der Himmel ist angedeutet. Staffagefiguren befinden sich keine im Bild.

Eine zweite Trembleuse,<sup>98</sup> (Abb. 13) aus der Sammlung des MKG, die um dieselbe Zeit entstand, ist zwar nicht farbig, sondern nur in Schwarzlot, dafür aber mit wesentlich hochwertigeren Malereien bemalt. Auch hier befindet sich eine reine Landschaftsdarstellung auf der Trembleuse sowie ihrer Untertasse. Es sind diverse architektonische Elemente in der Natur dargestellt, zusätzlich finden sich auch einige Staffagefiguren in der Ansicht. Aber auch schon unter Du Paquier dienten Stiche als Vorlagen für die Porzellanmaler. Dies belegt ein Krug (Abb. 14a und 14b), der sich ebenfalls in der Sammlung des MKG befindet.<sup>99</sup> Er wird auf 1730 bis 1740 datiert, hat einen Henkel in Form einer Echse und ist mit einer purpurnen Hafenszene bemalt, die von einer schlichten ebenfalls in purpurcamaieu gemalten Bordüre umgeben wird. Zu sehen sind zwei Paläste an einem Ufer. Es handelt sich hierbei um das Ufer am Canal Grande in Venedig. Der Bau im Vordergrund gehört dem französischen Botschafter. An dem Ufer hat ein Schiff angelegt. Im Vordergrund sind einige Kaufleute beim Handeln zu sehen. Die topographisch-genaue Zuordnung ist durch einen Blick auf die Vorlage möglich. Als Vorlage hierfür diente ein bekannter Stich des Augsburgers Melchior Küsel (1626-1684) aus dem Jahr 1681/82 (Abb. 15).<sup>100</sup>

Beide Abbildungen ähneln sich sehr. Der Stich wurde fast eins zu eins auf das Porzellan übernommen. Einzig der Palast im Hintergrund wurde ein wenig abgeändert. Er erscheint breiter gestreckt, was an der konvexen Form der Wandung des Kruges liegen kann. Aber auch die Fassade des Gebäudes ist auf dem Porzellan anders. Hier wurde auf einige verzierende Elemente verzichtet. Die Personengruppe im Vordergrund wurde nicht geändert, aber die zwei Personen, die vor dem Palast stehen und im Stich nur sehr klein erscheinen, sind auf dem Porzellan wesentlich größer gemalt. Auch das Wasser ist leicht abgeändert dargestellt. Der originale Stich ist durch seine quadratische Form wohl zu kurz für die Wandung des Kruges gewesen. Deshalb wurde das Schiff neu platziert und die Fläche,

---

versehen ist, hatten sie den Zweck, keinen Tropfen der teuren Heißgetränke, in diesem Fall Schokolade, die am liebsten im Bett getrunken wurden, zu verschütten. Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2006, S. 64.

<sup>98</sup> Die Trembleuse mit der Inventarnummer 1920.53 hat eine Höhe von 13,1 cm. Sie entstand um 1735 und wurde von Johann Karl Wendelin Anreiter bemalt.

<sup>99</sup> Er hat die Inventarnummer 1914.289 und ist 19,3 cm hoch und hat einen Durchmesser von 10,5 cm.

<sup>100</sup> Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2006, S. 61.

die das Wasser einnimmt, einfach erweitert.

Der Krug zeigt, dass die Manufaktur schon zur Zeit Du Paquiers auf diverse Stiche zurückgriff, um diese für die Verzierungen der Porzellane zu verwenden. Auch ist dies ein frühes Beispiel dafür, eine topographisch genaue Vedute auf ein Porzellan zu übertragen. Auch wenn hier die Szene mit den Kaufleuten im Vordergrund der Darstellung steht, scheinen sie nur ergänzende Staffagefiguren und nicht Hauptpersonen des Bildes zu sein. Ein Tablett (Abb. 16) aus der Sammlung des Porzellanmuseums im Augarten zeigt eine besondere Variante, die Porzellane mit Ansichten aus Stichen zu bemalen.<sup>101</sup>

Es stammt aus dem Jahr 1788<sup>102</sup> und ist mit einer trompe-l'oeil-Technik bemalt, die die Illusion vermitteln soll, dass es sich hierbei um eine hölzerne Platte handelt, auf der ein Kupferstich durch Siegellack befestigt wurde. Verziert wurde das Tablett mit einer ornamental durchbrochenen Galerie. Dies erinnert den Besitzer daran, dass es sich hierbei doch um ein Stück aus Porzellan handelt und die hölzerne Bemalung nur eine Illusion ist. Das Tablett vereint zum einen die Vorliebe des späten 18. Jahrhunderts für Kupferstiche, aber auch für das Spiel mit Illusion, wie es im Klassizismus beliebt war, miteinander.<sup>103</sup>

Der Kupferstich zeigt eine Seelandschaft. Es handelt sich hierbei also um eine frühe Form einer Vedute. Allerdings sollte das Tablett nicht mit diesem Kupferstich bemalt werden, um der Bildträger für eine möglichst natürlich aussehende Landschaft zu werden, sondern um die Grundlage für einen sehr realistischen Kupferstich zu sein. Das Motiv des Kupferstiches ist hier eher zweitrangig. Die Illusion hätte mit einem Porträt oder sonstigem Motiv genauso gewirkt. Man kann hier also zwar von einem frühen Versuch sprechen, Veduten auf Porzellane zu malen, dennoch nur zu dem Zweck der Darstellung eines Kupferstiches. Hier ist nicht die reine Landschaftsdarstellung das Ziel des Porzellanmalers gewesen.

Dennoch ist dieses Objekt ein gutes Beispiel für die Wahl von Kupferstichen als Vorlagen für die Arbeiten auf Porzellan. Dies sollte sich auch in den folgenden Jahrzehnten nicht ändern, die Kupferstiche behielten stets ihre Beliebtheit, wenn es um die Wahl einer Vorlage ging. Nur wurde nicht mehr der Stich selbst auf das Porzellan gemalt, sodass sich

---

<sup>101</sup> Es ist rückseitig mit dem unterglasurblauen Bindenschild und der Jahreszahl (17)88 markiert. Außerdem trägt es den Buchstaben C für den Bossierer Joseph Schnitzbauer, der von 1783 bis 1804 an der Manufaktur tätig war. Es hat eine Länge von 27 cm. Ahrens/Lehner Jobst 2010, S. 53.

<sup>102</sup> Dass das Tablett aus dem Jahr 1788 stammt, heißt nicht, dass die Wiener Manufaktur erst zu dieser Zeit ihre Landschaftsmaler an die Vedutenkunst heranführte. Es handelt sich hier um einen anderen Stil, der nur als eine erste Inspiration zu den späteren Veduten zu sehen ist. Beide Arten der Darstellung von Stichen auf Porzellan konnten durchaus parallel hergestellt werden.

<sup>103</sup> Ahrens/Lehner-Jobst 2010, S. 53.

das Abbild eines Bildes in der Art des trompe-l'oeil auf diesem befand, sondern nur der Inhalt des Stiches auf das Porzellan übertragen.

Besonders beliebt bei der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts waren Porzellan Dosen. Auf ihnen lassen sich erste Belege für wirklichkeitsgetreue Veduten auf Porzellan finden. Den ersten Schritt machte hier die Meißener Porzellanmanufaktur. Sie bemalten die Dosen mit Wappen, Monogrammen und Porträts und verschenkten sie als Geschenke des sächsisch-polnischen Hofes. Dabei wurden die Geschenke je nach Beschenktem und Ursache für die Schenkung mit entsprechenden Veduten bemalt. Es wurden die Residenzschlösser und Städte der zu Beschenkenden auf den Dosen verewigt.<sup>104</sup>

Abbildung 17a zeigt das früheste noch vorhandene Beispiel für solche Dosen.<sup>105</sup> Die aus dem Jahr 1735 stammende Meißener Dose ist außen auf dem Deckel mit dem sächsisch-polnischen Wappen verziert<sup>106</sup>.

Auf der Innenseite des Deckels (Abb. 17b) befindet sich eine Ansicht, die den Stadtpavillon des Dresdener Zwingers zeigt. Die Vorlage dafür ist ein Stich von Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736), der 1729 unter dem Stichwerk „Vorstellung und Beschreibung des Zwingergartens zu Dresden“ erschien (Abb. 18). Zu sehen ist der Stadtpavillon, der heute als Glockenspielpavillon bekannt ist, samt seiner Außentreppe, die 1826 entfernt wurde, in totaler Frontalsicht.<sup>107</sup>

Da der Stich dem Architekten zur Dokumentation seiner Arbeit dient, ist es naheliegend, dass der Pavillon den Großteil des Bildes einnimmt. Auch die strenge Perspektive, die die Ansicht sehr statisch wirken lässt, wird durch diesen Zweck erklärt. Dennoch hat er nicht darauf verzichtet, einige Staffagefiguren in das Blatt zu integrieren, die unter anderem den Bau dokumentieren, wie die Figuren am unteren Bildrand, die einen Stein behauen und einen Holzbalken durchsägen. Aber auch das ganz alltägliche Treiben auf dem

---

<sup>104</sup> Hoff/Baer/Mörsch-Supran 2002, S. 14.

<sup>105</sup> Die Dose stammt aus der Sammlung eines privaten Sammlers, die seit 1972 im Rijksmuseum in Amsterdam ausgestellt ist. Sie hat die Maße 7,1 x 5,5 x 3,2 cm und ist am unglasierten Boden mit der blauen Schwertermarke versehen. Am vorderen Dosenrand der kartuschenförmigen Dose befindet sich ein kleines blaues, nur undeutlich als wohl „AR“ zu identifizierendes Zeichen. Sie besitzt eine vergoldete Kupfermontierung, die umlaufend mit Rosenblüten und Blattwedeln ziseliert ist. Der Griff, der sich mit dem Daumen öffnen lässt, ist ein flacher Fächer. Beaucamp-Markowsky 1988, S. 72f.

<sup>106</sup> Umrundet von orangenen und violetten Gabelranken befindet sich in der Mitte des Deckels ein beflügelter Genius auf Wolken. Dieser hält das viergeteilte Wappen, das von einer Wappenkartusche mit Krone umrandet ist, in seinen Armen vor seinem Körper. Hinter ihm schwebt ein blaues Band, auf dem die Abkürzung „F.A.R.P.“ (Fredericus Augustus, Rex Poloniae) steht (Abb. 17a). Ebd., S. 73.

<sup>107</sup> Auch der Genius auf dem Deckel stammt aus dieser Stichsammlung. Daniel Pöppelmann, der Erbauer des Dresdner Zwingers, zeigt mit den Stichen neben der Dokumentation der schon ausgeführten Bauteile auch einige nie umgesetzte Entwürfe. Ebd., S. 74.

Platz wird durch zwei Kutschen, zwei Sänften, zwei Reiter und einige flanierende Personen gezeigt.

Bei der Dose ist aber nur ein Ausschnitt des Stichs gewählt. Der Fokus liegt hier noch eindeutig auf den sich im Vordergrund befindenden Personen. Während der Pavillon abgeschnitten ist und nicht in voller Pracht erscheint, ist die sechsspännige Equipage in vollem Umfang zu sehen. Auch die Ansicht des Stadtpavillons wurde etwas variiert. Während im Stich der Pavillon in strenger Frontalansicht zu sehen ist, was eine genaue Sicht auf die Architektur ermöglicht, ist er hier in einer leichten Seitenansicht dargestellt. Die Bogengalerie zu seiner Rechten wurde nicht vom Porzellanmaler übernommen. Stattdessen gibt er hier die Sicht auf die in der Ferne am Horizont leicht mit dem Himmel verschwimmende Berge frei.

Die Dose ist also als früher Vorreiter der Vedutenkunst auf Porzellan zu sehen, es handelt sich aber eher um eine idealisierte Darstellung, die zwar die reale Architektur zeigen will, diese aber zugunsten der Schönheit der Darstellung abwandelt. Die Ansicht verfolgt noch nicht den gleichen Zweck wie die Veduten auf Porzellanen um 1800. Es geht nicht darum, die Architektur so wirklichkeitsgetreu wie möglich darzustellen, weshalb auch noch mehr mit der Perspektive und mit den Ausschnitten gespielt werden kann.

Um die Dose für den Benutzer besonders interessant zu gestalten, nehmen hier die Staffagefiguren einen besonders großen Teil des Vordergrunds ein. Sie sind alle sehr lebhaft. Die Kutsche bewegt sich zügig in Richtung Tor, ein Reiter blickt zu dem Kutscher. Vor ihnen, im unteren linken Bildrand, befinden sich weitere Personen, die sich mit markanten Gestiken zu verständigen scheinen. Diese Figuren, die teilweise dem originalen Stich entnommen und teilweise frei ergänzt wurden, sind wesentlich größer als die Figuren des Stichs. Dies liegt nicht nur an der Tatsache des kleineren Bildausschnitts. Auch im Verhältnis zu dem Gebäude sind sie größer als in der Vorlage, was wieder zeigt, dass die realistische Darstellung zugunsten der Ästhetik weichen muss.

Die Figuren zieren auch den Rand der Dose. Neben einigen Elementen einer Parklandschaft, wie einem Hermendenkmal, einem Säulenelement und einer Fontäne, die alle frei miteinander kombiniert sind und sich auf keinen realen Ort beziehen, befindet sich in ihrer Mitte eine Sänfte, die von zwei in grünen Mänteln gekleideten Männern getragen wird und neben der ein kleinerer in rotem Mantel gekleideter Mann steht. Diese Gruppe ist ebenfalls aus Pöpelmanns Stich entnommen, die anderen Figuren, wie der Bettelnde mit Holzbein, wurden frei ergänzt. Dass sich auch auf dem Dosenrand Figuren befinden

und einen größeren Part einnehmen, als die sich ebenfalls auf dem Rand befindenden Landschaftselemente, verdeutlicht, dass die Figuren innerhalb des Bildaufbaus noch einen höheren Stellenwert als die Landschaft einnehmen.

Abbildung 19 zeigt eine weitere Meißener Tabatière. Sie wird um 1755, also 20 Jahre später datiert<sup>108</sup> und zeigt sehr schön, wie sich die Darstellung zur realistischen Vedute hin entwickelt hat. Neu ist bei dieser Dose, dass nicht erst das Öffnen dieser den Blick auf die Vedute frei gibt. Die Stadtansicht nimmt hier den gesamten leicht gewölbten Deckel in Anspruch. Die schlichte rechteckige Form der Tabatière eignet sich dabei besonders gut als Untergrund für die Abbildung, da sie eine besonders weitläufige Darstellung ermöglicht. Der Vorteil dieser Form und auch der sehr hohen Seitenwände<sup>109</sup> ist, dass an allen vier Seiten der Dose genug Platz für weitere Veduten ist und auch auf der Innenseite des Deckels und sogar auf der Unterseite des Bodens ist eine Vedute gemalt.

Auf dem Deckel findet sich eine Ansicht nach einer Radierung von Bernardo Bellotto, genannt Canaletto (1721-1780) mit dem Titel „Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke“ von 1748/49.<sup>110</sup>

Die Ansichten auf der Wandung und am äußeren Boden zeigen sächsische Schlösser (Abb. 20-24). Im Inneren des Deckels (Abb. 25) offenbart sich eine Ansicht von Warschau<sup>111</sup> samt der Weichsel, wie man sie von der Vorstadt Praga aus hat.

Aber keine der Veduten ist betitelt, wie es später üblich wird. Der Betrachter muss sie

---

<sup>108</sup> Diese Datierung stammt von B. Beaucamp-Markowsky, die sich dabei auf F. Reichel bezieht, der eine ähnliche Dose, die in der Porzellansammlung im Zwinger in Dresden steht und mit ähnlichen Ansichten bemalt ist, auf die Zeit vor den Siebenjährigen Krieg datiert. Auf beiden Dosen ist auf dem Deckel noch die Kreuzkirche zu sehen, die 1760 durch die Belagerung der Preußen zerstört wurde. Beaucamp-Markowsky 1988, S. 76.

<sup>109</sup> Die Dose, ebenfalls aus der privaten Sammlung im Rijksmuseum, hat die Maße 8,0 x 6,3 x 4,0 cm. Außerdem besitzt sie eine Goldmontierung mit einem Wellenprofil und einen Daumengriff aus Blütenzweigen sowie Rocaillen aus gefassten Diamanten und Rubinen. Im Inneren ist die Dose mit einem perspektivischen Kästchenmuster ausgemalt, bei dem jede weiße Raute mit dem Monogramm AR (Augustus Rex) gefüllt wird. Durch das Muster kann man davon ausgehen, dass die Dose für Augustus III. persönlichen Gebrauch bestimmt war. Die Veduten können ihn dabei an seine Macht und seinen Reichtum erinnern haben. Ebd.

<sup>110</sup> Eine weitere Tabatière mit Ansichten nach Canaletto befindet sich in der Porzellansammlung der staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv. PE 1827). Sie hat mit 8 x 6,4 x 4,2 cm nahezu identische Maße. Die Innenseite ihres Deckels ist mit dem Porträt einer Frau bemalt, die eine Meißener Kaffeetasse, zu erkennen an dem Strohlumendekor, in der Hand hält. Neben mehreren Ansichten der Schlösser Pillnitz, Moritzburg, Hartenfels bei Torgau und Übigau und der Festung Königstein, die nach Radierungen und Gemälden von Alexander Thiele (1685-1752) gemalt wurden, befindet sich eine Kopie einer Radierung Canalettos, die den Blick auf Dresden zeigt, auf dem Deckel. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/122749> (letzter Aufruf 11.09.2017, 12.00).

<sup>111</sup> Der Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen zog sich nach dem Siebenjährigen Krieg mit seinem gesamten Hof nach Warschau zurück. Dies erklärt, warum neben den vielen sächsischen Ansichten auch eine Ansicht Warschaus mit dabei ist. Die Dose diente wohl dazu, dem Kurfürsten seine Ländereien vorzuführen. Schütz 2005, S. 101.

noch selber identifizieren können. Alle Stiche zeigen die architektonischen Höhepunkte Sachsens und Warschaus so, dass sich diese deutlich erkennen und identifizieren lassen, auch wenn nicht nur die Frontalansicht gewählt ist. Die Figuren nehmen nur einen kleinen Teil der Ansichten ein, sodass der Hauptakteur stets die Architektur bleibt. Bei dieser Dose wurde schon um 1755 das patriotische Spiel mit den Veduten zum vollsten ausgeschöpft. Sie erscheint wie ein kleiner Reiseführer durch Sachsen.

Auch die Wiener Porzellanmanufaktur fertigte solche Dosen an und verzierte sie unter anderem mit Veduten der Stadt Wien. Ein solches Exemplar wird um 1800 datiert<sup>112</sup> und hat auf seinem Deckel eine Ansicht der Hofbibliothek in Wien (Abb. 26). Man merkt, dass diese Dose rund 50 Jahre später als die vorherigen Dosen angefertigt wurde, da sie mit typischen klassizistischen Ornamenten bemalt wurde, die das Porzellan nahezu komplett bedecken. Sie ist um die Wandung mit einem dunkellila Fond umgeben, in dem kleine weiße Ornamente wie Blattstäbe und Rosetten eingearbeitet sind. Zum Boden hin befindet sich eine goldene Bordüre aus alternierenden Rechtecken und kleinen Dreiecken. Diese werden durch eine dünne weiße Linie auf dem lila Fond wiederholt. Das Innere der Dose und des Deckels (Abb. 27) ist komplett in Gold bemalt. Nur ein kleines rechteckiges Feld mit abgerundeten Kanten ist weiß ausgespart. In diesem steht der Titel zur Vedute „La Bibliothèque Imperiale“. Schließt man nun den Deckel wieder, sieht der Betrachter die Ansicht der Hofbibliothek samt Josephsplatz in Wien, die in ein ebenfalls an den Ecken abgerundetes Rechteck gemalt wurden, um das sich ein goldener Rand zieht, gefolgt von einer weißen Konturlinie, dem lila Fond, in dem sich weiße Blattstäbe befinden, und einem weiteren goldenen Rand.<sup>113</sup>

Wie für die Zeit typisch, ist bei dieser Dose die Vedute beschriftet, was die Identifikation des abgebildeten Gebäudes leichtmacht. Auch sehr typisch ist, dass die Beschriftung auf Französisch ist. Die Sicht auf das Gebäude ist nicht ganz frontal, sondern leicht versetzt, sodass ein starker Schatten auf den linken Teil der Fassade fällt. Das Denkmal Josephs II. ist dadurch nicht komplett zentriert, sondern leicht nach rechts verschoben und wirkt so plastischer, da auch die Seite des Sockels zu sehen ist. Auf dem Platz sind wieder viele

---

<sup>112</sup> Die eher flache Dose in der Form eines Rechtecks, bei dem die Ecken abgeschrägt wurden und unten mit einer Profilkante umzogen ist, hat die Maße 9,7 x 5,8 x 2,7 cm. Sie besitzt eine goldene Montierung und der Stempel am linken Dosenrand. Ein A in einem Rautenrahmen ermöglicht eine Datierung um 1800, da dieser für vor 1806 in Wien für kleine Arbeiten verwendet wurde. Eine Datierung vor 1795 ist nicht möglich, da sich auf der Vedute das Reiterstandbild des Kaisers Joseph II. befindet, das erst ab 1795 erbaut wurde. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie Veduten als Dokumente eines historischen Zustands bei der Datierung behilflich sein können. Beaucamp-Markowsky 1988, S. 110.

<sup>113</sup> Ebd., S. 112.

Figuren abgebildet, die in Kleidung des Biedermeier gehüllt sind und deren Größe nicht unbedingt maßstabsgetreu ist. Sie erzählen keine eigenen Geschichten, sondern scheinen einfach durchs Bild zu gehen. Es findet auch keine Interaktion der Figuren untereinander statt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der richtigen Darstellung des Gebäudes und nicht der Figuren. Vergleicht man diese Dose mit der ersten Dose aus Meißen, haben die Architektur und die Figuren ihre Rollen getauscht.

Zu der Zeit um 1800 gab es keine größere Manufaktur, in deren Repertoire sich keine Porzellane mit solchen Stadtansichten finden ließen. Für die böhmischen Manufakturen z.B. nahmen die Darstellungen der Badeorte oder ihrer Umgebung den größten Teil der Herstellung ein, da diese als Souvenirs für die Gäste sehr gefragt waren. Auch aufwendige Prunkstücke wurden mit Veduten versehen. Hier waren es aber eher die großen Manufakturen, Wien und Berlin, die diese für die Höfe herstellten.<sup>114</sup>

Die Entwicklung der Vedutenmalerei auf Porzellan ähnelt sehr der Entwicklung in der bildenden Kunst. Erste Ansätze dazu gab es bereits in der Ära Du Paquiers. Auch hier dienten die Landschaften anfangs nur als Hintergrund anderer Szenen, wie die Schlüssel mit der Tierszene in der Landschaft zeigte. Schnell entwickelte sich eine reine Landschaftsmalerei als Dekorform heraus.

Den Anfang in der Landschaftsmalerei auf Porzellan machten die Hausmaler schon zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Hier ging es noch nicht darum, die Ansichten so originalgetreu wie möglich zu zeigen. Auch waren die Landschaften und Gebäude nicht die Hauptakteure auf den Porzellanen, sondern ergänzten die Darstellungen nur.

Die der Natur nach so wirklichkeitsnah wie möglich gemalten Veduten lassen sich seit dem späten 18. Jahrhundert finden. Das Interesse an den Land- und Architekturansichten stieg immer mehr. Gezeigt haben dies gut die Tabatieren, bei denen die Veduten von den Innenseiten der Dosen nach Außen wanderten.

Wie so oft war die Manufaktur in Meißen der Vorreiter. Hier lassen sich die ersten Exemplare von mit reinen Veduten verzierten Porzellanen finden. Der Stolz der Sachsen auf ihr Land und ihre Manufaktur ließ sich mit Ansichten des Landes, wie der Albrechtsburg in Meißen, in der sich die Manufaktur befand, oder dem Zwinger in Dresden, wo die Kurfürsten residierten, bestens propagieren.

Die anderen großen Manufakturen wie Berlin, Sevres, Fürstenberg und natürlich auch

---

<sup>114</sup> Geismeyer 1986, S. 330f.

Wien folgten ihr aber schnell. Unter den europäischen Manufakturen nahm Wien schon bald die führende Position in der Porzellanmalerei ein. Hier waren neben den Abbildungen anderer Genres die Landschaftsabbildungen besonders verbreitet. Dennoch malten die Porzellanmaler nur selten ihre eigenen Entwürfe. Stattdessen kopierten sie berühmte Stichfolgen mit Ansichten aus Italien, der Schweiz oder anderen Ländern der österreichischen Monarchie auf die Porzellane.<sup>115</sup>

Die unter der Leitung Sorgenthals herangetriebenen Weiterentwicklungen in der Manufaktur wie die verbesserte Farbpalette, die eine präzisere, detailliertere Arbeit der Porzellanmaler ermöglichte sowie die neuen Interessen der Abnehmer der Porzellane, wie zum Beispiel die Nachfrage nach mit verschiedenen Motiven bemalten Sammeltassen und die Arbeit mit Stichen als Vorlage führten schließlich dazu, dass sich aus den idealisierten Landschaften sehr detailreiche, der Natur nachempfundene Ansichten, die so wirklichkeitsgetreu wie möglich sein sollten, entwickelten

Es muss stets bedacht werden, dass es keine lineare Entwicklung hin zur Vedutenmalerei auf Porzellan gab und auch mehrere Phasen der Landschaftsmalerei parallel gefertigt werden konnten. Denn gerade im Kunsthandwerk stehen die Vorlieben der Auftraggeber stets an erster Stelle, sodass die Entwicklung einer neuen Art der Dekoration der Porzellane nicht zum Ende älterer beziehungsweise anderer Dekormöglichkeiten führen musste. Dennoch häuften sich gerade um 1800 die Aufträge für Veduten, die nach bestimmten Stichvorlagen gefertigt wurden. Erste Ursachen dafür wurden hier bereits erwähnt. Im nächsten Kapitel sollen diese noch genauer erläutert werden.

---

<sup>115</sup> Kasakievitsch 1990, S. 29.

#### 4. Zeitgeist als Wirtschaftsfaktor

Um 1800 waren es nicht mehr nur die Höfe, die sich Porzellane für ihre galanten Festmähler oder für diplomatische Zwecke bestellten. Die neuen Hauptabnehmer waren nun die bürgerlichen Schichten der Bevölkerung. Auch damals schon bestimmte die Nachfrage das Angebot der Porzellanmanufakturen. Die Bürger waren es also auch, die den größten Einfluss auf das Sortiment an Formen und Dekoren hatten. Denn gerade die kunstgewerbliche Produktion ist abhängig von der kulturellen Umgebung, da sie wesentlich enger mit dem alltäglichen Leben verbunden ist. Daher ist sie von den breiten Schichten des Publikums abhängig, sodass sich die Porzellanindustrie nicht ohne die Gesellschaft weiterentwickelt.<sup>116</sup>

Das folgende Kapitel soll einen ersten Eindruck über den Zeitgeist um 1800 geben, es wird sich daher mit einigen Strömungen und Einflüssen beschäftigen, die für dieses gesteigerte Interesse der Bevölkerung an Veduten verantwortlich waren.

Denkt man an Veduten auf Porzellanen, fällt den meisten Personen sofort die Zeit des Biedermeiers ein. Wie so oft entstand der Begriff des Biedermeiers erst, als diese Zeit bereits zu Ende war. Und es dauerte noch länger, bis er ein kulturhistorischer Begriff wurde. Dennoch hilft eine kurze Beschäftigung mit diesem Begriff dabei, die Gedanken und Gefühle der Leute, durch die die Veduten an Beliebtheit gewannen, zu verstehen. Anfangs noch als Spottname gedacht, entwickelte sich die Bezeichnung aus einem ironischen Ausdruck heraus. 1848 veröffentlichte Victor von Scheffel (1829-1886) in seinen „Fliegenden Blättern“ Gedichte unter dem Titel „Biedermanns Abendgemütlichkeit“ und Bummelmaiers Klage“. Erst später setzte sich die Schreibweise mit einem E durch. Es ging in diesen Blättern um das Lob der kleinen Freuden und des beschränkten Daseins und der Genügsamkeit. Erst seit der Jahrhundertwende etablierte sich der Begriff erst für Möbel und andere Gegenstände der Wohneinrichtung und danach auch für das Kunstgewerbe.<sup>117</sup>

Und es ist genau diese Genügsamkeit mit den kleinen Freuden, die die Menschen verspürten, die sich ihre kleinen Porzellane mit den verschiedenen Stadtansichten in ihre Vitrinen stellten. Es war nun ihr größter Wunsch, sich ein kleines gemütliches Heim einzurichten, statt an großen aufwendig dekorierten Tafeln zu speisen. Porzellane wurden

---

<sup>116</sup> Kat. Slg. Bloch-Bauer, S. 13.

<sup>117</sup> Krüger 1979, S. 9f.

auch für die Bürger zu einem leistbaren Gut und so konnten sie ihre Wohnungen endlich auch mit diesen dekorieren und so ihre kleinen Schätze den Gästen zur Schau stellen.

Denn durch die Industrialisierung vorangetrieben, fand eine Urbanisierung statt. Die Menschen zogen vermehrt in die Städte. Vor allem in den traditionellen Haupt- und Residenzstädten wie Wien stieg die Einwohnerzahl, wenn auch nicht so schnell wie in den traditionellen Industriestädten. Die Einrichtung eines Hauses oder einer Wohnung war hierbei die beste Möglichkeit, den sozialen Stand des Bewohners zu demonstrieren.<sup>118</sup>

Nach dem Wiener Kongress fand ein Rückzug auf das ungefährliche Mittelmaß statt. Das Porzellan war nun ein sehr verbreiteter Gebrauchsgegenstand, der sich in vielen Vitrinen der bürgerlichen Wohnzimmer fand. Aber nicht nur im Mittelstand breitete sich der Brauch aus, die bemalten Tassen mit ihren verschiedenen Motiven zu sammeln. Auch beim Adel waren diese Porzellane immer noch sehr beliebt, sodass sie auch oft als Repräsentationsgeschenke eingesetzt wurden.<sup>119</sup>

Aber auch in Wien dominierten neben den umfangreichen Tafel- und Kaffeegeschirren vor allem die kleinen Service und Einzelstücke, die vor allem durch ein umfangreiches Sortiment an Tassen mit Ansichten nach älteren Stichfolgen geprägt sind.<sup>120</sup>

Eine Weiterentwicklung in der Ess- und Tafelkultur war wohl ein wichtiger Grund für diese neue Art der Tischdekoration. Man hatte man in den Jahren vorher den Tisch noch „à la Francaise“ gedeckt. Hierbei wurden bei jedem Gang die einzelnen Speisen nach einer bestimmten Regel auf dem Tisch platziert, sodass sie sich schon vor der Ankunft des Gastes auf dem Tisch befanden und die Hauben über den Speisen erst entfernt wurden, wenn alle Gäste saßen. Im Mittelpunkt des Tisches standen dabei die aufwendigen Tafelaufsätze. Dies entwickelte sich hin zum Service „à la Russe“, bei dem die Teller nicht mehr vorher gedeckt waren, sondern den Gästen nacheinander zum eigenen Befüllen gereicht wurden.<sup>121</sup>

Vor allem durch das umfangreiche Werk des Kulturhistorikers Max von Boehn „Biedermeier. Deutschland von 1815-1847.“, wurde der Biedermeier zur Bezeichnung des Geistes, den die Bevölkerung zwischen dem Wiener Kongress bis zur Revolution in 1848 darstellte. Er steht für die Flucht in eine selbstzufriedene Behaglichkeit in einer gemütl-

---

<sup>118</sup> Siebeneicker 2005 S. 20f.

<sup>119</sup> Krüger 1979, S. 78.

<sup>120</sup> Geismeyer 1986, S. 331.

<sup>121</sup> Heugel 2007, S. 10.

chen, aber stilvollen Welt. Allerdings kann nicht alles der Kunst zu dieser Zeit als Biedermeierkunst bezeichnet werden, denn es handelt sich hierbei eher um eine Grundhaltung, als um eine Epoche.<sup>122</sup>

Die gesteigerte Kaufkraft der Bürger liegt sicherlich auch am nach den Kriegsjahren wieder gestiegenem Wohlstand. Außerdem führte das 1807 von Kaiser Franz I. gegründete Kabinett zur Förderung des „vaterländischen Kunstfleißes“ samt den Maßnahmen, die für einen besseren Handel und Gewerbe sorgen sollten, dazu, dass die Güter künstlerisch und qualitativ hochwertiger wurden, was ebenfalls für einen erhöhten Verkauf sorgte.<sup>123</sup>

Die meisten der Porzellane, die in der Wiener Manufaktur mit Veduten bemalt wurden, tragen Wiener Ansichten auf sich und übermitteln so die Atmosphäre der Stadt. Es muss ein großes Interesse der Österreicher darin bestanden haben, den Stolz für ihre Hauptstadt samt ihren Kulturgütern der Außenwelt zu zeigen. Ein wichtiger Punkt für die Entwicklung dieses österreichischen Patriotismus nach der Besetzung der Franzosen war der Wiener Kongress. In der Zeit nach dem Wiener Kongress wuchs die politische Bedeutung Wiens, was für ein gesteigertes Interesse an der Stadt selbst sorgte und gerade die Landschaften wurden gerne zur Darstellung der politischen und kulturellen Identität genutzt.<sup>124</sup>

Natalia Kasakievitsch ist der Ansicht, dass das für die Epoche der Romantik typische Interesse an der eigenen Heimat und an der Vergangenheit einer der Gründe ist, die die Entwicklung der Vedutenmalerei besonders förderten.<sup>125</sup> Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die kulturgeschichtliche Epoche der Romantik, die bis weit ins 19. Jahrhundert hin dauerte. Sie war also nahezu parallel zu den Veduten in der Bevölkerung sehr beliebt und verbreitet.

Anders als in der sich parallel zur Romantik entwickelnden Aufklärung, die ein wissenschaftliches und rationales Weltbild verfolgt, liegt bei den Romantikern das Poetische im Vordergrund. Diese Haltung führt zu einer neuen Wahrnehmung der Welt, die eine neue Landschaftserfahrung mit sich zieht und durch das gewachsene Interesse an dem Malerischen und Romantischen für die Verbreitung landschaftlicher Motive sorgt.<sup>126</sup>

Die Romantiker waren es auch, die durch ihre Werke die Entdeckung der heimischen Natur als Ausflugsort nachhaltig begünstigten. Dieses größere Interesse ließ sich nicht

---

<sup>122</sup> Krüger 1979, S. 10-13.

<sup>123</sup> Feuchtmüller/Mrazek 1963, S. 69.

<sup>124</sup> Kasakievitsch 1990, S. 29ff.

<sup>125</sup> Ebd., S. 29.

<sup>126</sup> Beyer 2011, S. 11f.

nur in den Gästebüchern und Reise- und Schlossführern finden, sondern auch in der neu entstandenen Andenkenindustrie, in der neben Postkarten auch die Menge an Gläsern und Porzellanen stieg, auf denen Abbildungen der Ausflugsorte Platz nahmen.<sup>127</sup>

Parallel dazu stieg auch das Interesse an Reiseliteratur. Reiseberichte wurden in Form von Memoiren, Briefromanen, die sowohl auf tatsächlichen Erlebnissen basieren konnten, oder rein fiktiv waren, und Tagebüchern der Reisenden geschrieben. So war für jeden etwas dabei und der Geschmack einer sehr breiten Zielgruppe konnte getroffen werden, sodass sich jeder über die fernen und nahen Reiseziele informieren konnte und sein Verlangen nach den Reisen stillen konnte.<sup>128</sup>

Die Romantik ist also als eine der Ursachen zu sehen, die für das gesteigerte Interesse an der Landschaft, vor allem der heimischen Landschaft, und dadurch auch für den vermehrten Tourismus verantwortlich war. Da der Tourismus und die neu gewonnene Heimatliebe für das Wachstum in der Souvenirindustrie sorgten, die wiederum die Herstellung von Porzellanen mit Veduten begünstigte, ist die Romantik also als wichtiger kultureller Einfluss für die Wiener Porzellanmanufaktur zu sehen. Da sich die Romantik neben der Kunst auch in der Musik und der Literatur wiederfindet und somit den Bürgern allgegenwärtig war, konnte sie umso stärker das Empfinden dieser beeinflussen und sich verbreiten. Dieser neue Zeitgeist ließ die Nachfrage an den Veduten aus Porzellanen steigen, sodass das Angebot dieser erhöht wurde.

Der Bildungsdrang der Aufklärung und die Bedürfnisse des neu auftretenden, bürgerlichen Publikums sind ein weiterer wichtiger Grund für die stark ansteigende Vedutenproduktion zu dieser Zeit. Denn gerade zur Jahrhundertwende, um 1800, drängt sich allmählich alles zur Landschaft hin.<sup>129</sup>

Wie schon erwähnt, sorgte unter anderem die neue romantische Sehnsucht nach der Natur für einen gesteigerten Tourismus. Es setzte sich die Idee des Pittoresken durch. Die Menschen suchten nun nicht mehr nach idealisierten Landschaften, sondern nach der natürlichen, realen Landschaft, die sie umgab. Als ein weiterer Teil der neuen bürgerlichen Lebensweise setzte sich so auch der Massentourismus durch. Parallel zu diesem stieg auch die Nachfrage nach Erinnerungsbildern. Es entstand das Pittoreske Reisen mit seinen Reiseberichten und Ansichtenwerken, was sich die Landschaftsmaler zu Nutzen machen

---

<sup>127</sup> Finger 2010, S. 62.

<sup>128</sup> Kat. Ausst. Wien Museum 2008, S. 14-17.

<sup>129</sup> Pötschner 1978, S. 45-53.

konnten. Die Maler waren oft selbst Begleiter diverser Expeditionen und standen so auch den Wissenschaftlern in der Erfassung der kulturellen Begebenheiten und der Natur stets zur Seite. Das dokumentarische Interesse lag hierbei besonders in der malerischen Darstellung des Gesehenen. Diese Veduten lieferten daher einen wichtigen Beitrag zur Dokumentation und Erhaltung der kulturellen Güter und erweiterten so die Darstellung der Landschaft um eine weitere, geschichtliche Dimension.<sup>130</sup>

Sicherlich gibt es einen hohen Zusammenhang innerhalb der Wechselwirkungen der Verkehrsverbindungen, des Fremdenverkehrs und damit zusammenhängend der Ansichtproduktion. Eine Verbesserung der Infrastruktur sorgte für eine bessere Erreichbarkeit der Reiseziele und ließ damit die Tourismuszahlen in diesen und dadurch ebenfalls die Andenken, unter anderem Veduten, steigen.<sup>131</sup>

Denn die Porzellane, die mit Veduten verziert wurden, dienten als Souvenirs zur Erinnerung an bestimmte Reiseziele. So waren sie nicht mehr für festlich gedeckte Tafeln bestimmt, sondern ein wichtiger Bestandteil des wachsenden Andenken- und Souvenirkultes. Gerade auch durch den am Anfang des 19. Jahrhunderts wachsenden Fremdenverkehr stieg die Anzahl an Besuchern, die sich auch in der näheren Umgebung Schlösser, Burgen, Ruinen oder Parks anschauten. Denn die verbesserte Infrastruktur und erhöhte Sicherheit auf den Straßen sowie mehr Gastronomiebetriebe ermöglichten es nun immer breiteren Bevölkerungskreisen, zu reisen. Die Souvenirs sollten die schönen Momente und Erlebnisse festhalten und auch für andere dokumentieren, sodass die biedermeierlichen Räume nahezu überfüllt mit Souvenirs wurden.<sup>132</sup>

Souvenirs wurden zur selben Zeit beliebter, in der auch die Museen entstanden. So sind sie als eine Art eigenes, privates Museum zu sehen. Der Begriff des Souvenirs tritt Ende des 18. Jahrhunderts erstmals auf und meint damit ein ganz konkretes Objekt, nämlich ein Merkbüchlein. In dieses kleine Schreibblöckchen kann man Dinge notieren, die nicht vergessen werden sollen. Es ist also kein Souvenir, wie wir es heutzutage kennen. Unabhängig davon wird auch der Begriff des Andenkens für ein Erinnerungsstück eingeführt. Kennt man den Begriff Andenken zunächst noch von der Andacht, also der religiösen Praxis, findet er zunehmend für die Hinwendung an abwesende Personen und seit dem

---

<sup>130</sup> Kasakievitsch 1990, S. 40ff.

<sup>131</sup> Solche Zusammenhänge sind sehr komplex und für jeden Ort individuell zu erforschen. Eine Auswahl verschiedener Länder und Städte findet sich bei Biller 2001.

<sup>132</sup> Finger 2010, S. 62ff.

Anfang des 18. Jahrhunderts auch für die Vergegenwärtigung räumlich und zeitlich entfernter, also vergangener Erlebnisse Anwendung. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts bezieht sich der Begriff des Andenkens nicht mehr nur auf die Erinnerungsstücke, die als Hilfsmittel für das Erinnern fungieren.<sup>133</sup>

Diese neue Reiselust ist eng mit dem Bildungsideal der Aufklärung verbunden, denn das Reisen wird als Möglichkeit zur Bildung aufgefasst und als Inbegriff der Freiheit verstanden, weshalb es eine wichtige Rolle auf dem Weg zum aufgeklärten Weltbürgertum spielt. Dies erklärt auch das Interesse an Italien als Reiseziel, denn Italien ist das Land, wo neben der ursprünglichen Schönheit der Landschaft auch die Zeugnisse der Antike sichtbar sind, die im Klassizismus so sehr verehrt wurden.<sup>134</sup>

Es gibt viele Einflüsse, die die Entwicklung der Vedutenproduktion förderten.

Neben den veränderten Wohn- und Essgewohnheiten der Bürger waren es vor allem der gestiegene Nationalstolz der Österreicher nach dem Wiener Kongress und das durch die Romantik geförderte neue Verständnis für die heimische Natur sowie das größere Interesse am Reisen und dem damit verbundenen Erinnern, die dafür sorgten, dass immer mehr Porzellane mit Veduten in den heimischen Vitrinen platziert wurden.

---

<sup>133</sup> <http://parapluie.de/archiv/autobiographien/souvenirs/> (letzter Zugriff 11.10.2017, 14:20).

<sup>134</sup> Sturm-Bednarczyk/Jobst 2000, S. 121.

## 5. Vorbilder, Vorlagen und Anregungen

Neben ihren eigenen Entwürfen, die aus Studien nach der Natur entstanden, arbeiteten die Maler der Manufaktur auch mit berühmten Gemälden und druckgraphischen Werken als Vorlagen für die Motive der Porzellane. Bei den Veduten waren es vor allem Stichsammlungen und auch Einzelblätter mit verschiedenen Stadtansichten, die sie auf die Objekte übertrugen. Die geläufigsten Sammlungen sollen im folgenden Kapitel genauer behandelt werden.

### 5.1 Voyages pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile

Bei den *Voyages pittoresque* handelt es sich um Ansichten Italiens, die in den Jahren 1781 bis 1886 in Paris gefertigt wurden. Schon 1792 wurde die fünfbändige Ausgabe der *Voyages pittoresque* von der Wiener Porzellanmanufaktur angekauft.<sup>135</sup>

Der Diakon und Jurist Jean Claude Richard Saint-Non (1727-1791) reiste 1759 bis 1761 mit den beiden Malern Hubert Robert und Jean-Honoré Fragonard im Zuge einer Kavaliertour durch Italien. Er wollte mit der Publikation der *Voyage pittoresque* fünf Bände über das gesamte Italien und einen Band über die Schweiz veröffentlichen, beschränkte sich letztendlich aber doch nur auf den Süden Italiens.<sup>136</sup>

Das Werk, das dennoch aus fünf Bänden besteht, besitzt ein aufwändiges Titelkupfer für die Königin Marie-Antoinette und 299 Stichtafeln, die die ganzen Seiten einnehmen. Das Schriftbild ist außerdem mit 11 Vignetten und Fleurons gestaltet. Ergänzt wird das Werk durch sechs Karten und einen Plan. Die Stichtafeln der Bände wurden zum einen durch ältere Vorlagen von Robert Fragonard und einigen anderen Künstlern gestaltet, aber auch nach Vorlagen, die eine Gruppe an Künstlern unter der Leitung des Sekretärs des französischen Botschafters in Italien, Dominique Vivant Denons, in den Jahren 1777 und 1778 angefertigt hatten. Der erste Band zeigt die Geschichte, die Bauten und die Künstler und Sitten Neapels und des Vesuvs mit dessen Ausbrüchen. Im zweiten Band sind das Herkulaneum und Pompeji zu sehen. Der dritte Band zeigt Süditalien und der vierte und fünfte Band beschäftigen sich mit Sizilien.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Kat. Ausst. Historisches Museum Wien, 1988, S. 222. Eine Angabe, woher diese Information über den Kauf der Stichsammlungen entnommen ist, lässt sich hier aber nicht finden. Überliefert ist, dass Anton Grassi 1792 zu einer Italienreise aufbrach. Es ist gut möglich, dass er im Zuge dieser die Bände der *Voyages pittoresque* für die Wiener Manufaktur kaufte.

<sup>136</sup> <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1781ga> [letzter Zugriff 30.08.2017, 14.45].

<sup>137</sup> Ebd.

Italien war schon früh, gefördert durch die Grand-Tour, ein sehr beliebtes Reiseziel der Adligen in Europa. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts fingen nun auch die Bürgerlichen an, sich das Reisen nach Italien zu ermöglichen. Italien weckte durch seine antiken Ausgrabungsstätten oder Monumente samt Vulkanen oder Felsformationen ein großes Interesse bei den Reisenden. Es waren nun nicht mehr nur die Adligen, für die das Reisen eine Form der Erziehung war, sondern auch viele Künstler und Dichter aus anderen Gesellschaftsschichten. Das Reisen diente nicht mehr nur zur reinen gehobenen Erziehung, sondern vielmehr zur persönlichen, freien Entwicklung. Auch die Porzellankünstler selbst erhielten Stipendien, um zu Studienzwecken nach Italien zu reisen und aus dem Können der italienischen Künstler zu lernen. Anton Grassi kehrte von seinen Reisen mit vielen selbst angefertigten Studien der italienischen Originale wieder, die aber diverse Statuen zeigten, die für ihn als Modellmeister natürlich von größerem Interesse waren als die Landschaften.<sup>138</sup>

Die Beliebtheit der Italienreisen zeichnete sich nicht nur durch eine gesteigerte Publikation diverser Reiseberichte und Ansichten Italiens aus, sondern auch durch eine gestiegene Anfertigung von Porzellanen, die italienische Ansichten zierten. Für diese Porzellane verwendeten die Maler der Wiener Manufaktur häufig die Stiche aus den *Voyage pittoresque* als Vorlage.

Eine Tasse samt Untertasse, die beide aus dem Jahr 1794 stammen und die sich in der Sammlung Bloch-Bauer befanden und nun in Privatbesitz sind, sind beide mit den Ansichten der *Voyages pittoresque* verziert (Abb. 28).<sup>139</sup> Die ca. 6 cm hohe Tasse ist zylindrisch geformt und hat einen geraden, vierkantigen Henkel. Dieser ist ganz in Gold bemalt. Der Rand der Tasse ist ebenfalls mit einem Goldrand versehen. Das oberste Drittel der Tasse ist auf einem türkisgrünen Grund umlaufend mit Goldranken verziert. Sie ist hier mit der gerahmten Inschrift „Vue de l’Amphithéâtre de Pouzzoles.“ bezeichnet.

Der Stich (Abb. 29), der sich im zweiten Band *Non-Saints Voyages pittoresque* unter der Nummer 105 befindet,<sup>140</sup> und mit demselben Titel wie auch die Tasse bezeichnet ist, ist eins zu eins übernommen und umlaufend auf die Tasse gemalt. Wie auch der originale Stich, ist die Ansicht auf der Tasse nicht koloriert, sondern en Grisaille gemalt. Sie zeigt die Ruine des Amphitheaters. Das Amphitheater auf die Tasse und nicht auf den Teller

---

<sup>138</sup> Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum 2010b, S. 105.

<sup>139</sup> Sie besitzen beide den Jahresstempel (17)94 und die Malernummer 105, die zu J. Stelzig gehörte. Sturm-Bednarczyk 2000, S. 127.

<sup>140</sup> [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1785bd4\\_1/0030](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1785bd4_1/0030) (letzter Zugriff 06.09.2017, 12.30).

zu malen, bietet sich an, da dieses ebenfalls rund und oben geöffnet ist und dessen Form so durch die Tasse wiedergespiegelt wird, sodass es gleich wesentlich plastischer wirkt. Ergänzt ist die Darstellung durch einen im Vordergrund an der rechten Bildseite platzierten Baum sowie einige Staffagefiguren am rechten Bildrand.

Auch die Bodenbeschaffenheiten, der Himmel und einige Bäume im Hintergrund sind eindeutig zu erkennen. In der vorderen linken Ecke beschreiben drei Männer eine Steinwand, während ein weiterer lesend vor dieser steht, seinen rechten Arm an den Stein gelegt. Neben ihnen stehen zwei Männer, der eine vornehm gekleidet, der zweite erscheint wie ein Soldat. Der vornehme Mann liest, was die Männer auf den Stein schreiben. Dies lässt sich leider nicht entziffern. Zwei weitere Figuren sitzen unter dem Baum im Vordergrund und schauen dem regen Treiben in der Ruine zu. Hier sind mehrere Männer abgebildet, die teilweise sehr ausgeprägt gestikulieren, teilweise sehr ruhig über den Platz flanieren.

Allgemein ist festzuhalten, dass viele Figuren in den Stich ergänzt wurden und diesem so den reinen dokumentarischen Charakter nehmen. Sie lockern das Ganze durch die kleinen Geschichten, die sie erzählen, auf. Dennoch steht die Architektur weiter im Vordergrund. Es wurde bei dem Stich darauf geachtet, dass Elemente wie der große Baum im Vordergrund nicht zu viel der Architektur bedecken. Die Ruine ist ganz abgebildet, ohne dass etwas von ihr zugunsten der Dynamik abgeschnitten wurde.

Als Perspektive wurde eine schlichte Parallelperspektive mit leichter Untersicht gewählt. Dies ermöglicht ebenfalls die genaue Studie der Architektur samt der Landschaft. Die Landschaft wurde in den Stich so eingebaut, dass sie mit der Ruine ein stimmiges Gesamtbild bildet. Die Ruine wird so in diese integriert, dass der Betrachter förmlich die Stimmung der Gegend nachempfinden kann. Es geht bei dem Stich nicht nur darum, die Ruine in ihrer gesamten Pracht zu zeigen, sondern auch ihr Umfeld zu veranschaulichen. Der Porzellanmaler hat hier darauf verzichtet, die Figuren des Originals in seiner Version an neue Moden anzupassen oder andere Figuren zu ergänzen. Es ging ihm mehr darum, den Stich so originalgetreu wie möglich wiederzugeben. Dies könnte daran liegen, dass die *Voyage pittoresque* ein sehr hohes Ansehen genossen. Eine genaue Kopie des Stiches wäre also schon ein guter Kaufgrund für die Tasse gewesen.

Die Untertasse ist so gestaltet, dass sie sich passend zur Tasse gesellt und beide ein harmonisches Gesamtbild bilden. Das Besondere an der Untertasse ist, dass sie ebenfalls mit einer Vedute bemalt wurde. Dies taucht öfters bei den Tassen der Wiener Manufaktur

auf. Meist werden die Untertassen nicht mit der gleichen Vedute versehen, aber mit einer zur Vedute der Tasse passenden Ansicht, sodass beide zusammen der aus der Tasse trinkenden Person die Geschichte eines Ortes erzählen.

Die Untertasse ist also mit demselben Dekor bemalt. Auf ihrer Fahne sind ebenfalls auf türkisgrünem Grund goldene Blumenranken auf weißen ausgesparten Feldern gemalt. Oben ist sie mit dem mit schwarzer Schrift geschriebenen Satz „Vue prise dans les Jardins des Camaldules de Pouzzole.“ auf weißem Fond bezeichnet. Auch diese Bezeichnung befindet sich genauso in den *Voyages pittoresque*. Mit der Nummer 122 des zweiten Bandes ist derselbe Stich, wie er auf der Untertasse en Grisaille gemalt wurde, zu finden (Abb. 30).<sup>141</sup>

Die Manufaktur hat sich hier dafür entschieden, die Abbildungen nicht nur beide aus den *Voyages pittoresque* zu wählen, sondern auch aus demselben Band. Zu sehen ist der sich auf einer Bergkante befindende Garten. Er wird durch mehrere Bäume und kleine Büsche umrandet. Zwei dünne, sehr lange hölzerne Kreuze auf steinernen Sockeln sind ebenfalls zu sehen. Teilweise ist er bis zur Hüfthöhe mit einer Mauer umrandet. Links befindet sich eine mehrstufige Empore, auf der eine junge Frau sitzt. Am rechten Rand der Klippe stehen zwei Männer, die über den Rand hinweg in die Ferne schauen. Sie blicken auf das Meer, hinter diesem sind zwei qualmende Vulkane zu sehen, über ihnen ist der Himmel komplett bewölkt. Im Vordergrund befindet sich eine Gruppe von fünf Männern. Zwei von ihnen sind damit beschäftigt, die Inschrift eines an die Mauer gelehnten Steines zu entziffern. Die anderen drei Männer sind ihnen abgewandt und sich unterhaltend.

Auch bei diesem Stich wurde wieder darauf geachtet, dass möglichst viel der Landschaft gezeigt werden kann. Es wurde wieder eine Parallelperspektive gewählt, die die Abbildung eines großen Ausschnittes ermöglicht. Auch die umliegende Landschaft wurde wieder in den Stich integriert. Hierbei wurden typische Symbole wie die Vulkane gewählt, die sich dank des Aufkommenden Italientourismus auch bei den Bürgern großer Beliebtheit erfreuten.

Der Stich wurde wieder samt den kleinsten Details wie der Staffage eins zu eins übernommen. Nur durch die geänderte Form, die durch Anpassung an die runde Form der Untertasse vorgegeben ist, musste der Stich etwas beschnitten werden, sodass einige wenige Elemente, die sich beim Original am Rand befinden, ausgelassen werden mussten.

---

<sup>141</sup> [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1785bd4\\_1/0030](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1785bd4_1/0030) (letzter Zugriff 06.09.2017, 12.30).

Sowohl bei der Tasse, als auch bei ihrer dazugehörigen Untertasse wurden originale Stiche aus den *Voyage pittoresque* verwendet, um deren italienische Ansichten auf den Objekten zu verewigen. Um den Vorlagen sehr nah zu bleiben, wurden die Tassen en grisaille bemalt. Dadurch heben sich die Veduten von den bunt und Gold gemalten Dekoren ab, die sie umschließen.

Das auf Abbildung 31 abgebildete Solitaire ist mit verschiedenen Veduten Italiens bemalt.<sup>142</sup> Die Veduten, die sich auf den Porzellanstücken befinden, sind alle mit Bistermalerei<sup>143</sup> gemalt. Die ovale Platte ist mit einem durchbrochenen Bogenrand verziert, der mit Goldrändern bemalt ist. Auf dem Spiegel befindet sich eine Umrandung mit Rosetten, die en grisaille gemalt wurden sowie sich auf einem hellblauen Grund befindende goldene Blattkränze. Diese umranden die Abbildung einer Landschaft aus den *Voyages pittoresque*. Sie trägt den sich auf der Reserve befindenden Titel „Vue de la petite Ville de la Bernaldo, située dans la Province de la Basilicate, près de Metaponte“ und hat die Nummer 39 im dritten Band (Abb. 32).<sup>144</sup> Die Darstellung wurde mit der ovalen Form an die Form des Tablett angepasst, sodass sie im Vergleich zum originalen Stich oben und unten jeweils etwas beschnitten wurde.

Beide Darstellungen, die originale und die auf Porzellan, ähneln sich sehr. Zu sehen ist der kleine Ort Bernaldo, der sich in der Region Basilikata befindet. Neben den vielen kleinen Häusern, die die Atmosphäre der kleinen italienischen Stadt dem Betrachter übermitteln, führt der Blick auf einen kleinen Berg, auf dem eine Festung samt spitz beheltem Turm steht. Diese Festung wird nicht nur durch die mittige Platzierung, sondern auch durch die Lichtführung in das Zentrum des Stiches gerückt. Genau hinter dem Turm scheint die Sonne mit großen hellen Strahlen aufzugehen.

Nicht nur die Architektur, sondern auch die vielen Figuren, die in den Stich ergänzt wurden, vermitteln die Stimmung der Kleinstadt. In der Stadt ist viel los, viele Reiter durchqueren die Stadt und auch viele Fußgänger sind unterwegs. Am linken Bildrand stützt sich ein Mann auf seinen Gehstock und schaut über die Klippe, während seine kleinen

---

<sup>142</sup>Es wurde zuletzt 2016 im Dorotheum in Wien zur Auktion angeboten. Das fünfteilige Set besteht aus einer ovalen Anbieterplatte mit einer Länge von 31 cm, einer 13 cm hohen Kanne samt Deckel, einer 8 cm hohen Zuckerdose und einer 5,8 cm hohen Tasse, deren Untertasse einen Durchmesser von 12,7 cm hat. Die Objekte haben alle einen unterglasurblauen Bindenschild und die Jahreszahlen 1792, 1793 und 1794, sowie die Weißdrehermarken B, 26 und 32. [https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/865/lot/2027821-solitar-mit-verschiedenen-italienischen-veduten-aus-apulien.html?search\\_phrase1=solit%C3%A4r%2Bvoyage&search\\_type=1&source=search&objects=1&artists=1&videos=1&view=text](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/865/lot/2027821-solitar-mit-verschiedenen-italienischen-veduten-aus-apulien.html?search_phrase1=solit%C3%A4r%2Bvoyage&search_type=1&source=search&objects=1&artists=1&videos=1&view=text) (letzter Zugriff: 06.09.2017, 12.30).

<sup>143</sup> Zu erkennen ist dies an der braunen Färbung der Malereien.

<sup>144</sup> [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1785bd4\\_1/0030](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1785bd4_1/0030), letzter Zugriff 06.09.2017, 12.30.

Schweine hinter ihm stehen. Auch auf dem Porzellan ist dieser Mann noch drauf, seine Tiere fielen leider der Beschneidung durch den ovalen Bildrand zum Opfer und wurden auch nicht an anderer Stelle ergänzt. Dies zeigt, dass der Porzellanmaler um eine genaue Übernahme der Vorlage bemüht war, die Figuren aber nur von sekundärer Wichtigkeit waren. Das gleiche gilt auch für die vielen Figuren am rechten Bildrand.

Auch auf den anderen Stücken des *Solitaires* befinden sich en grisaille abgemalte Stiche der *Voyages pittoresque*, die italienische Ansichten zeigen. Die Kanne und die Tasse sind beide zylindrisch, leicht konisch geformt. Sie haben gerade Henkel mit Blattansätzen. Die Kanne und die niedrigere Zuckerdose stehen auf volutenförmigen Füßchen und haben goldgehöhte Blütenknäufe.<sup>145</sup>

Sie alle sind zum Tablett passend mit Goldrändern und einer Rosetten-Bordüre bemalt. Bei der Untertasse befindet sich die Vedute im Spiegel, bei der Kanne, der Zuckerdose und der Tasse sind die Veduten auf die Wandungen gemalt. Sie sind alle mit den Unterschriften aus den *Voyages pittoresque* bezeichnet. Bei der Untertasse befindet sich die Bezeichnung am oberen Rand der Fahne, bei der Zuckerdose auf dem Deckel, bei der Kanne am eng zulaufenden Hals, zwischen Henkel und Tülle und bei der Tasse steht die Bezeichnung über der Vedute auf der Wandung.

Das *Solitaire* vermittelt also dem Besitzer einen Eindruck über Südostitalien. Es entstand sicherlich dank des gestiegenen Interesses der Bevölkerung am Urlaub in Italien, der nicht mehr den reicheren und adligen Personen vorbehalten war. Durch ein solches Service konnte man sich an seinen Urlaub in Südostitalien erinnern oder sich diesen stattdessen in die heimischen vier Wände holen.

Ein ähnliches *Solitaire*, dessen Form nur leicht verändert wurde, denn es fehlen hier die kleinen volutenförmigen Füßchen, befindet sich im MAK Wien (Abb. 33).<sup>146</sup> Bis auf die Zuckerschale sind alle Stücke mit Veduten bemalt. Die Porzellane sind mit einem giftigen Grün ausgemalt, das von einer goldenen Bordüre auf weißem Fond umrandet wird.

Auch hier lassen sich die Veduten in den *Voyages pittoresque* finden. Der Stich, der auf das Tablett kopiert wurde, findet sich in den Stichsammlungen im ersten Band auf der Seite 216 (Abb. 34).<sup>147</sup> Zwar ist auch bei diesem Set die Anbietplatte oval, dennoch hat

---

<sup>145</sup>hierfür ein ähnliches Service in Privatbesitz, das um 1799 gefertigt wurde. Es hat zwar die gleichen Formen wie dieses *Solitaire*, ist aber glanzvergoldet und mit verschiedenen Blumensträußen bemalt. Ein schönes Beispiel dafür, wie mit den gleichen klassizistischen Formen, aber mit anderen Dekoren ein völlig neues Service entstehen kann. Zu finden in Mrazek/Neuwirth 1971, S. 117.

<sup>146</sup> Es entstand um 1802 und hat die Inv.-Nr. Ke 4167.

<sup>147</sup> Er trägt die Nummer 44 und wurde von Carl-Gottlieb Guttenberg gestochen. Lamers 1992, S. 117.

der Stich seine ursprüngliche Form behalten. Nur seine Ecken wurden abgeschrägt, um so die Form der Platte etwas aufzugreifen. Über dem Stich wurde mittig in einem weiß ausgesparten Feld die Beschriftung gemalt, die sich ebenso unter dem originalen Stich finden lässt. Bei beiden steht „Maison de Campagne de Solimenes, situé près du Vesuve dans la partie d'Ottayano.“

Zu sehen ist das Haus des Künstlers Solimene, das von Kiefern umgeben ist. Rechts im Bild ist der Vesuv zu sehen, auf dem im Titel auch direkt Bezug genommen wird. Der Vesuv war ein sehr beliebtes Reiseziel, weshalb es von Vorteil war, diesen in den Stich und damit auch in das Bild auf dem Porzellan zu integrieren. Die Staffagefiguren wurden hier nicht abgeändert. Sowohl im Original, als auch auf dem Porzellan befinden sich sechs zu Paaren zusammenstehende Figuren, die arbeiten, sich unterhalten oder spielen und damit das alltägliche Leben in Italien zeigen.

Auch auf dem nächsten Objekt, es handelt sich hierbei um die größere Kanne, der Kaffeekanne des Solitaires, findet sich ein Stich, der den Vesuv, dieses Mal mit aus ihm heraussteigendem Rauch, zeigt. Es ist eine Kopie des sich in den *Voyages pittoresque* auf der 92. Seite des ersten Bandes unter der Nummer 70 befindenden Stiches mit dem Titel „Vue de Visuve de prise du côté de Mare Piano de Pouzzuoli (Abb. 35).“ Der Titel ist mit einem Goldrand verziert und so in den weißen Dekorrand am oberen Rand der Wandung der Kanne integriert.

Gestochen wurde diese Ansicht von Vincenzo Vangelisti. Die auf derselben Seite angeführte Beschreibung „une petite Vue qui devient intéressante par l'effet, & l'aspect du Vésuve que l'on aperçoit de là.“<sup>148</sup> beschreibt den Stich sehr treffend: Erst durch den wild rauchenden Vesuv im Hintergrund wird aus der sonst schlichten, unspektakulären Ansicht ein interessantes Bild. Zur Spannung tragen auch die vielen Boote und Figuren bei, die sich in dem Bild sammeln. Auch hier wurde der Stich wieder ohne Abänderungen auf das Porzellan übernommen und allmählich lässt sich auch die Thematik des Solitaires erkennen. Denn auf dem kleineren Kännchen, der Milchkanne, befindet sich ein Stich, der sich in den *Voyages pittoresque* sogar auf derselben Seite wie der Stich auf der Kaffeekanne befindet (Abb. 36).

Er trägt den Titel „Vue d'un ancien palais du Prince della Rocella situé sur le bord de la mer a Naples.“, der sich auch hier ebenfalls auf der Kanne finden lässt. Er zeigt das Palais eines Prinzen, das am Ufer des Meeres gebaut wurde. Es gehörte dem Fürsten von

---

<sup>148</sup> Zit. nach Lamers 1992, S. 116.

Rocella. Zu dem Zeitpunkt des Stiches ist er aber schon verlassen und nur noch als male-  
rische Ruine erhalten.<sup>149</sup>

Die Veduten dieses Soilitaires lassen sich alle im ersten Band der *Voyages pittoresque* finden und zeigen somit Veduten, die sich alle mit dem Thema des Vesuvs beschäftigen. Sie zeigen alle ihre eigene Vedute, aber ergeben dennoch durch dasselbe topographische Thema ein Gesamtwerk, das dem Betrachter und Benutzer eine Geschichte über den Vesuv erzählt.

Ein Unterschied zu den vorangegangenen Beispielen fällt sofort auf. Hier wird der in Schwarzweiß gehaltene Stich nicht mehr in einer Farbe übernommen, sondern stattdessen mit strahlenden Farben ausgemalt. Man kann also nicht sagen, dass sich die Porzellanma-  
ler bei der Ausführung der Veduten einfach an der Farbigkeit ihrer Vorlagen orientierten. Die italienischen Ansichten aus den *Voyages pittoresque* verwendete die Wiener Manu-  
faktur gerne, wenn sie mit ihren Porzellanen die Sehnsucht der Kunden nach Italien stillen wollte. Hierbei kamen diverse Techniken wie en grisaille oder mehrfarbige Malerei zum Einsatz. Bei mehreren Stücken wurde immer darauf geachtet, dass das ganze Service zu-  
sammenpasst, indem die Veduten ein ähnliches Thema hatten. Gerade diese italienischen Veduten ergänzen die klassizistischen Formen perfekt, sodass die Objekte alle sehr har-  
monisch wirken.

Sich auf der Italienreise ein solch zerbrechliches Andenken zu holen, war sicherlich nicht immer eine gute Idee. Deshalb können solche Service im Nachhinein oder als Vorfreude auf eine Italienreise in Wien gekauft worden sein oder anstelle einer solchen Reise den Weg in die Wohnzimmer gefunden haben.

---

<sup>149</sup> In den *Voyages pittoresque* steht dazu: „Il est aussi bâti sur le bord de la mer, & a appartenu aux Princes de la Roccella; il fut... bâti dans le même temps & par le même Architectre etst aujourd’hui également abandonné, tombe en ruine, & n’a d’autre intérêt que sa forme pittoresque“. Zit. nach Lamers 1992, S. 116.

## 5.2 Der Verlag Artaria

Nur wenige Städte sind so oft in Stichen verewigt, wie es bei der Stadt Wien der Fall ist. Ein paar Jahre nach den Ansichten Salomon Kleiners wollten Carl Schütz und Johann Ziegler in dessen Fußstapfen treten. Ihr Ziel war es, den aktuellen architektonischen Stand der Stadt Wien in einer Stichfolge festzuhalten. Sie schickten am 11. Januar 1779 ein Ansuchen an die kaiserliche Kabinettskanzlei, in dem sie ihr Vorhaben, „alle Perspective=Prospecte der Statt Wien, sowohl als deren Vorstädten, und sonst bezügliches ausser denen Linien zeichnen und in Kupfer stechen sich unterfangen wollten.“<sup>150</sup> Dieses wurde bereitwillig genehmigt und schon am 13. Februar folgte in der Wiener Zeitung eine öffentliche Ankündigung ihres Vorhabens. Sie wollten die mittlerweile nicht mehr als attraktiv geltenden Stiche von Salomon Kleiner ersetzen. Den Vertrieb dieser Veduten gaben sie in die Hände Artarias.<sup>151</sup>

Artaria war eine Familie von italienischen Händlern, die von Mailand 1768 nach Wien kam, um ihr Sortiment an Kupferstichen dort zu verbreiten. In den Jahren 1779 bis 1798 wurden von ihrem Kunstverlag, dem sogenannten „Artaria“-Verlag, mehrere Auflagen eines Albums mit dem Titel „Sammlung von 87 Ansichten der Residenzstadt Wien“ veröffentlicht. Dabei handelt es sich um 87 gestochene und anschließend mit Aquarellfarben kolorierte Blätter, die alle Ansichten von Wien, seiner Umgebung oder auch nahegelegenen Örtlichkeiten zeigen. 36 Blätter sind mit ausführlichen Beschreibungen, die meist sehr emotional gefärbt sind, versehen. Als Autoren dieses Albums sind dennoch der Maler und Architekt Carl Schütz, und der Stecher Johann Ziegler, sowie der sich später anschließende Landschaftsmaler Laurenz Janscha zu nennen.<sup>152</sup>

Zwar wurde 1798 die Drucktechnik der Lithographie erfunden, die eine viel schnellere und auch billigere Herstellung und Vervielfältigung ermöglichte. Dennoch blieb der Artaria-Verlag der Radierung treu. Dies liegt wohl daran, dass die Lithographie nicht die Erwartungen des Verlags erfüllte, da der Kupferstich als vornehmere Technik galt und so ein höheres Ansehen innehatte. Deshalb verzichtete Artaria zunächst auf die Verwendung der Technik, die eine Massenproduktion ermöglichen würde.<sup>153</sup>

Die Kolorierung der Blätter war sicherlich ein wichtiger Punkt dafür, dass sich die

---

<sup>150</sup> Zit. nach Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien. 1981, S. 16.

<sup>151</sup> Ebd., S. 17f.

<sup>152</sup> Kasakievitsch 1990, S. 30.

<sup>153</sup> Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1981, S. 13.

Veduten aus dem Artaria-Verlag einer sehr hohen und auch nachhaltigen Beliebtheit erfreuten.<sup>154</sup> Dennoch wich sie um 1800 stark von den älteren Stichen ab, was auf den wandelnden Farbgeschmack der Kunden zurückzuführen ist. Während sich die ersten Blätter, die ab 1779 in kurzen Abständen nacheinander veröffentlicht wurden, noch streng an die Vorlagen hielten, wandelte sich bei den späteren Stichen die Kostümierung der Staffage, die von der Mode des Rokokos an den moderneren Klassizismus angepasst wurde. Auch der Himmel erhielt einen neuen Anstrich und zeigte jetzt Abend- oder Morgenstimmungen. Die starken Abweichungen in der Farbe unter den Stichen sind auch darauf zurückzuführen, dass diese von verschiedenen Arbeitern in Handarbeit nachkoloriert wurden, sodass alle eine individuelle Erscheinung erhielten. Veränderungen der Mode und der Architektur wurden immer auf den aktuellen Stand gebracht. Dies lag an dem Ziel der Herausgeber, mit den Stichen jederzeit der aktuellen Wirklichkeit zu entsprechen.<sup>155</sup>

Vor allem die Staffagefiguren mussten wegen der schnellen Wechsel der Modetrends oft erneuert werden. Denn um 1805 änderte sich der Geschmack der Bürger. Die Rokokofiguren wurden meistens durch den Landschaftsmaler und Kupferstecher Joseph Högel ersetzt und in für die Zeit angemessene Kleider gehüllt. Um 1814/15 erhielten sie wieder eine Überarbeitung und wurden für den Biedermeier typisch gekleidet. Hier war der Künstler hauptsächlich Johann Adam Klein.<sup>156</sup>

Der Verlag arbeitete immer daran, die Stiche auf aktuellstem Stand, fast zeitlos, zu halten. Er änderte nicht nur die Stiche ab, sondern veröffentlichte die Sammlungen auch in abgeänderten Zusammenstellungen der Blätter und fügte neue Blätter hinzu.<sup>157</sup>

Anders als noch bei Salomon Kleiner, der sich bei seinen Stichen auf jene Gebäude und Orte beschränkte, die besonders populär waren und die Stadt Wien am besten präsentierten, wurden nun auch weniger repräsentative Ansichten wie die Vororte Wiens oder bürgerliche Wohngebiete der Darstellung würdig, was einen ganz neuen Blick auf und in die Stadt ermöglichte.<sup>158</sup>

Die Stiche, vor allem die der beliebtesten und berühmtesten Orte, wurden oft kopiert und fanden ihren Weg in andere Bücher, als Wandschmuck öffentlicher und bürgerlicher Häuser oder auf Souvenirs, wie unter anderem die Porzellane.<sup>159</sup>

---

<sup>154</sup> Weiningen 1977, S. 14.

<sup>155</sup> Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1981, S. 19.

<sup>156</sup> Ebd., S. 20.

<sup>157</sup> Ebd., S. 18f.

<sup>158</sup> Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 8.

<sup>159</sup> Ebd., S. 6.

Abbildung 37 zeigt eine Tasse, die 1823 von der Wiener Manufaktur gefertigt wurde und 2015 im Dorotheum in Wien versteigert wurde. Sie hat eine ausgestellte Lippe und ist innen vergoldet und mit einer weißen Bordüre versehen, auf der goldene Weinblätter gemalt sind. Der sehr hohe Ohrenhenkel ist ebenfalls mit Gold ausgemalt und hat ein Blattende.<sup>160</sup>

Die Tasse ist unterseitig bezeichnet mit „La maison des invalides J. R. á Vienne.“. Ihre Reserve zielt die farbig gemalte Ansicht des Invalidenhauses in Wien, die in einen goldenen Rahmen gefasst ist. Im Vordergrund gibt ein dünner Baum den Blick auf das Gebäude frei, unter ihm befinden sich zwei Staffagefiguren, eine Frau im gelben Kleid und ein Herr im lila Anzug, der im Grünen sitzt. Zwischen den Figuren und dem Invalidenhaus ist der Wienfluss zu sehen, samt der steinernen Brücke an der rechten Seite des Bildes, über welche man sich dem Gebäude annähern kann. Dies ist der Hafen des Wiener-Neustädter-Kanals, der 1804 eröffnet wurde.<sup>161</sup> Über dem Haus ziehen über dem hellblauen Himmel einige Wolken dahin. Das Invalidenhaus liegt im Hintergrund der Vedute, sodass auch die eindrucksvolle Kulisse um das Haus seinen Weg in die Ansicht findet und das Interesse des Betrachters auf sich zieht. Rechts hinter dem Haus erkennt man den Turm des Elisabethinnerklosters, das schon 1709 gebaut wurde.<sup>162</sup> Bis auf die beiden Staffagefiguren ist das gesamte Bild sehr ruhig. Keine anderen Ereignisse tragen sich auf diesem ab.<sup>163</sup>

Ein Stich, der eben dieses Invalidenhaus Wiens zeigt (Abb. 38), findet sich in sich in der Stichsammlung des Artaria-Verlags. Der kolorierte Kupferstich und Radierung hat die Maße 33,2x 43,3 cm und ist links unten mit „Gestochen von J. Ziegler 1792“ datiert und signiert. Rechts unten ist er mit „Nach der Natur gezeichnet von J. Ziegler 1792“ signiert und datiert. Bezeichnet wurde er mit „Ansicht des neuen Invaliden-Hauses / am anfang der Landstrasse Vue de la nouvelle Maison des Invalides / á l’entre du Landstrass. / Wien

---

<sup>160</sup> Die Tasse, deren Untertasse leider nicht erhalten blieb, hat eine Höhe von 9 cm und ist unterseitig markiert mit einem unterglasurblauen Bindenschild und der Jahreszahl 1823, sowie der Weißdrehernr. 28 (Leopold Schuhfried, der 1813 bis 1830 in der Manufaktur arbeitete) und der Malernr. 74 (Martin Fromhold, er war von 1799 bis 1839 in der Manufaktur tätig. [https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/174/lot/1893905-sammel-tasse-mit-vedute.html?search\\_phrase1=invalid&search\\_type=1&source=search&view=text&viewAll=1&pastObjects=1&search=Quick%2BSearch&viewAll=1&pastObjects=1&currObjects=0&search=Quick+Search](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/174/lot/1893905-sammel-tasse-mit-vedute.html?search_phrase1=invalid&search_type=1&source=search&view=text&viewAll=1&pastObjects=1&search=Quick%2BSearch&viewAll=1&pastObjects=1&currObjects=0&search=Quick+Search) (letzter Zugriff 26.09.2017, 13:20).

<sup>161</sup> Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 122.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Keller 1983, S. 40.

und Mainz bey Artaria Comp.<sup>164</sup>

Auch dieser Stich fängt den Blick auf das damalige Invalidenhaus ein. Der Winkel ist aber ein wenig anders. Hier sieht man den Turm des Elisabethinnerklosters samt des Gebäudes rechts vom Invalidenhaus und nicht mehr wie auf der Tasse dahinter hervorscheinen.

Der Wienfluss, der vor dem Gebäude entlang fließt, ist hier noch viel eindrucksvoller ins Bild integriert. Er nimmt das komplette untere Drittel des Stiches ein. Auch die Brücke, die über diesen führt, ragt imposant und durch den Schatten, der durch die Lichtführung auf sie fällt, noch schwerer wirkend, an der rechten Bildseite empor. Vorne unterhalten sich drei Herren mit barocken Roben und Perücken. An der Brücke steht eine einsame Frau, die vom Schatten dieser komplett eingenommen wird, sodass sie nur grau erscheint. Am anderen Ufer des Wienflusses geht es lebhafter zu. Hier tummeln sich einige Ochsen, die auf dem Viehmarkt in eine kleine Weide getrieben werden. Eine nicht beladene Kutsche fährt vorbei, andere voll beladene Kutschen kommen von der Brücke oder sind auf dem Weg zu dieser.

Das Invalidengebäude nimmt hier, ähnlich wie bei der Tasse, nur einen kleinen Teil des Stiches ein. Auf dem ersten Blick fällt es nicht zuerst ins Auge. Anstatt das Gebäude alleine zu zeigen, wird es hier in sein Umfeld integriert, sodass eine Komposition mit genrehaften Szenen entsteht.

Für die Allgemeinheit war diese Vedute sicherlich interessant, da es sich bei dem abgebildeten Invalidenhaus um eines der ersten großen öffentlichen Gebäude und eines der vielen neuen Bauten handelte, die durch das neue Krankenwesen dank Joseph II. entstanden. Hier wurden ab 1787 nach einem großen Umbau die Militärintaliden aufgenommen.<sup>165</sup>

Diese Tasse als Präsent kann durchaus patriotische Zwecke gehabt haben. Eine solche Tasse kann ein Geschenk für militärische Opfer oder Mitarbeiter des Invalidenhauses gewesen sein oder einfach den Stolz über das österreichische Militär ausdrücken. Nicht so geeignet wäre sie wohl als Geschenk für die französischen Bürger gewesen.

Ähnlichkeiten in den beiden Veduten können daran liegen, dass es sich um die Abbildung desselben Gebäudes von nahezu demselben Blickwinkel handelt. Wenn noch beide, sowohl der Stecher, als auch der Porzellanmaler, darauf verzichten, durch Eigenkreationen

---

<sup>164</sup> Zit. Nach Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 122.

<sup>165</sup> Ebd.

und Ergänzungen das Abbild zu verändern, ist eine Ähnlichkeit in den Abbildungen gewungenermaßen unumgänglich. Von einer eindeutigen Übernahme des Stiches kann hier nicht zwingend ausgegangen werden. Solange sich aber kein identischer Stich finden lässt, ist die Anlehnung an die Vedute des Artariaverlags auch nicht zu verleugnen. Ein Grund für die veränderte Darstellung kann die durch die rund 40 Jahre entstandene zeitliche Differenz zwischen den beiden Darstellungen sein. Denn in dieser Zeit hat sich auf dem Platz vor dem Invalidenhaus viel getan. Die Bemühung des Porzellanmalers, stets für eine aktuelle Darstellung zu sorgen, erfordert zwangsläufig eine Anpassung des Beiwerts um das Gebäude. Es sollte hier eher von einer Anlehnung an die Vedute als von einer reinen Kopie dieser gesprochen werden.

Noch deutlicher wird der Bezug der Porzellanveduten zu den Stichen des Artaria Verlags beim nächsten Beispiel, ein Tintengefäß (Abb. 39b), das zu einem Tischset (Abb. 39) gehört, das aus einem Streusandbehälter, einem Tintengefäß und einem Tablett besteht. Es wurde 2007 bei Sotheby's Amsterdam zur Versteigerung angeboten.<sup>166</sup> Alle drei Teile des Sets sind mit Veduten berühmter Wiener Gebäude bemalt. Die größte Vedute mit sogenanntem Canaletto-Blick vom Oberen Belvedere, befindet sich auf dem Tablett. Ein wahrlich prächtiges Geschenk für einen echten Wiener oder Wien-Liebhaber.

Doch hier soll sich die Analyse auf das Tintengefäß beschränken. Dieses Fässchen hat eine Höhe von 11,4 cm und die Form eines Würfels mit vergoldeten Kanten, der auf einem hohen, quadratischen Sockel steht. Seine vier Seiten sind mit polychromen Ansichten Wiens bemalt. Über ihnen steht auf mattem goldenen Grund die jeweilige Bezeichnung der Veduten. Zu sehen sind die Ansichten des Neuen Marktes, des Grabens, des Gerichts und der Universität.

Das Gefäß ist an seinem Boden mit dem unterglasurblauen Bindenschild und dem Jahresstempel (1)827, sowie dem Buchstaben L gemarkt.<sup>167</sup>

Die Vedute der Wiener Universität zeigt diese aus dem heutigen Standort des Dr.-Ignaz-Seipel Platzes mit Blick gegen die Bäcker- und Sonnenfelsgasse.<sup>168</sup> Die Sonnenstrahlen

---

<sup>166</sup> Leider fehlt bei diesem Exemplar der Deckel. Ein nahezu identisches Set, bei dem der Deckel des Tintengefäßes erhalten ist, befindet sich in der Sammlung des MAK (Inventarnummer KHM 272-2). Trotz einer kleinen Abweichung im Dekor, denn beim Exemplar im MAK sind die Bezeichnungen der Veduten nicht auf goldenem Grund, sondern weiß hinterlegt, und in der Form, denn die beiden Gefäße des MAK stehen nicht auf hohen quadratischen Sockeln, sind es dennoch dieselben Veduten, mit denen die Objekte bemalt wurden. Die Individualität wurde hier also eher in unterschiedlichen Dekoren oder Formen gesucht, als in der Darstellung unterschiedlicher Ansichten.

<sup>167</sup><http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/furniture-clocks-decorative-arts-am1034/lot.295.html> (letzter Zugriff 27.10.2017, 14.00).

<sup>168</sup> Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 84.

fallen auf das Universitätsgebäude, sodass sich dieses von den nebenstehenden Gebäuden abhebt. Rechts von dem blockförmigen Hörsaalbau, der 1753-55 nach den Plänen des Architekten Jean Nicolas Jadot de Ville-Issey (1710-1761) erbaut wurde und hauptsächlich als juristische und medizinische Fakultät diente, ragt die Universitätskirche, die 1625 für die Jesuiten erbaut wurde, samt ihrer barocken Fassade, die sie nachträglich 1703-1707 dank Andrea Pozzo (1642-1709) erhielt, empor. Links neben der Universität ist ein Torbogen zu sehen. Dieser ist Teil des Jesuitenkollegs und führt zur Wollzeile.<sup>169</sup>

Der Winkel ist so gewählt, dass keine wilden perspektivischen Konstruktionen entstehen, sondern die Fassade des dreigeschossigen Gebäudes deutlich erkennbar ist. Die klare Darstellung dieser ist wichtiger als ein dynamischer Eindruck des Bildes. Auch wird nichts der Fassade durch Schatten verborgen, jedes Detail der architektonischen Zierelemente, wie die Halbsäulen und Lisenen oder die zwei Springbrunnen, die den Eingang flankieren, ist deutlich zu erkennen. Durch den auf die anderen Gebäude fallenden Schatten werden diese als Nebenelemente markiert, sodass das Universitätsgebäude weiterhin als Hauptgebäude der Vedute erkennbar bleibt. Vor dem Gebäude stehen einige Staffagefiguren, die die sonst eher leblose, ruhige und statische Ansicht so lebendiger wirken lassen. Sie sind in zeitgemäße Kleidung gehüllt und gehen ruhig durchs Bild, sodass auch sie nicht von dem Gebäude ablenken, sondern dieses nur ergänzen.

Schaut man in die Stichfolgen des Artariaverlags, findet man einen identischen Stich, den Carl Schütz 1790 fertigte (Abb. 40). Der kolorierte Kupferstich und Radierung trägt den Titel „Aussicht des Universitaetsgebäude des dasigen Platzes und der Kirche“ und hat die Maße 41,7 x 53 cm. Signiert und datiert ist er links unten mit „Nach der Natur gezeichnet und gestochen von C. Schütz in Wien 1790“. Neben der deutschen Bezeichnung ist er auch mit „Vue du Batiment, de la Place, et de l’Eglise / de l’Université / Cum. Priv. S. C. M. In Wien bey Artaria Comp.“ beschriftet.

Im Textblatt des Verlags Artaria steht dazu: „[...] Man erblickt hier in der Mitte das prächtige Universitätsgebäude, das unter Marien Theresien, dieser Beschützerin der Wissenschaften, erbaut, und unter großer Feyerlichkeit im Jahre 1756 eröffnet wurde. [...]“<sup>170</sup>. Es wird eine sehr detaillierte Beschreibung des Gebäudes angeführt, die mit der Verteilung der Gebäude im Innenraum endet.

Dieser Stich zeigt auch in seiner Mitte das Universitätsgebäude mit seiner juristischen

---

<sup>169</sup> Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 84

<sup>170</sup> zit. nach ebd.

und medizinischen Universität, rechts davon die Universitätskirche mit ihrer barocken Fassade samt den beiden Türmen und links davon den zur Wollzeile führenden Torbogen. Auch hier wird der Fokus durch den Lichteinfall auf das Universitätsgebäude gelegt. Der Torbogen und die Kirche liegen im Schatten, aber dennoch sind auch ihre Fassaden deutlich erkennbar. Auf dem Stich finden sich viel mehr Staffagefiguren als auf dem Tintenfass. Sie alle tragen barocke Kleidung. Bei den Frauen sind die schweren, durch den Wind gelenkten Faltenwürfe deutlich erkennbar. Vor dem Torbogen biegt die Equipage ab, um durch diesen zu fahren. Sehr statisch angeordnet sind die vier Hauptfiguren, eine Frau in einem rosa Kleid und mit einem großen Hut, die vor dem Torbogen steht. Sie muss ihren Hut halten, damit er nicht vom starken Wind weggeweht wird. Ein Mann mit grüner Hose steht vor der Universität, vom Betrachter aus rechts von ihm stehen ein Mann, ebenfalls in einem grünen Anzug und mit gelber Weste und ein Paar, ein Mann mit blauer Jacke, der sich mit einer Frau in rotem Kleid unterhält, vor der Kirche.

Sie stehen alle in einer Reihe direkt am unteren Bildrand und bis auf die rot gekleidete Frau, schauen sie alle in Richtung des Betrachters. Dennoch stehen sie alle nur begleitend zur Vedute still dar, ohne dem Bild einen großen Handlungsstrang zu verleihen. Hinter ihnen erscheinen die Staffagen lebhafter. Ein paar Hunde beschnuppern sich, ein Mönch predigt vor der Universität, die durch das Hauptportal sowohl betreten, als auch verlassen wird. Schütz zeigt mit den Figuren den normalen Alltag auf den Straßen Wiens. Er lockert dadurch die Vedute etwas auf, nimmt ihr aber nicht den dokumentarischen Charakter.

Bei diesem Beispiel ist die strikte Übernahme der Vorlage aus dem Artaria-Verlag deutlich nachvollziehbar. Die Anordnung der Gebäude ist hier natürlich wieder vorgegeben und ermöglicht wenig individuelle Abwandlungen. Aber der identische Blick auf die Gebäude, der keine Experimente in der Perspektive erlaubt und auch dieselbe Verwendung des Lichts, sodass das mittlere Gebäude sich von den anderen als Hauptfigur des Motivs abhebt, weist darauf hin, dass der Porzellanmaler eindeutig den Stich Schützes kopierte. Einzig die Staffagefiguren, die auf dem Tintenfass modernere Kleidung tragen sowie anders angeordnet sind, zeigen, dass der Maler hier der Vedute mehr Individualität verlieh und sie so seiner Zeit anpasste.

Als drittes ist eine Tasse (Abb. 41) zu nennen, die sich in der Sammlung des Victoria and

Albert Museum in London befindet.<sup>171</sup> Sie stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und ihre Form und ihr Dekor sind typisch für die Wiener Tassen des Biedermeier.<sup>172</sup> Die Form der Tasse ist schlicht, mit zylindrischer Wandung und der Henkel gerade und kantig verlaufend mit einem Konsolen- und einem Blattende. Während sie innen weiß gelassen ist, erstrahlt sie außen in knalligem Orange. Fast die ganze obere Hälfte nimmt eine weiße Bordüre ein, die mit goldenen Schnörkeln und Blättern verziert ist, die alternierend mit Sternen sich um die Tasse winden. Einige goldene Ränder verlaufen um die Tassen und ihren Henkel.

Die Vorderseite der Tasse ziert eine in einen goldenen Rahmen gefasste Vedute (Abb. 42). Diese zeigt eine Ruine eines mit braunen Steinen gebauten Gebäudes. Noch erhalten sind die unteren korinthischen Säulen mit großen Kapitälern, die sich durch die Verwendung grauen Steins von dem Rest der Ruine abheben. Auf ihnen befindet sich ein hoher Bogen. Vom ersten Geschoss sind nur noch wenige Steine übrig. Vom Rundbogen gehen nur noch die Reste der seitlich anschließenden Flügel ab. Die Ruine ist mit grünen Pflanzen verwachsen, was ihr einen romantischen Charakter verleiht. Dieser Eindruck wird durch die vielen Bäume, die sich um und hinter der Ruine befinden, unterstrichen. Vor ihr ist ein kleines Bassinbecken mit ruhig fließendem Wasser im Boden angelegt. Acht Figuren, davon ein Kind, und ein Hund befinden sich auf dem sandigen Boden des Vordergrunds. Sie alle scheinen ruhig durch das Bild zu schreiten, nur der Hund läuft schnell zu seinem Herrchen. Sie tragen alle schlichte Kleidung des 19. Jahrhunderts, die von keinem Wind bewegt wird.

Die Vedute strahlt eine große Ruhe aus. Das Wasser scheint still zu stehen, die Blätter liegen ruhig und auch in den Figuren befindet sich keine Hektik. Dies passt hervorragend zu dem Charakter der immer weiter verfallenden und zur Natur werdenden Ruine. Doch um welche Ruine handelt es sich hier? Hat der Porzellanmaler sie sich selber ausgedacht oder nach einem Vorbild gearbeitet? Die Tasse ist nicht beschriftet. Wer das Motiv nicht kennt, wird es nicht topographisch richtig zuordnen können. Im Artaria-Verlag lässt sich aber auch für diese Vedute ein entsprechendes Vorbild finden (Abb. 43).

---

<sup>171</sup> Sie hat eine Höhe von 6 cm und einen Durchmesser von 6,4 cm, ist glasiert, bemalt und mit Goldrand versehen. Unten befindet sich der unterglasurblauer Bindenschild, aber sonst keine Markierungen. Zu finden ist sie im Victoria and Albert Museum unter der Inventarnummer C.16-1957.

<sup>172</sup> Eine ähnliche Tasse gehört zur Sammlung des MAK (Inventarnummer KE 7051-1). Auch sie hat dieselbe zylindrische Wandung und denselben geraden, kantigen Griff. Sie ist ebenfalls in orangefarbenem Fond bemalt und hat darüber eine goldene Wellenranke. Der Golddekor ist also anders, dennoch ähneln sich beide Tassen sehr.

Es handelt sich hierbei um einen kolorierten Kupferstich, der links unten mit „Dessiné d’apres Nature par L. Janscha“ und rechts unten mit „Gravé par J. Ziegler“ unterzeichnet ist, also von Laurenz Jascha nach der Natur gemalt wurde und von Johann Ziegler gestochen wurde. Des Weiteren ist er mit „Die Ruine in dem Garten des Lustschlosses von Schönbrunn. Ruine; Placée dans le jardin. I. R. e Schoenbrunn. [...]“ beschriftet.<sup>173</sup>

Der Stich zeigt also die Ruine im Garten des Schlosses Schönbrunn. Diese wurde 1778 nach Entwürfen des österreichischen Architekten Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733-1816) geschaffen. Sie trägt den Titel „Römische Ruine“ und steht am Fuß des Berges in Schönbrunn.<sup>174</sup>

In dem Stich wird noch deutlicher, wie sehr die Ruine in die Natur eingebunden ist. Während die Vedute auf der Tasse direkt am Rand der Ruine abgeschnitten ist, befinden sich bei dem Stich neben der Ruine noch einige Zentimeter, die die Bewaldung um diese zeigen. Die Vedute wurde für die Tasse zurechtgeschnitten und angepasst. Auch sonst weist die Vedute der Tasse einige Unterschiede zum Stich auf. Am auffälligsten ist wohl die andere Farbe der Steine. Während die Ruine auf der Tasse braun gemalt ist, ist die Ruine aus dem Artaria-Verlag in grauem, fast weißen Stein erbaut. Dies entspricht auch der originalen Ruine in Schönbrunn. Ebenso ist der Bereich unterhalb des Torbogens anders. In dem Stich befindet sich dort ein Bassin, das in mehrere Stufen gegliedert ist und mit einigen antikisierenden Skulpturen und ihren Trümmern gefüllt ist.<sup>175</sup>

Der Stich ist wesentlich detaillierter gearbeitet und zeigt die Architektur deutlicher. Auch sind hier viel mehr Bäume abgebildet, sodass die römische Ruine noch mehr mit dem Wald zu verwachsen scheint.

Ein weiterer Unterschied zur Tasse ist die Darstellung der Staffage. Es befinden sich mehr Figuren in dieser Vedute, allerdings ist der Stich mit den Maßen 52,3 cm x 67,8 cm auch länger. Neben mehreren Einzelfiguren steht eine größere Gruppe, bestehend aus vier Damen und zwei Herren, genau vor der Ruine. Auch hier strahlen die Figuren alle eine große Ruhe aus, die bestens zur romantischen Darstellung passt. Sie führen keine großen, aufregenden Handlungen durch. Und wieder fällt auf, dass die Figuren des Stiches noch in

---

<sup>173</sup> Der Text und das Liechtensteinische Wappen, die sich ebenfalls unter dem Stich befinden, geben Aufschluss darüber, dass der Stich Alois I. Fürst von Liechtenstein (1759-1805) gewidmet wurde. Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 160.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Der Stich zeigt den historischen Aufbau der Ruine. Mittlerweile ist das Stufenbassin nicht mehr erhalten. Es befinden sich im Bassin die Flussgötter Donau und Enns von Wilhelm Beyer. Die Kaskaden verliefen zur Herkulesfigur, die mit Cerberus kämpft und auf der schlangenköpfigen Hydra steht. Dahm 2002, S. 126ff.

üppige barocke Kleider gehüllt sind.

Der Maler Janscha hielt sich viel mehr an die originale Ruine, während der Porzellanmaler einige Abänderungen vornahm und so eine neue Ruine schuf. Er entfremdete die originale Vedute, indem er viele Elemente komplett abänderte. Da eine genaue Beschriftung auf der Tasse fehlt, ist nicht klar zu sagen, ob er mit dieser neu geschaffenen Vedute eine neue Ruine ohne bestimmte topographische Bestimmung schaffen wollte. Allerdings stammt die Tasse aus dem frühen 19. Jahrhundert. Genauso kann er die Abänderungen der ursprünglichen Vedute durchgeführt haben, um diese dem aktuellen Aussehen der Ruine anzupassen.

Sehr interessant ist auch ein Teller, der sich in der Sammlung des Porzellanmuseums im Augarten befindet (Abb. 44).<sup>176</sup> In seinem Spiegel ist eine Ansicht der Seufzerallee im Augarten gemalt. Sie füllt nicht den gesamten Spiegel aus, sondern ist in ovaler Form gemalt, die durch einen Goldrand begrenzt wird. Es scheint so, als würde man durch ein Fenster in die Seufzerallee blicken.

Man könnte meinen, dass dieses Motiv für die Porzellanmanufaktur von besonderer Beliebtheit war, weil diese sich im Augarten befindet. Allerdings muss bedacht werden, dass die Manufaktur erst nach ihrer Neugründung 1923 in den Augarten zog. Der Park im Augarten wurde aber schon 1775 durch Joseph II. für die Öffentlichkeit frei zugänglich gemacht und erfreute sich seitdem bei den Wienern als nahes, aber schönes Ausflugsziel großer Beliebtheit.<sup>177</sup>

Es war die Zeit, zu der das Interesse der Bürger an kleinen Ausflügen in die Umgebung stieg. Dieses neue Verständnis der Freizeitbeschäftigung ist auf dem Teller festgehalten. Die Seufzerallee im Augarten wird im Hintergrund von vielen Bäumen begrenzt. Es befinden sich sehr viele Personen in dieser Allee, die alleine oder in Gruppen durch den Park schlendern. Vergleicht man die Vedute mit der ihr zugrundeliegenden Vorlage (Abb. 45) aus dem Artaria-Verlag fällt auf, dass die Staffagefiguren abgeändert wurden. Der

---

<sup>176</sup> Der Teller hat einen Durchmesser von 22,5 cm und wurde mehrfarbig bemalt, mit einem Goldrand verziert und glasiert. Neben dem Bindenschild und der Weißdrehernummer 34 befindet sich auf seiner Rückseite auch die Jahreszahl 1801 sowie die Bezeichnung der Vedute „Vue de l'allee de Soupirs dans l'Augarten.“. Ein nettes Detail ist, dass der Besitzer des Tellers diesen nicht wie heute üblich von oben nach unten drehen darf, wenn er die Beschriftung auf der Rückseite lesen will. In diesem Fall steht der Text auf dem Kopf. Es muss damals üblich gewesen sein, den Teller seitlich zu drehen, indem die rechte Hand sich über die linke Hand bewegt, sodass sich die Arme überkreuzen. Nur so erscheint die Beschriftung in richtiger Ausrichtung. Die Fahne des Tellers ist mit einem Fries aus goldenen Perlen verziert, die auf einem kobaltblauen, fast schwarzen Fond gemalt sind. Diesem folgt ein hellgrünes Band mit goldener Blattbordüre.

<sup>177</sup> Kat. Slg. Porzellanmuseum im Augarten 2011, S. 88.

originale, als Vorlage dienende Stich ist aus dem Jahr 1783.<sup>178</sup> Die Figuren sind im Stich noch der zeitgemäßen Mode des Barock verhaftet. Beim Teller aber, der 1801 bemalt wurde, wurde ihre Kleidung der aktuellen Mode des Empire angepasst.<sup>179</sup> Aber nicht nur ihre Kleidung wurde abgeändert. Die Figurenanzahl wurde drastisch reduziert. Einige Personen, wie der Herr im Vordergrund oder das Paar am linken Rand, blieben erhalten, aber die meisten mussten das Bild verlassen.

Dies liegt bestimmt auch an der gedrängteren Ansicht, die eine gehäufte Anzahl an Personen nicht ermöglicht, da diese sonst viel zu gedrängt wären und die Hauptfigur der Ansicht, die Seufzer-Allee, nicht mehr deutlich zu erkennen wäre.

Der Porzellanmaler kann den originalen Stich nicht eins zu eins übernehmen, da der Teller durch seine runde Form bzw. durch das ovale Feld, in dem sich die Vedute befindet und durch die im Vergleich zum Stich geringeren Maße nicht dieselbe Grundlage wie der Stich bietet. Auch zeigt dieses Beispiel wieder einmal, wie die Stiche des Artaria-Verlags zwar als Vorlage verwendet wurden, aber dennoch stets den aktuellen Moden und Geschmäckern angepasst wurden.

Diese Beispiele machen deutlich, wie die Porzellanmaler der Wiener Manufaktur mit den Stichen aus dem Artaria-Verlag arbeiteten. Sie sind nur ausgewählte Beispiele, dennoch lassen sich noch unzählige weitere Analogien zwischen den Porzellanen und den Stichen finden. Die Porzellanmaler wählten die Stiche als Vorlage, was sicher auch an der hohen Beliebtheit und Anerkennung der Stiche lag. Durch die Verwendung der Stiche trafen sie den Geschmack der Käufer. Auch ersparte die Manufaktur sich die Arbeit, die Porzellanmaler in die Natur zu schicken, um eigene Vorlagen anzufertigen. Durch das Anpassen der Stiche an die aktuellen Zustände der Gebäude und der Personen konnten sie weiterhin den Zeitgeist treffen und wirkten nicht altmodisch, sondern stets aktuell und modern.

Da aber der Artaria-Verlag selber regelmäßig seine Stiche aktualisierte und der aktuellen Mode anpasste, darf nicht allein davon ausgegangen werden, dass die Porzellanmaler die Stiche selbst abänderten. Dennoch erschienen die Etate der Stiche nicht sonderlich oft, während die Porzellanmaler bei jedem Stück die Möglichkeit hatten, die Staffage oder Architektur abzuändern, was einen stets aktuellen und zeitgemäßen Stand der Porzellane

---

<sup>178</sup> Es handelt sich hierbei um einen Kupferstich und kolorierte Radierung, der unten links mit „gez. und gest. von J. Ziegler“ signiert ist. Er ist sowohl in Deutsch, als auch in Französisch, identisch zum Teller, bezeichnet. Das Blatt hat die Maße 41,8 x 53,4 cm. Wien Museum 2007, S. 114.

<sup>179</sup> Kat. Slg. Porzellanmuseum im Augarten 2011, S. 88.

ermöglichte. Interessant wäre hier zu wissen, welche Auflagen der Stichfolgen im Besitz der Manufaktur waren. Dies ließ sich leider nicht mehr nachweisen.

Die Artaria-Stiche weckten in der Bevölkerung großes Interesse an solchen Veduten Wiens und anderer Örtlichkeiten. Die Porzellane mit den Veduten entstanden zur selben Zeit wie die Stiche. Der Wiener Manufaktur entging die gestiegene Nachfrage an heimischen und ausländischen Veduten nicht, sodass sie mit auf den Zug aufsprang und ebenfalls viele Produkte mit solchen Ansichten herausbrachte und so genau den Geist und Geschmack der Zeit um 1800 traf.

Dass die Stiche des Artariaverlags auch über Wien, ja sogar über die Landesgrenzen hinaus bekannt und außerordentlich beliebt waren, zeigt ein Tablett (Abb. 46) aus der Sammlung der ehemaligen Hofsilber- und Tafelkammer, der heutigen Silberkammer in Wien.<sup>180</sup> Es handelt sich hierbei um ein Tablett, das wohl im 18. Jahrhundert in Meißen gefertigt wurde.<sup>181</sup>

Das ovale Tablett wird von einem geschweiften Rand samt vier Griffrocailen umgeben. Dieser Form angepasst ist auch die Vedute, die sich von goldenen Verzierungen umgeben auf dem Spiegel des Tablett befndet. Sie zeigt einen Stich, der ebenfalls im Artaria-Verlag veröffentlicht wurde, nämlich eine Ansicht des „Schloss Schönbrunn gegen den Garten“. Gestochen wurde er 1782 von Carl Schütz.<sup>182</sup>

Der Stich (Abb. 47) zeigt das Schlossgebäude mit seinen damaligen drei Stockwerken, seinen ionischen Säulen, die sich vor der Fassade befinden und der mit Vasen und Figuren geschmückten Fassade. Im Vordergrund befindet sich eine Gruppe, die in schönen hochwertigen Kleidern der barocken Mode gekleidet ist. Im Textblatt des Artaria-Verlages steht dazu, dass es sich dabei nicht nur um Personen des kaiserlichen Hofes samt Kaiser Joseph, sondern auch um deren hohe Gäste aus Württemberg und Russland handeln soll.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Wie dieses Tablett in die Sammlung kommen konnte, ließ sich im Archiv nicht eindeutig nachweisen. Es hat allerdings auf seiner Rückseite noch eine alte Inventarnummer (MD 14130), die darauf hinweist, dass es vor 1930 angekauft wurde. Des Weiteren ließ sich im Archiv der Silberkammer der Hinweis finden, dass es in Zusammenhang mit Maximilian von Mexiko steht.

<sup>181</sup> Auf der Rückseite befindet sich die Meißener Schwertermarke.

<sup>182</sup> Bezeichnet ist der Stich mit „Das Schloss Schönbrunn gegen den Garten. Le Chateau de Schönbrunn vers le jardin.“, sowie unten links signiert und datiert. Er hat Maße von 38,5 x 53,3 cm und lässt sich im Wien Museum unter der Inventarnummer 19.148 finden. Wien Museum 2007, S. 154.

<sup>183</sup> Ebd.

Die an diesen Stich angelehnte Ansicht auf dem Tablett erscheint in wesentlich kräftigeren Farben. Die Darstellung des Schlosses unterscheidet sich nicht zum Original. Die Figuren wurden allesamt aus dem Originalstich übernommen, es wurden nur sehr wenige originale Figuren weggelassen und keine weiteren Figuren ergänzt. Sogar die Personen, die sich nur in der Ferne des Gartens befinden, blieben hier erhalten. Einzig in der Hauptgruppe wurden wenige Figuren entfernt, um diese übersichtlicher zu gestalten. Die Meißener Figuren sind mit ihrer barocken Kleidung anders gekleidet als die Staffage auf dem Stich. Dies kann aber auch daran liegen, dass insgesamt fünf Etate des Stiches erschienen und es sich bei dieser Abbildung um den ersten Etat handelt.

Sogar die bedeutungsvolle und mit Wien konkurrierende Manufaktur in Meißen griff auf die Artaria-Stiche zurück, um mit ihnen die Porzellane zu verzieren. Dies zeigt, wie beliebt die Stiche und somit auch die Ansichten Wiens waren. Sie erlangten auch außerhalb von Wien großen Ruhm. Außerdem verdeutlicht dies, dass sich die größeren Porzellanmanufakturen durchaus auch gegenseitig beeinflussten und sich in ihren Arbeiten häufig ähnelten.

### 5.3 Sonstige Anregungen und Vorlagen

Nicht nur die beiden schon genannten Stichsammlungen dienten den Porzellanmalern der Wiener Manufaktur als Vorlagen für die Veduten, die sie zumeist in bester Qualität auf die Porzellane zauberten.

Da sich die Vedutenmalerei seit dem 18. Jahrhundert ohnehin großer Beliebtheit erfreute, war es für die Manufaktur ein leichtes, an viele Vorlagen für ihre Arbeiten zu gelangen. Je nachdem, welche Region oder welches Gebäude auf das Porzellan gemalt werden sollte, boten sich unterschiedliche Werke als Vorlagen an. So waren die Artaria-Stiche besonders beliebt, wenn Wiener Ansichten auf die Porzellane gemalt werden sollten und die Stiche aus den *Voyage pittoresque* wurden verwendet, wenn von den Kunden italienische Ansichten gewünscht waren.

Aber auch andere Dinge konnten sowohl den Landschaftsmalern, als auch den Kunden als Vorlagen dienen.

Im folgenden Kapitel sollen daher einige ausgewählte Beispiele für andere Anregungen oder Vorlagen für die Vedutenkunst auf Porzellan behandelt werden. Selbstverständlich wird es noch weit mehr Vorlagen gegeben haben. Hier sollen nur ein paar wenige gezeigt werden.

#### 5.3.1 Mustertafeln und Bestellbücher

Abbildung 48 zeigt ein Set aus der Sammlung des heutigen Technischen Museums Wien, das aus 36 Mustertafeln und einer wie ein Deckblatt fungierenden Tafel, die den Titel „Farbentafel“ trägt, besteht. Aufbewahrt werden die kleinen Täfelchen in einer original erhaltenen hölzernen Schatulle.<sup>184</sup> Dieses Set wurde 1815 dem im selben Jahr gegründeten Polytechnischen Institut gegeben. In einem Inventar des Instituts ist dazu geschrieben: „Ein schwarz polirtes Holzkästchen, enthaltend die Farbenpalette der k.k. Porzellanfabrik auf 18 Porzellanplättchen in 3 Ersatztafeln [Einsatztafeln], ferner eine Tafel mit Inschriftplatte und 3 Tafeln mit 18 Stück diversen kleinen Plättchen in Form von Dosendeckeln mit Landschaften u.v. Gemälden: zusammen 37 Stücke.“<sup>185</sup>

Die Schatulle samt ihrer Platten hat ihren Weg in das Technische Museum Wien über das k. k. Fabriksprodukten-Kabinett gefunden. Das k. k. Fabriksprodukten-Kabinett wurde

---

<sup>184</sup> Die Schatulle hat die Maße 19 x 19 x 11 cm. Auf den Plättchen befindet sich keine Marke. Ahrens / Lehner-Jobst 2011, S. 59.

<sup>185</sup> Zit. nach Kat. Slg. Porzellanmuseum im Augarten 2011, S. 59.

von Kaiser Franz I. 1807 mit dem Zweck der Sammlung von industriell gefertigter Produkte, die alle aus Österreich und den dazugehörenden Kaiserlanden gehörten, gegründet. Sie sollten den Fortschritt der österreichischen Industrie und damit ihre Überlegenheit gegenüber den anderen Ländern demonstrieren.<sup>186</sup>

Neben der Demonstration der hohen Qualität, die die Wiener Porzellanmanufaktur neben ihrem Porzellan vor allem mit ihren strahlenden Farben erreichen konnte und mit denen sie die anderen Manufakturen weit übertraf, hatten diese Plättchen auch noch einen weiteren Zweck. Das Kabinett sollte durch die Demonstration des Könnens der österreichischen Industrie auch neue Kunden für die Fabriken werben. So eine kleine Sammlung, die dem Kunden die einzelnen Farben vorführen sollte, war sehr wichtig, da die Farben bei der Porzellanmalerei ihre endgültige Farbe sowie Leuchtkraft erst durch den Brand und die Glasur erhalten. Die meisten Farben sehen beim Auftragen noch ganz anders aus, als sie letztendlich auf dem Porzellan erscheinen.

Neben den vielen Plättchen, die die verschiedenen Farben der Manufaktur zeigen, sind einige Plättchen auch mit verschiedenen Dekoren oder Gemälden bemalt. Zum einen sollen diese Mustertafeln zeigen, wie die Farben angewandt und mit anderen Farben kombiniert aussehen. Sie sollen dem potentiellen Kunden die Möglichkeit geben, eine gezielte Farbauswahl für seine Bestellungen zu treffen.

Die Platten mit den einzelnen schon fertig ausgearbeiteten Dekoren zeigen dem Kunden aber auch, welche Möglichkeiten der Bemalung der Porzellane es gibt. Natürlich werden nicht alle Möglichkeiten gezeigt, aber es werden die typischsten Varianten der Verzierung vorgeführt, die das Können der Manufaktur am besten repräsentieren. So findet sich zum einen ein an die Antike erinnerndes Porträt in en-grisaille auf einer Platte, ein sehr farbenfrohes Blumenbouquet auf einer anderen und eine gesamte Gemäldekopie auf der nächsten Tafel.

Auf zwei Plättchen sind kleine Veduten abgebildet. Die eine Vedute (Abb. 49) zeigt eine ländliche Gegend. Der Maler hat es geschafft, trotz der kleinen Größe der Platte viele Details in die Ansicht hineinfließen zu lassen. Im Vordergrund sitzt ein junger Mann angelnd am Ufer eines Flusses, seine Angel hängt in das Wasser. Der Fluss läuft durch das kleine Bild. Über diesen führt eine steinerne, mit Gras bewachsene rund gewölbte Brücke zu einem kleinen Haus. Auf dieser Brücke führt eine Magd ihre Kühe über den Fluss. Das kleine Häuschen schaut hinter einigen Büschen und einem großen Baum hervor. Sein

---

<sup>186</sup> Lackner 1995, S. 45f.

rotes Dach, aus dessen Kamin starker Rauch kommt, hebt sich farblich von diesen ab. Auch das Blau des Flusses und des Himmels sind am Leuchten. In der Ferne ist die Abenddämmerung durch eine rosa Tönung des Himmels zu fühlen. Diese Vedute strahlt eine romantische Ruhe auf dem idyllischen Land aus.

Die zweite Vedute (Abb. 50) zeigt stattdessen die Ansicht auf ein großes in der Stadt stehendes Gebäude. Auch hier sind trotz des geringen Platzes einige Staffagefiguren in den Vordergrund integriert, die die Platte mit Leben füllen. Hier sind zwei Reiter mit drei Pferden zu sehen, die zu einem Mann vor ihnen herabschauen. Am rechten Bildrand sitzt eine Mutter mit ihrem Kind auf einem Baumstamm. Die Reiter stehen auf einem Feldweg, der sich von der vorderen linken Ecke nach rechts bis hin zur Mitte des Bildes zieht. Hier führt eine steinerne Brücke über einen schmalen Fluss, der ebenfalls durchs Bild läuft. Auf dem Weg gehen noch zwei weitere Personen, die eine befindet sich noch auf der Brücke, eine weitere hat diese bereits überquert. Hinter dieser Brücke befindet sich nun das große Gebäude, dessen zwei Seitenflügel sichtbar sind. Auch die gegenüberliegenden Gebäude sind am linken Bildrand zu sehen. Auf der Straße fährt eine Kutsche. Der blaue Himmel ist mit vielen schweren Wolken bedeckt.

Auch hier hat der Maler gezeigt, dass er sein Fach beherrscht. Die Architektur wurde detailliert abgemalt und die vielen Figuren erzählen kleine Geschichten, die die Ansicht lebendiger wirken lassen.

Zum einen dienten diese Musterplättchen in der Sammlung des Fabriksprodukten-Kabinetts dazu, die starken Fähigkeiten der Wiener Porzellanmanufaktur nach außen hin zu präsentieren. Beide Plättchen sind ein gutes Beispiel dafür, mit welcher Präzision es die Porzellanmaler schafften, die sehr detaillierten Ansichten der Miniaturmalerei ähnlich auf ein kleinstes Format zu malen. Dass hierbei auch zwei Veduten gewählt wurden, zeigt, dass die Vedutenmalerei der Porzellanmanufaktur eine hohe Wertschätzung erhielt. Man war durchaus stolz auf die Arbeiten der Landschaftsmaler.

Dass solche Plättchen aber auch als Vorlage zur Auswahl diverser Dekore dienten, verdeutlicht, dass die Veduten einen festen Bestandteil im Katalog der Manufaktur hatten. Der Kunde konnte sich wie aus einem Katalog die passende Vedute für sein Porzellanstück aussuchen und sich so schon vorher ein Bild davonmachen, wie diese auf Porzellan gemalt aussehen würde. Daher sind die beiden Beispielveduten auch sehr verschieden. Die eine Vedute zeigt eine typische Ansicht der Wiener Innenstadt, während die zweite Vedute eine ländliche Ansicht zeigt.

Solche Mustervorlagen gab es auch in diversen Bestellbüchern, aus denen die Kunden sich ihre Dekore für die bestellten Porzellane frei auswählen konnten und die den Porzellanmalern als Vorlage für ihre Arbeiten dienen sollten.

Wie schon erwähnt, wurde der Bestand der Wiener Manufaktur nach deren Schließung 1864 dem MAK in Wien übergeben. Leider befindet sich in dessen Bestand nur noch ein Bestellsbuch aus dem Jahr 1790. In diesem befinden sich einige Musterblätter, die diverse Dekore für Geschirre demonstrieren, aber leider keines, das eine Vedute oder dergleichen zeigt. Dieses Bestellsbuch diente nur dazu, sich für ein bestimmtes Dekor, nicht aber für ein größeres Motiv zu entscheiden. Interessant wäre zu schauen, ob sich dies zur Blüte der Vedutenmalerei um 1800 änderte, sodass sich nun auch andere Beispiele außer den verschiedenen Dekoren in den Bestellbüchern befanden. Leider ist dies durch die fehlenden späteren Bestellbücher nicht möglich.

Es ist aber ohnehin wahrscheinlicher, dass die Veduten direkt aus den Stichsammlungen, die die Manufaktur ankaufte und die auch den Porzellanmalern als Vorlage dienen sollten, ausgewählt werden konnten und daher kein weiteres Bestellsbuch mehr nötig war. Interessant ist aber, dass sich einige Dekore, die sich in diesem Bestellsbuch finden, auch auf den Porzellanobjekten wiederfinden, die mit Veduten verziert wurden. So konnte man zum einen ein Dekor aus diesem Buch aussuchen und ihn dann mit einer Vedute aus den Stichsammlungen kombinieren, um so sein individuelles Stück zu erhalten.

### 5.3.2 Der Canaletto-Blick

Nicht nur Stiche dienten den Porzellanmalern als Vorlagen für ihre Arbeiten. Ein sehr beliebtes Ölgemälde, das für viele Porzellane als Vorlage diente, stammt von Bernardo Bellotto (1722-1780).<sup>187</sup>

Das Gemälde (Abb. 51) mit dem Titel „Wien, vom Belvedere aus gesehen“ fertigte er 1759/60 im Auftrag Maria Theresias an.<sup>188</sup>

Es handelt sich hierbei wohl um das bekannteste der Bilder, die Bellotto in Wien malte und zeigt wunderbar das spätbarocke Wien. Dieser Typus der Panorama-Landschaften, wie ihn Bellotto schon bei seinen Ansichten Dresdens über die Elbe hinweg anwendete und der durch seine Beliebtheit von anderen Künstlern oft kopiert wurde, ist auch heute noch als sogenannter „Canalettoblick“ bekannt.<sup>189</sup>

Der Betrachter nimmt hier den Standpunkt aus dem ersten Stock aus dem nordwestlichen Pavillon des Belvederes ein und blickt gen Norden. Der Blick fällt dabei über die barocken Gärten des Belvederes und des danebengelegenen Palais Schwarzenberg. Durch das breite Format befindet sich der Großteil der Inneren Stadt, die von der Stadtbefestigung eingerahmt wird, samt des Kahlengebirges und des Bisambergs im Bild. Den größten Teil des Mittelgrunds des Bildes, denn ein richtiger Vordergrund existiert nicht, nehmen die beiden Gärten in Anspruch. Fast die gesamte untere Hälfte des Bildes zeigt die Gärten in ihrer architektonisch symmetrischen Pracht. Aber nicht nur diese strenge Ordnung der Beete und Wege, sondern auch der starke Kontrast, der durch den schrägen Einfall der Nachmittagssonne entsteht und so einige Teile des Gartens im Schatten versinken lässt, gliedert den Garten.<sup>190</sup>

Als Kontrast zur horizontalen Ausrichtung des Gemäldes, die durch die Horizontalen des

---

<sup>187</sup> Der aus Venedig stammende Bernardo Bellotto, auch genannt Canaletto, ist bis heute für seine europäischen Veduten, die vor allem Städte wie Dresden, Warschau oder auch Wien zeigen, bekannt. Schütz 2005, S. 101.

<sup>188</sup> Maria Theresia kaufte das Belvedere 1752 an. Das Gemälde hat die Maße 135 x 213 cm und taucht erstmals 1781 im Preßburger Inventar auf, bevor es ab 1822 im Schloss Laxenburg und seit 1881 zur Gemäldegalerie Wien gehört. Im Kunsthistorischen Museum ist es unter der Inventarnummer 1669 zu finden. Ebd., S. 108

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Der Garten ist von Canaletto noch nach seiner ursprünglichen Planung gemalt. Johann Lucas von Hildebrandt plante den Garten des Belvederes zusammen mit dem Unteren Belvedere seit 1700. Fertiggestellt wurde das Untere Schloss im Jahr 1716 und der Garten wurde ein Jahr später ab 1717 durch die Leitung Dominique Girards realisiert. 1721 entstand dann das Obere Belvedere, dessen Anlage 1725 vollendet wurde. Angelegt wurde der Garten nach den Plänen des Gartenarchitekten Jean Trehet (1654-1740), aber Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) war es, der den Garten fertigstellte. Ebd.

Horizonts und der Silhouette der Stadt unterstützt wird, stehen die Kuppeln der Karlskirche und der Salesianerinnenkirche sowie der spitze Turm des Stephansdoms, die das Bild in der Vertikalen gliedern und sich so deutlich innerhalb des Bildes abheben. Ihre Spitzen sind die einzigen Bildelemente, die sich auch über den Horizont hinaus in der oberen Bildhälfte befinden.<sup>191</sup>

Die durch den Sonneneinfall im Dunkeln liegende Mauer zwischen den Gärten lenkt den Blick des Betrachters direkt zu der Inneren Stadt Wiens. Mit Liebe zum Detail wird hier jedes Dach der einzelnen Gebäude detailgetreu gemalt, sodass sich diese ihren realen Vorlagen zuordnen lassen und sich fast jedes Element des Bildes namentlich bestimmen lässt. So erkennt man ganz links in der Josefstadt durchaus noch die Piaristenkirche oder innerhalb der Stadtmauern die Hofburg, die sich rechts von der Karlskirche befindet. Die wohl größte Abweichung gegenüber des realen Blicks über Wien sind wohl die beiden Kuppeln der Salesianerinnenkirche und der Karlskirche. Die wurden beide näher zueinander gerückt. Durch die dadurch entstehende Verengung des gewählten Ausschnitts erscheint die Stadt zum einen in der Höhe stark überhöht und zum anderen weniger ausgebreitet. Canaletto hatte zwar das Ziel vor Augen, den Blick über Wien so real wie möglich darzustellen, änderte aber einige kleine Details ab, um für ein harmonischeres Gesamtbild zu sorgen.<sup>192</sup>

Der Vordergrund ist mit einer großen Menge an Staffagefiguren geschmückt, die durch den Garten gehen. Sie weisen eine große Vielzahl an Individuen auf. Es sind Personen beider Geschlechter und aus allen Ständen vom vornehmen Besucher bis hin zu einfachen Arbeitern im Garten zu sehen. Besonders herausstechend fällt im Vordergrund die Frau im roten Kleid auf, die im Schatten der Mauer steht. Durch ihr rotes Kleid bildet sie einen Komplementärkontrast zur im Bild durch den Garten dominierenden grünen Farbe. Wie die Frau sind alle Figuren in typischen barocken Kleidern gekleidet.<sup>193</sup>

Dieses Gemälde findet sich auf einigen Porzellanen wieder. Von den für diese Arbeit untersuchten Porzellanen sind ganze acht Objekte mit einer Kopie Canalettos Gemäldes bemalt.<sup>194</sup>

Das wohl prächtigste ist das sich im MAK befindende reich an Gold verzierte Dejeuner

---

<sup>191</sup> Schütz 2005, S. 108.

<sup>192</sup> Ebd., S. 108-113.

<sup>193</sup> Ebd., S. 114.

<sup>194</sup> Da hier nur einige einzelne behandelt werden können, wurde darauf verzichtet, alle acht Objekte vorzustellen und abzubilden.

(Abb. 52), das im Jahr 1818 angefertigt wurde. Dies wissen wir daher, da es mit „Schufried 1818“<sup>195</sup> unterzeichnet ist. Diese Signatur findet sich neben der Bezeichnung „Vue de la ville de Vienne, de ses faubourgs & environs, prise du château du Belvédère.“ An der Unterseite der Platte. Alle Teile bis auf das Zuckerschiffchen sind mit Veduten bemalt. Die Kopie nach Canaletto findet sich auf dem repräsentativsten Stück des Dejeuners, auf der signierten Anbietsplatte.<sup>196</sup>

Die Platte ist in ovaler Form gegossen. Ihr Fond ist bis auf den durch die Vedute ausgesparten Bereich komplett vergoldet. Sie ist mit einer Goldreliefbordüre mit Löwenköpfen sowie Ranken an ihrer Randzone verziert.<sup>197</sup>

Da die Platte oval ist, musste die Ansicht an den Ecken abgerundet werden. Auch sonst gibt es kleine Abweichungen zum Original Canalettos. Auf den ersten Blick stechen die anderen Staffagefiguren ins Auge. Nicht nur, dass sie anders gekleidet sind und statt der schweren barocken Kleidung nun in der leichteren Kleidung des Biedermeier durch den Garten gehen, auch wurden andere Gruppen und Figuren in das Bild gemalt. Der Porzellanmaler scheint sie individuell nach seinem eigenen Empfinden gemalt zu haben.

Aber nicht nur die Figuren wurden abgeändert. Des Weiteren erscheint auch der Garten anders. In ihm befinden sich nun einige Statuen, die in der Vorlage noch fehlten. Während im Gemälde der Blick rechts noch frei auf das Wasser fällt, ist auf dem Porzellan dieser Blick durch einige Büsche abgeschirmt. Die Besucher müssen nun durch ein Tor hindurch schreiten. Dafür erscheinen die Hecken zwischen dem Wasser und dem Garten wesentlich aufgelockerter. Statt der strengen lichtundurchlässigen Reihe dicht aneinander gereihter Bäume, sind es nun nur noch wenige dünne Bäume, die durch den weiteren Abstand zwischen ihnen keinen so starken Schatten werfen wie noch in der Vorlage.

Auch die sich im Hintergrund befindende Ansicht Wiens wurde abgeändert. Ein paar kleine Gebäude, die es vorher noch nicht gab, wurden ergänzt. Auf den ersten Blick erscheint es so, als ob das Schwarzenberg Palais nicht mehr vorhanden ist. Dies liegt daran, dass der Maler es in der Höhe angepasst und daher gestreckt hat. Es wirkt jetzt realistischer, während es bei dem originalen Gemälde wesentlich höher und schmaler erscheint.

---

<sup>195</sup> Jakob Schufried (1785-1857) arbeitete von 1798-1857 in der Wiener Manufaktur. Seit 1805 war er als Landschaftsmaler für die Manufaktur tätig und fertigte dort einige hochwertige Stücke an. Mrazek/Neuwirth 1971, S. 49.

<sup>196</sup> Zu finden ist das Dejeuner in der Mak-Sammlung unter der Inventarnummer KHM 267-1.

<sup>197</sup>[https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-16329](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-16329) (letzter Zugriff 10.09.2017, 18:00)

Auch die Farbe erscheint wesentlich dunkler als im originalen Gemälde. Dieses Phänomen findet sich auch bei der Karlskirche und der Salesianerinnenkirche wieder, deren Kuppeln nicht mehr so sehr in die Höhe schießen. Die Stadt Wien erscheint so weiter hinten als noch im Gemälde und füllt die Maße des Tablett besser aus, da es eine geringere Differenz in der Höhe und Breite als das Gemälde hat. Der Porzellanmaler hat also darauf geachtet, die Ansicht dem Porzellan, das als Untergrund für dieses dient, anzupassen.<sup>198</sup>

Diese Streckung fällt auch auf, wenn man die Gärten dieses Tablett mit einem weiteren Tablett mit Canaletto-Blick (Abb. 53) vergleicht. Es handelt sich hierbei um de Anbierteplatte zu einem sich in einer Privatsammlung befindenden Tête-à-tête.<sup>199</sup>

Auch dieses Tablett hat die klassische rechteckige Form und ist bei einer Länge von 39 cm fast genauso groß wie das ovale Tablett. Aber dennoch weist es wieder mehr Ähnlichkeit zum originalen Gemälde auf. Der Garten entspricht wieder diesem und auch die überhöhten Gebäude stechen dem Betrachter sofort ins Auge. Ein Grund dafür kann der geringere Platz auf dem Tablett sein. Es hat zwar eine für die Ansicht geeignete Größe und auch eine dafür passende Form, allerdings ist es mit einem durchlöchernden Rand und aufwendigem Dekor geschmückt, die viel Platz in Anspruch nehmen, sodass die Vedute gedrängter gemalt werden muss.

Bei den Porzellanen fällt sofort auf, wie viel mehr die Farben des Bildes auf ihnen strahlen. Denn zum einen hatte die Wiener Manufaktur die Fähigkeit, sehr intensive Farben herzustellen, zum anderen wurden diese durch den Brand auf dem Porzellan so konserviert, dass sie im Gegensatz zum Original nicht verblassen oder nachdunkeln konnten.

Canalettos Gemälde Wiens vom Belvedere aus gesehen wurde gerne und oft auf die Wiener Porzellane kopiert. Es fällt auf, dass sich dieses Motiv eher auf Anbierteplatten und

---

<sup>198</sup> Auch auf einer weiteren Platte (Abb. 53b) aus der Sammlung des MAK findet sich eine Ansicht des Canaletto-Blicks über das Belvedere hinweg. Das Schreibset stammt aus dem Jahr 1812. Die Platte gehört zu einem Schreibset, das dem schon genannten Schreibset mit Wiener Ansichten aus der Sotheby's Auktion sehr ähnlich ist. Es befindet sich in der Sammlung des MAK und ist unter der Inventarnummer KHM 272-1 zu finden. Es ermöglicht durch seine Maße von 29,5 x 21,4 cm ebenfalls eine weniger gestreckte und damit wirklichkeitstreue Ansicht. Beide Ansichten der Platten ähneln sich sehr. Dies gilt auch für die Staffagefiguren. Sie sind anders als die Figuren auf dem originalen Gemälde, aber dafür scheinen sie bei den beiden Tablett nahezu identisch zu sein. Die meisten Figuren wiederholen sich in beiden Stücken, nur einige wenige wurden abgeändert. [https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-16374](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-16374) (letzter Zugriff 11.09.2017, 14.30).

<sup>199</sup> Die einzelnen Stücke des Tête-à-têtes wurden zwischen 1781 und 1802 hergestellt. Sie tragen alle Ansichten der Wiener Schlösser Belvedere und Schönbrunn und sind alle in französischer Sprache auf ihren Unterseiten bezeichnet. Die Länge des Tablett beträgt 39 cm. Sturm-Bednarczyk/Jobst 2000, S. 131.

Tellern, als auf Porzellanen mit gewölbten Wandungen wie Tassen, Kannen oder dergleichen finden lässt.<sup>200</sup>

Die Ansicht erfordert eine ebene Fläche als Grundlage, um seine volle Wirkung zu offenbaren. Auch braucht sie durch die sehr weitläufige panoramaartige Darstellung eine größere Fläche, als sie auf einer Tasse zur Verfügung stehen würde, damit der Betrachter die vielen Details immer noch gut erkennen kann. Erst auf einer größeren Platte kann das Gemälde nahezu unbeschnitten kopiert werden, je nach Form der Platte müssen die Ecken abgerundet werden.

Zum einen kann durch die Wahl Canalettos Gemäldes als Motiv auf dem Porzellan ein schöner Gesamteindruck der Stadt Wien samt den repräsentativsten Gebäuden wie dem Stephansdom oder der Karlskirche vermittelt werden. Man musste sich bei der Auswahl des abgebildeten architektonischen Highlights Wiens nicht für ein Gebäude oder eine Straße entscheiden und konnte stattdessen demonstrieren, wie groß Wien war und welche Fülle an hochwertigen Gebäuden die Stadt besaß. Dadurch, dass der Blick bei dieser Ansicht vom Belvedere aus auf Wien fällt, kann gleich noch auf ein weiteres repräsentatives Gebäude verwiesen werden, ohne dies selbst zu zeigen. Besonders für wertvollere Porzellane, die im Besitz der kaiserlichen Familie waren oder von dieser verschenkt werden sollten, eignete sich diese Ansicht, da sie durch das Belvedere und die Ansicht Wiens deren Reichtum präsentiert.

Dass die Porzellane das Gemälde in leicht abgewandelter Form zeigen, verdeutlicht, dass den Porzellanmalern zum einen die Ästhetik der Darstellung an erster Stelle stand, zum anderen wird die Vedute dadurch auch als Dokumentation des aktuellen Baustandes Wiens benutzt. Dies muss bei jedem Porzellan individuell beurteilt werden.

Die große Menge an Kopien der Ansicht auf Porzellanen ist sicherlich auch auf die Beliebtheit des Gemäldes zurückzuführen.<sup>201</sup> So fanden sich Kopien beliebter Gemälde schon immer sehr häufig auf den Porzellanen der Wiener Manufaktur. Der Besitzer des Porzellans konnte sich dadurch seine eigene Version des Gemäldes mit nach Hause nehmen.

---

<sup>200</sup> Von den acht Porzellanen, die mit einer Kopie Canalettos bemalt wurden, ist nur eins eine Tasse (Abb. 54) und einmal wurde ein Teller bemalt (Abb. 55), sowie einmal eine Untertasse (Abb. 6). Die anderen fünf Objekte sind alle Tablett.

<sup>201</sup> Nicht nur dieses Gemälde Canalettos erfreute sich großer Beliebtheit. Die schon vorher beschriebene Tabatiere (Abb. 19-25) mit den Ansichten Sachsens basiert auch auf einigen Vorlagen des Italieners. Nicht nur die Wiener, sondern auch die Meißener Manufaktur wussten also um die Beliebtheit seiner Werke und setzten sie gerne für die Darstellung ihrer Heimatstädte auf den Porzellanen ein.

Da die Ansicht aber in leicht abgeänderter Form zum Gemälde Canalettos erscheint, kann nicht eindeutig gesagt werden, ob wirklich dieses Bild als Vorbild für die Porzellanmalerei diente oder ob es doch eine sehr ähnliche Vorlage war, an der sich die Maler der Manufaktur orientierten. Die anderen Elemente können zwar entweder durch eine Abwandlung der originalen Vorlage durch die Porzellanmaler entstanden sein, sie können aber auch auf ein anderes Gemälde oder einen anderen Stich, den die Maler verwendeten, zurückzuführen sein.

### 5.3.3 Fischer von Erlach

Auf einer Porzellantasse, die sich in der Sammlung des Porzellanmuseums im Augarten befindet (Abb. 56), ist eine Ansicht des Hohen Marktes gemalt.<sup>202</sup> Auch sie hat die typische zylindrische Form wie die anderen Tassen, zusätzlich steht sie auf drei vergoldeten Prankenfüßen, die den Zeitgeschmack der Zeit nach 1800 treffen. Auf ihrer Wandung befindet sich die Vedute. Auf der Untertasse steht unterseitig der Titel in französischer Sprache und schwarzer Schrift: „Vue de la Place, dite le Haut Marchè.“.

Laut Katalog des Augarten Museums soll die Vorlage für diese Ansicht ein Stich von Joseph Emanuel Fischer von Erlach gewesen sein.<sup>203</sup>

Denn auch die beiden großen Wiener Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und sein Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742) sind für ihre Ansichtenbände mit Wiener Veduten bekannt. Nur einige Jahre vor den berühmten Stichsammlungen Salomon Kleiners veröffentlichten sie Stiche der Stadt Wien. Wenn auch in geringerem Umfang, beeinflussten diese Stiche dennoch die Entwicklung der Wiener Veduten nachhaltig. Die Beliebtheit der Stiche und auch der hohe Stellenwert der beiden Architekten, die gerade als Repräsentanten Wiens eine hohe Wertschätzung genossen, spricht für eine Verwendung ihrer Stiche innerhalb der Wiener Porzellanmanufaktur.

---

<sup>202</sup> Neben dem unterglasurblauen Bindenschild ist die Tasse unterhalb mit der Jahreszahl 811 für das Jahr 1811 sowie der Malernummer 154 für Ignatz Obenbiegler, der von 1804 bis 1853 in den Verdienstlisten belegt ist, und der Weißdrehernummer 59 für Joseph Rammersberger und auf der Untertasse mit der 60 für Paul Jungbauer markiert. Sie hat eine Höhe von 10 cm und einen Durchmesser von 15 cm. Kat. Slg. Porzellanmuseum im Augarten 2011, S. 73.

<sup>203</sup> Ebd.

1715 erschien Joseph Emanuels Kupferstichsammlung „Prospecte und Abrisse einiger Gebäude von Wien, daselbst gezeichnet von J.E.F.v.E.“, die aus 28 Stichen bestand. 1719 gab Johann Andreas Pfeffel (1674-1750) eine auf 30 Tafeln erweiterte Version heraus.<sup>204</sup> Joseph Emanuels Vater, Johann Bernhard Fischer von Erlach, war derjenige, der sich für den Druck der Ansichten einsetzte. Da sein Sohn sich zu diesem Zeitpunkt zu Studienzwecken in England und Frankreich aufhielt, kümmerte er sich um die Druckerlaubnis. Joseph Emanuel brach 1713 nach Frankreich auf, seine gezeichneten Tafeln müssen da schon komplett gewesen sein. Was Fischer von Erlach mit diesen Stichen bezwecken wollte, war vor allem die Repräsentation der Schönheit Wiens. Es war die Zeit, in der andere Städte, vor allem die Städte Italiens oder Frankreichs, anfangen, Ansichtenfolgen herauszubringen, weshalb die Österreicher mit der Veröffentlichung der Stichfolgen zu ihrer Residenzstadt schleunig nachziehen wollten.<sup>205</sup>

Laut Frontispiz zeigt die Sammlung nur die „Vornehmsten Gebäude“ Wiens. Fischer von Erlach beschränkt sich hierbei auf Ansichten, die von den größten Baumeistern erbaut wurden und demonstriert so das aktuelle Baugeschehen der Stadt. Da ist es nicht verwunderlich, dass sich viele Gebäude, die von Fischer von Erlach persönlich erbaut wurden, auf diesen Stichen finden lassen.<sup>206</sup>

Ein Stich von Joseph Emanuel Fischer von Erlach, der von ihm vorgezeichnet und daraufhin, wie die meisten Werke in der Sammlung, von Johann Adam Delsenbach (1687-1765) gestochen wurde<sup>207</sup>, zeigt eine Ansicht des Hohen Marktes in Wien (Abb. 57). Er ist mit eben dieser Ansicht unterhalb des Stiches in deutscher und französischer Sprache bezeichnet.<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> Schon am 26. Mai 1713 überreichte Fischer von Erlach dem kaiserlichen Oberstallmeister Philipp Sigismund Graf Dietrichstein eine Zeichnung dessen Palastes zum Geburtstag. Zwei Jahre später folgte zu seinem Geburtstag eine 16 Tafeln umfassende Sammlung. Als dann 1715 die Prospekte als Kupferstiche erschienen, wurden diese vom an der Nürnberger Malerakademie ausgebildeten Johann Adam Delsenbach (1687-1765) gestochen. Prange 1997, S. 88.

<sup>205</sup> Ebd., S. 88f.

<sup>206</sup> Ebd., S. 89.

<sup>207</sup> Ilg 1895, S. 35.

<sup>208</sup> Es steht dort auf Deutsch: „Prospect des Hohen Marckts zu Wien. a. Die Iosephs=Säule. b. Die Schranen. c. Das Brunen=Haus. d. Der Ort wo die Hausen, und andere Fische verkaufft werden.“ Schon im Titel fällt auf, dass die Funktion des Platzes von großer Wichtigkeit zu sein scheint. Signiert ist er mit Wien 1720 und Delsenbach nach J.E. Fischer von Erlach. Das Blatt hat eine Größe von 34 x 49 cm.

Zu sehen ist der Hohe Markt in Wien mit Blick auf Lugeck. Fischer von Erlach wird an der Abbildung dieses Platzes interessiert gewesen sein, da sich auf ihm der Vermählungsbrunnen für Josef und Maria befindet, dessen Pläne von Johann Bernhard von Erlach stammen und der von 1729 bis 1732 von Joseph Emanuel errichtet wurde.<sup>209</sup>

Im Vordergrund befindet sich auf der rechten Seite die Schranne, der damalige Sitz des Stadt- und Landgerichts. Mit der Darstellung des Marktplatzes zeigt er hier eine typische Sehenswürdigkeit des Barock.<sup>210</sup>

Durch die in den Stich integrierten Staffagefiguren zeigt er dem Betrachter eine alltägliche Genreszene des Marktlebens. Es sind einige Stände zu sehen, an denen viele Kunden handeln und kaufen. Wie auch schon bei den barocken Stichen Salomon Kleiners gezeigt wurde, arbeitet auch Fischer von Erlach hier mit den Figuren, um durch sie die Aufgabe der gezeigten Architektur zu verbildlichen. Neben der realistischen Darstellung des Marktes samt seinen Gebäuden soll auch dessen Funktion innerhalb des Stadtbildes dem Betrachter nähergebracht werden.

Schaut man sich nun die farbige Ansicht auf dem Porzellan an, fallen zunächst die anderen Staffagefiguren ins Auge. Nicht nur, dass sie nicht mehr in ihren schweren barocken Kleidern über den Markt spazieren, sondern stattdessen in der für den Biedermeier typischen schlichteren Mode gekleidet sind. Die Anzahl der Personen auf dem Markt hat sich auch drastisch reduziert. Zu der Zeit, in der Fischer von Erlachs Stich entstand, war der Hohe Markt ein beliebter Ort, um Fische und andere Güter zu kaufen. Dies spiegelt sich auch in seiner Darstellung wider. Dieses wilde Markttreiben findet sich nicht mehr auf der Tasse. Nicht ein Stand ist aufgebaut. Stattdessen fahren einige wenige Kutschen über den Platz und eine geringe Anzahl von Figuren steht im Vordergrund sowie im hinteren Teil des Platzes.

Dies reicht noch nicht dazu aus, um dem Porzellanmaler eine andere Vorlage zuzuschreiben. Die geringere Anzahl an Personen kann auch darauf zurückzuführen sein, dass nun nicht mehr die Funktion des Marktplatzes samt seiner Stimmung auf den Betrachter übertragen werden soll, sondern stattdessen der Platz und die sich darum befindlichen Architekturen sowie der Vermählungsbrunnen von höherem Stellenwert sind.

Aber auch innerhalb der architektonischen Elemente gibt es eindeutige Unterschiede zwischen dem Stich und der Porzellantasse.

---

<sup>209</sup> Kat. Slg. Porzellanmuseum im Augarten 2011, S. 73.

<sup>210</sup> Lorenz/Weigl 2008, S. 80.

Rechts im Bild befindet sich bei beiden Ansichten die Schranne. Im originalen Stich ist vor der Schranne ein Balkon, der mit einem auf Säulen stehenden Baldachin überdacht ist, vorgesetzt. Dieser ist durch Außenstufen einer Freitreppe von beiden Seiten zu betreten. Auf der Tasse hat sich dieser Bau etwas verändert. Der Balkon wurde durch eine Loggia ersetzt, die sich unterhalb durch Arkaden zum Markt hin öffnet. Auch die Schranne selbst wurde erweitert und umgebaut. Die Pläne dafür lieferte kein geringerer als Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Sie erhielt ein weiteres, viertes Geschoss. Nicht nur im Stich änderte sich das Aussehen des Gebäudes. 1740 wurde der Umbau der Schranne diesbezüglich abgeschlossen.<sup>211</sup>

Da Fischer von Erlachs Stich von 1720 ist, noch 11 Jahre bevor er überhaupt die Entwürfe für den Umbau einreichte,<sup>212</sup> kann er die abgeänderten architektonischen Elemente selbstverständlich noch nicht zeigen. Die Tasse aber ist aus dem Jahr 1811. Zu diesem Zeitpunkt stand das Gebäude schon in seiner neuen, klassizistischen Form. Für den Porzellanmaler gibt es nun zwei Möglichkeiten, um an eine aktualisierte Ansicht zu gelangen. Entweder er ändert den Stich aus eigener Hand ab, indem er nach der Natur malt oder er verwendet eine Ansicht als Vorlage, die die umgebaute Schanze zeigt.

Eine solche Ansicht (Abb. 58) entstand 1793 innerhalb des schon oft erwähnten Artaria-Verlags. Carl Schütz fertigte diese an.<sup>213</sup> Die rechte Seite des Marktplatzes sieht hier genauso aus wie auf der Tasse. Auf der linken Seite der Tasse fehlt ein Gebäude, das sich auf dem Stich von Schütz befindet. Das fehlende Gebäude könnte aus Platzgründen auf der Tasse weggelassen worden sein. Ihre Wandung bietet eine kleinere Fläche als das Blatt des Stiches, sodass die Ansicht etwas beschnitten werden musste. Sonst sind auch hier die identischen Häuserfronten zu sehen. Auch die Häuser hinter dem Brunnen sind bei beiden Ansichten ident. Im Stich Fischer von Erlachs unterscheiden sich beide Seiten des Marktes von den anderen beiden Ansichten.

Der Blick im Stich Fischer von Erlachs geht hier wesentlich weiter nach hinten, während er beim späteren Stich von Schütz gedrängter wirkt. Auch der Abstand vom Betrachterstandpunkt hin zum Brunnen ist hier geringer. Schütz hat einen allgemein geringeren Ausschnitt des Platzes gewählt. Auch er zeigt weniger Staffagefiguren als Fischer von

---

<sup>211</sup> Perger 1970, S. 34f.

<sup>212</sup> 1731 reicht er die Entwürfe für den Umbau der Schanze ein. Ebd., S. 34.

<sup>213</sup> Die kolorierte Radierung und der Kupferstich sind links unten mit „Nach der Natur gezeichnet und gestochen von C. Schütz.“ signiert und mit „Der Hohemarkt. Vue du Haut MARCHÉ.“ bezeichnet. Das Blatt hat die Maße 39,3 x 52,3 cm, die Platte hat die Maße 31,3 x 42,2 cm. Wien Museum 2007, S. 80.

Erlach. Ihm ging es wohl nicht darum, den Platz in seiner Funktion als von Personen überlaufenden Marktplatz zu zeigen, was für einen größeren Bildausschnitt sprechen würde. Durch den Lichteinfall lenkt er den Blick gezielt auf den Brunnen. Die Schanze liegt komplett im Schatten und erscheint in einem dunklen grau, während der Brunnen nicht nur vorne von der Lichtquelle, sondern auch durch die im Hintergrund hinter den Fassaden hervorscheinende Sonne angestrahlt wird. Worauf der Fokus in Carl Schütz' Stich liegt, ist eindeutig. Er möchte den Vermählungsbrunnen in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken.

Der Porzellanmaler hat sich statt am Stich Fischer von Erlachs wahrscheinlich eher am Stich von Carl Schütz orientiert. Aber auch diesen Stich hat er nicht vollständig übernommen. Wie bei den Veduten der Wiener Manufaktur üblich, änderte er die Staffagefiguren ab. Einige scheint er aus dem Stich übernommen zu haben, wie die zwei Männer im Vordergrund mit den schwarzen Hüten und der kleine spielende Junge neben ihnen oder auch die Kutsche an der linken Hauswand. Hier änderte er nur die Kleidung. Andere Figuren wandelte er ab oder ließ sie komplett aus dem Bild verschwinden.

Auch den Boden und den Himmel malte er ein wenig anders. Besonders die dicken, plastischen Wolken fallen auf der Tasse auf. Auf dem Stich erscheinen die Wolken um einiges eindimensionaler. Die Tasse entstand 1811, zu einer Zeit, in der Studien in der Natur einen immer höheren Stellenwert innerhalb der Malerei einnahmen. Das Ziel der Maler war es, die Wolken, die erst seit dem frühen 19. Jahrhundert klassifiziert wurden, in ihrer Vielzahl an unterschiedlichen Formationen festzuhalten. Der Himmel wurde langsam als selbständiges Bildsujet entdeckt, eine Folge der romantischen Landschaftsmalerei. Genau dieser Aspekt der Landschaftsmalerei, der sich auch in Wien schnell verbreitete, wurde auf dieser Tasse festgehalten.<sup>214</sup>

Dieses Beispiel zeigt, dass eine Zuordnung der Veduten zu ihren Vorlagen nicht immer leicht ist. Gerade bei Ansichten von Plätzen und Gebäuden reicht es nicht aus, wenn ein Stich oder Gemälde desselben Platzes oder Gebäudes vorliegt. Kleine Unterschiede fallen nicht immer sofort ins Auge, sind aber wichtig zu beachten, da sie für eine richtige Bestimmung ausschlaggebend sein können.

---

<sup>214</sup> Kat. Ausst. Leopold Museum 2013, S. 16-94.

## 6. Porzellan für den Hof und Adel - Die Panoramateller

Es ist wichtig, bei den Wiener Porzellanen mit Veduten in zwei qualitativen Gruppen zu unterscheiden. Zum einen nahmen die billig produzierten Massenwaren zu, da immer mehr das normale Bürgertum in das Interesse der Manufakturen geriet und den Großteil ihrer Kunden ausmachte. Diese neue Zielgruppe kaufte die Porzellane hauptsächlich als Souvenirs und hatte nur selten individuelle Gestaltungswünsche.

Aber auch die adligen und wohlhabenden Personen waren stets gute Kunden der Manufaktur. Sie legten immer noch Wert auf gute Qualität und hochwertige Materialien. Auch bei ihnen stieg das Interesse nach Veduten. Die detailliert gemalten Ansichten zeugten von großer künstlerischer Fähigkeit der Porzellanmaler und demonstrierten so hervorragend den hohen Wert der bemalten Porzellane.

Anders als die ärmeren Bürgerschichten konnten sich die oberen Schichten individuell gestaltete Porzellane leisten. Sie wählten sich die Veduten aus, die am besten zu ihnen passten. Meist waren es Veduten ihrer eigenen Schlösser und Anlagen.

Die Porzellane, die der kaiserliche Hof von der Wiener Manufaktur regelmäßig erhielt, waren zunächst größtenteils persönliche Objekte wie Schokoladenbecher oder auch Schreibzeuge.<sup>215</sup> Erst als sich der Bestand der Silberkammer durch die Vermünzung des Hofsilbers durch verschiedene Kriege verringerte, begann der Hof, auch größere Bestellungen aufzugeben.<sup>216</sup>

Gerade, weil durch die Vermünzung die hochrangigen goldenen und silbernen Service des Hofes vernichtet wurden, wünschten sie sich Porzellanservice, die von der Qualität, wenn auch nicht materiell, dann doch wenigstens künstlerisch, an diese herantreten konnten und den zerstörten alten Servicen ein würdevoller Nachfolger waren. Deshalb wurden die Porzellane nicht nur in detailreicher Miniaturmalerei bemalt, sondern auch mit aufwendigen reliefgoldenen Verzierungen versehen.

Ein Beispiel für diese für den Hof gefertigten Porzellane sind die Panoramateller, die sich heute in den Beständen der ehemaligen Hoftafel- und Silberkammer in der Wiener Hofburg befinden und demonstrieren, dass auch am Hof die Veduten ein gerne gesehenes Bildthema waren.

---

<sup>215</sup> Lehner-Jobst 2007, S. 27.

<sup>216</sup> Durch die Napoleonischen Kriege mussten die Kriegskosten durch die Vermünzungen statt durch Steuern oder Abgaben eingeholt werden. Der Hof gab dafür alles an Silber ab, was nicht zwingend gebraucht wurde und ersetzte es durch Porzellan. Ab diesem Zeitpunkt wurde Porzellan nicht mehr nur für Desserts oder als Tafelschmuck eingesetzt, sondern für die kompletten Mahlzeiten, für die sonst noch silberne oder goldene Service zur Verfügung standen. Kat. Slg. Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer 1996, S. 36.

Eine große Lieferung der Wiener Porzellanmanufaktur bekam der Hof am 9. Januar 1808. Sie lieferten einen leider nicht mehr vorhandenen Dessertaufsatz und dazu 60 Teller mit verschiedenen Tableaus, die noch teilweise erhalten sind sowie dazu 36 Konfektsteller mit verschiedenen Bordüren, die ebenfalls nicht mehr erhalten sind. Dazu kamen 24 Suppenteller, die mit verschiedenen Panoramen bemalt wurden. Von diesen 24 Panoramatellern sind alle erhalten geblieben.<sup>217</sup>

Schon 1803 bestellte Kaiser Franz I. (II.) (1768-1835) dieses feine Service für seinen Hof.<sup>218</sup> Der Obersthofmeister Fürst Starhemberg war dabei für die Auswahl der Objekte zuständig. Da sich die Fertigstellung der Porzellane so lange hinzog, ordnete der Direktor der Manufaktur 1807 an, dass bis zur Fertigstellung des Auftrages keine anderen Arbeiten ausgeführt werden durften.<sup>219</sup>

Die Panoramateller weisen alle das gleiche Schema in ihrer Bemalung auf. Die Spiegel der Teller sind komplett unbemalt gelassen, sodass sich der gesamte Dekor auf ihren Fahnen abspielt, wodurch dieser nicht von den Speisen verborgen wird, sondern diese elegant umrahmt. Sie sind unterteilt in drei Abschnitte, die jeweils mit einer Vedute bemalt sind. Bei den Veduten handelt es sich um sehr weitläufige Panoramen, die einen weiten Blick über die Landschaft ermöglichen. Um die Veduten voneinander abzugrenzen, sind die Teller zwischen diesen mit reichen Reliefgoldverzierungen verziert. In diesen Verzierungen finden sich zusätzlich goldene französische Bezeichnungen der Ansichten.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> Dies ist im Finanz- und Hofkammerarchiv des Österreichischen Staatsarchivs unter HHStA, OMeA1812/Nr. 136 zu finden.

<sup>218</sup> Allerdings sieht es so aus, als ob auf der Rückseite des Tellers mit den Ansichten Siziliens („Vue du Temple de Segeste en Sicile“) eine 98 eingepreßt ist, was für eine neue Datierung sorgen würde. Dieser Teller könnte zum Beispiel ein erster Beispielteller gewesen sein, durch den es dann zum Auftrag kam. Vgl. dafür Abb. 59 und Abb. 60. Dies fiel bei der Bearbeitung der Teller zusammen mit Herrn Mag. Gugler auf.

<sup>219</sup> FA, Direktionsakten der Wiener Porzellanmanufaktur, 1807 / Nr. 152; Weisung, Wien, 20. Oktober 1807.

<sup>220</sup> Ein den Tellern der Silberkammer auf den ersten Blick sehr ähnlich erscheinender Suppenteller befindet sich in der Sammlung des Marton Museum in Zagreb. Leider kann in dieser Arbeit keine Abbildung gezeigt werden. Dennoch soll er kurz erwähnt werden. Er trägt neben dem unterglasurblauen Bindenschild die Jahreszahl 1805, ist also im selben Zeitraum zwischen Bestellung und Fertigstellung der Panoramateller für den Hof entstanden. Er ist vorderseitig mit „Vue de Prater vers la ville“, „L'Assemblée aux caffè dans la grande Allée du Prater“ und mit „La Place du feu d'Artifice au Prater“ bezeichnet. Er trägt die gleichen Ansichten wie der Teller mit den Prateransichten aus der Silberkammer (Abb. 63). Es ist gut möglich, dass es noch ein oder mehrere weitere Service mit identischen Veduten gab, da hin und wieder vergleichbare Teller auf dem Kunstmarkt auftauchen. Diese Teller können auch als erste Vorstellung der Idee des Dekors gedient haben, nachdem sich der Hof für eine andere Ausführung entschied oder als eine Nachahmung für einen nicht ganz so wohlhabenden Kunden. Denn hier ist das die Bildfelder verbindende Element ein anderes Rautenmotiv. Die Raute erscheint weniger filigran, da ihre Umrisse von einem dunklen Rand umrandet sind. Der goldene Fond, auf dem sie sich befindet, ist einheitlich Gold geblieben und weist keine weiteren Dekore auf. Auch fehlen hier die kleinen verzierten Ecken, die sich auf den Tellern

Es arbeiteten mehrere Porzellanmaler an diesen Tellern und auch die Bilder und ihre Rahmen sind immer von zwei unterschiedlichen Personen gemalt.<sup>221</sup>

Mit dieser sehr detailreichen, raffinierten Ornamentik erscheinen die Teller in einer imposant schillernden Pracht und treffen so perfekt den Geschmack um 1800.<sup>222</sup>

Durch die sich auf den Rückseiten einiger Teller befindenden Malernummern lassen sich diese auf einige führende Maler der Manufaktur, wie Anton Kothgasser, zurückführen.<sup>223</sup>

Die Veduten zeigen entweder Ansichten aus Österreich, aus der Schweiz oder aus Italien. Auch hier arbeitete die Manufaktur wieder mit bestimmten Vorlagen. Für die Wiener Ansichten verwendeten sie die hier schon so oft erwähnten Stiche des Artaria-Verlags.

Die Schweizer Veduten lassen sich auf Baron Zurlauben (1720–1799) zurückführen.<sup>224</sup>

Sein topographisches Werk wurde 1786-1788 in Paris veröffentlicht. Die Italienischen Ansichten wiederum liegen dem 1792-1796 veröffentlichten Stichwerk von Thomas Chapman zugrunde.<sup>225</sup> Ausgewählt wurden die Ansichten wohl von Fürst Starhemberg, dem ersten Oberhofmeister.<sup>226</sup>

Auf den Tellern finden sich nicht nur gefällige Landschaften und Architekturansichten, sondern auch wildere Darstellungen der Naturgewalten wie der Ausbruch des Vesuvus (Abb. 61) oder eisige Höhen des Aargletschers in den Berner Alpen (Abb. 62).<sup>227</sup>

Die mit den Tellern gedeckte Tafel zeigte eine große Auswahl an stark variierenden Landschaften, die über die Grenzen der Herrschaft des Besitzers hinausgingen.<sup>228</sup>

Alle Teller haben eine sehr detailreiche, feine Bemalung, die von aufwendigen Goldreliefen gerahmt wurde, wobei der Spiegel unbemalt bleibt. Die drei Ansichten bilden dabei ein gemeinsames Landschaftspanorama, das durch gemeinsame Elemente abgerundet

---

der Silberkammer zwischen Tellerrand und Raute befinden. Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum 2010b, S. 108f.

<sup>221</sup> Kat. Slg. Ehemalige Hoftafel- und Silberkammer 1924, S. 9.

<sup>222</sup> Lehner-Jobst 2005, S. 40.

<sup>223</sup> Kat. Slg. Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer 1996, S. 56.

<sup>224</sup> Leider konnten innerhalb dieser Arbeit die Stiche, die als Vorlagen dienten, noch nicht gefunden werden. Für zukünftige Untersuchungen würde es sich anbieten, die Teller mit den Vorlagen zu vergleichen.

<sup>225</sup> Kat. Slg. Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer 1996, S. 56.

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Lehner-Jobst 2005, S. 40.

<sup>228</sup> Zu sehen sind unter anderem der Tempel der Diana in Erlaa, der chinesische Pavillon in Laxenburg, die Eremitage in Laxenburg, Stift Klosterneuburg und zwei Ansichten von Brigittenau, St. Veit, Hacking und Maria-Brunn, Neuwaldegg, Ansichten aus Schönbrunn, das Belvedere, Ansichten aus dem Prater, Ansichten des Vesuvus und von Rom, Schaffhausen und Moorgarten (hier findet sich die Malernummer Anton Kothgassers), Genf und Horn am Bodensee, Freiburg, Lindau am Bodensee und einige weitere. Kat. Slg. Ehemalige Hoftafel- und Silberkammer 1924, S. 15.

wird. Jeder einzelne Teller lässt die Person, die von ihr isst, in eine andere Landschaft an einen anderen Ort entfliehen.

Während sich die Panoramen in langgestreckten Feldern mit abgeschrägten Ecken befinden, werden diese durch schmale Felder voneinander getrennt, in denen sich Rhomben in Goldrelief befinden. Gemalt sind diese auf einem lachsfarbenen Fond. Die Zwickel sind mit Rosetten en grisaille auf schwarzem Grund bemalt. Die einzige Bemalung der Fahne ist an ihrem oberen Rand ein zweifacher ornamentaler Doppelring. In dem äußeren Ring befindet sich die jeweilige französische Bezeichnung der Veduten. Darunter ist eine schlichte Bordüre aus Blüten gemalt. Die Malerei ist sehr prunkvoll mit einem sehr aufwendigen Dekor.<sup>229</sup>

Einen weiteren Panoramateller, der, anders als der Teller, aus der Sammlung des Marton Museums in Zagreb, neben einer demselben Schema folgenden Panoramabemalung auch den selben Dekor hat, ließ sich im Depot des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg finden (Abb. 64).<sup>230</sup>

Auf seiner Fahne befinden sich drei italienische Ansichten, die von der Verehrung der römischen Antike und der Italiensehnsucht nördlich der Alpen zeugen. Sie zeigen den Blick über den Golf von Neapel mit einem hochgelegenen Gebäudekomplex, wohl dem Castel di San Martino und die imposante Ruine des Amphitheaters von Capua Vetere.<sup>231</sup> Das verbindende Element der einzelnen Ansichten, das für ein geschlossenes Panorama entlang der feinen Speisen sorgt, ist bei diesem Teller die üppige Vegetation und der stimmungsvolle Morgenhimmel, die sich auf allen drei Ansichten finden lassen.<sup>232</sup>

Da er denselben Dekor wie die Wiener Teller hat und die Motive, die auf seiner Fahne gemalt sind, keine Motive der anderen 24 Teller kopieren, könnte man davon ausgehen, dass er ursprünglich ebenfalls zu dem Service gehörte. Dagegen spricht, dass es ursprünglich 24 Suppenteller waren, also keiner in der Sammlung der Silberkammer fehlt. Eine Möglichkeit wäre aber, dass die Manufaktur mehrere Teller mit verschiedenen Veduten herstellte, von denen nicht alle an den Hof geliefert wurden.

---

<sup>229</sup> Heitmann 2002, S. 250.

<sup>230</sup> Er wurde 1998 bei C. Bednarczyk in Wien angekauft und entspricht mit seiner Höhe von 4,9 cm und dem Durchmesser von 24,7 cm den Maßen der Teller aus der Silberkammer. Gemarkt ist er mit einem Bindenschild und dem Jahresstempel (18)04. Zu finden ist er im MKG unter der Inventarnummer 1998.5.

<sup>231</sup> Bezeichnet ist der Teller mit „l'Amphiteatre de Capone la Vieille“, „Vie d'une partie de la ville de Naples.“ und „Marino à douze miles de Rome.“ Heitmann 2002, S. 249ff.

<sup>232</sup> Ebd. S. 250.

Eine andere Möglichkeit wäre, dass auch andere Auftraggeber solche Teller bestellten und dieser Teller ursprünglich zu einer anderen Serie gehörte. Dies würde belegen, wie beliebt die Teller mit ihren Ansichten waren. Allerdings ist davon auszugehen, dass solche Teller nicht in derselben Qualität bemalt wurden und stattdessen einen schlichteren Golddekor erhielten. Denn zwar war vieles, was der Kaiserhof hatte, schnell beliebte Mode, dennoch fehlten anderen Personen oft die Mittel dafür. Ein solcher Teller, der als Anlehnung an das Service des Kaiserhofes erschien, war wohl der Panoramateller des Marton Museums in Zagreb, da dieser einen schlichteren Dekor hat und auch dessen Ansichten weniger detailliert und fein gemalt wurden.

Die Teller zeigen, dass die verschiedenen Ansichten auf Porzellanobjekten nicht nur von den Bürgern geschätzt wurden, sondern durchaus auch von den höheren Adelsschichten bis hin zum kaiserlichen Hof geliebt wurden. Zwar findet man die meisten dieser Veduten auf billigeren Sammeltassen, aber dennoch gibt es auch sehr hochwertige Exemplare, die damit bemalt wurden.

Die Porzellane aus der eigenen Manufaktur boten sich hervorragend dazu an, um sie in Form von diplomatischen Geschenken weiterzugeben. Schon von Anfang an wurden so diverse Porzellane an andere Höfe verschenkt, um die Freundschaften und Allianzen mit diesen zu stärken. Gerade durch den Wiener Kongress hatte Österreich engere Verbindungen zu anderen Ländern aufgebaut. Diese neu entstandenen Allianzen und Friedensbeschlüsse wurden durch die kostbaren Geschenke aus weißem Gold weiter bekräftigt. Auch hier boten sich Veduten wunderbar an, um die diplomatischen Geschenke zu verzieren. Durch solche Porzellane konnte den Beschenkten entweder ihr eigenes Land samt ihren eigenen Schlössern und Anlagen oder das Land der Schenkenden und somit Österreich und Wien nähergebracht werden. So wurden zwischen 1814 und 1817 diverse reich mit Porzellanen befüllte Kisten nach Russland, Neapel, Portugal oder Preußen verschickt. Im Wiener Finanzarchiv lassen sich einige dieser Aufträge belegen. Unter anderem erhielt Leopold von Neapel am 19. August 1816 24 Teller mit diversen Wien-Ansichten<sup>233</sup> und auch die Erzherzogin Marie Christinen erwarb ein Dejeuner, das mit Ansichten Wiens verziert wurde.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Nachlesen lässt sich dies im Finanz- und Hofkammerarchiv des Österreichischen Staatsarchivs unter FA, K:K Ärar. Porz. Fabrik, rote Nr. 145, Kunstverzeichnisse, fol.1.r.

<sup>234</sup> Lehner-Jobst 2005, S. 42.

## 7. Zimmerreise durch Italien

Italien war schon immer das beliebteste Reiseziel der Menschen jenseits der Alpen. Aus der Grand-Tour des Adels war das Land nicht wegzudenken und dies änderte sich auch nicht, als sich die ärmeren Bevölkerungsschichten das Reisen leisten konnten. Italien blieb stets gefragt. Nach den napoleonischen Kriegen hatte sich Italien in Europa zum gefragtesten Reiseziel etabliert. Diese Italiensehnsucht drang in weite Kreise der Gesellschaft vor, sodass neben dem Adel auch Künstler, Schriftsteller, Forscher und Sammler, aber auch einfach Personen, die aus reinem Interesse und Vergnügen unterwegs waren, nach Italien reisten.<sup>235</sup>

Zu diesen Italienreisen entstanden viele Reiseberichte. Auch Goethe (1749-1832) publizierte 1816 seine „Italienische Reise“, nachdem er schon 1786 bis 1788 dorthin gereist war. Es entwickelte sich zu dem Standardwerk des 19. Jahrhunderts, das die nach Italien Reisenden lasen.<sup>236</sup>

Zwar weckten die vielen Reiseberichte das Interesse vieler, sich selbst auf den Weg nach Italien zu begeben, dennoch gab es immer noch Personen, die sich das Reisen trotz allem nicht leisten konnten, denn den breiteren Bevölkerungsschichten ermöglichte sich das Reisen erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>237</sup>

Oder sie wollten es sich aufgrund der Gefahren nicht leisten und blieben lieber in ihrer sicheren Umgebung. Xavier de Maistre brachte für diese Personen 1794 sein Buch „Voyage autour de ma chamre“ raus, in dem es sich um eine Gedankenreise durch seine eigenen vier Wände handelte.<sup>238</sup>

Die Neugierde nach den fernen Ländern war trotzdem da und um diese zu stillen, wuchs das Interesse der Bevölkerung an Reiseillusionen in jeglichen Ausführungen. Bereits 1750 wurden die Guckkästen erfunden. Es handelt sich hierbei um kleine Holzkästen, die auf Jahrmärkten oder anderen öffentlichen Plätzchen aufgestellt wurden, sodass man sich durch ihr kleines Guckloch, das mit einer Linse bestückt wurde, eine Folge von diversen Stadtansichten anschauen konnte, sodass die Illusion entstand, sich zumindest für einen kurzen Moment an einem anderen Ort zu befinden. Später wurden mehrere dieser Kästen kombiniert und durch diverse Tafelbilder ergänzt und in Räumen ausgestellt, sodass eine

---

<sup>235</sup> Dehmer 2016, S. 12.

<sup>236</sup> Ebd., S. 13.

<sup>237</sup> Storch 2008, S. 14.

<sup>238</sup> Ebd., S. 15.

optische Zimmerreise oder auch ein Zimmer-Panorama entstand. Langsam abgelöst wurden diese Zimmerreisen durch die Panoramen<sup>239</sup>, die 1760 von Robert Barker in London erfunden wurden.<sup>240</sup>

Der Gedanke dahinter war, dass sich nicht der Wissbegierige zu seinem Objekt der Information und des Lehrreichen hin in die Ferne begeben sollte, sondern dass stattdessen die fernen Länder zu ihm kommen sollten.<sup>241</sup>

Diese neue stärkere Hinwendung zur fernen Landschaft fand sich nun geprägt durch das neu gewachsene Selbstverständnis der Bürger vermehrt in der häuslichen Innenarchitektur. Im 18. Jahrhundert wuchs die Gestaltung ganzer Landschaftsräume. Verwendet wurden dafür auf Papier gedruckte Panoramatapeten. Diese entwickelten sich kurz vor 1800. Sie zeigten keine Muster, sondern fortlaufende landschaftliche Szenerien, die aus mehreren Tapeten aneinandergereiht wurden. Solche Innenraumgestaltungen mit Landschaftsdarstellungen lassen sich schon in der Antike, in der römischen Villenarchitektur, finden. In der Renaissance wurden diese wieder aufgegriffen und zur illusionistischen Erweiterung des Innenraums umgewandelt. Die Natur im Innenraum wurde stets dem aktuellen Zeitgeschmack angepasst. So finden sich ab 1760 vor allem trompe-l'oeil-Motive und auch Gartenraumgestaltungen waren sehr gefragt.<sup>242</sup>

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand auch in Wien und seiner Umgebung die Mode, die Zimmerwände mit Landschaften zu dekorieren. Das landschaftliche Element der Landschaftszimmer griff allmählich auch auf die Einrichtung über, sodass sich auch in anderen Einrichtungs- und Dekorationsgegenständen Landschaftsmotive finden ließen.<sup>243</sup>

Durch Porzellanen mit Veduten konnte sich der Besitzer nun ebenfalls ferne Länder anschauen, ohne in diese reisen zu müssen. Es wurde ihm sogar noch leichter gemacht, denn nun konnte er sich die fremde Welt in seine eigenen vier Wände holen und hatte so seine eigene kleine Zimmerreise bei sich zu Hause. Natürlich führten solche Zimmerreisen den „Reisenden“ nicht nur nach Italien. Dennoch ist eine Vielzahl an Porzellanen erhalten geblieben, die gerade dieses Land als Thema hatten, sodass auch hier eine solche Gruppe zur Demonstration gewählt wurde.

---

<sup>239</sup> Es handelt sich hierbei um 360 Grad-Rundbilder, in denen sich der Betrachter befindet und sich das Bild so von allen Seiten anschauen kann, als wäre er mittendrin.

<sup>240</sup> Storch 2008, S. 15f.

<sup>241</sup> Ebd., S. 15.

<sup>242</sup> Thümmler 1995, S. 157ff.

<sup>243</sup> Pötschner 1978, S. 42f.

Auf Abbildung 65 ist ein Solitaire aus dem Jahr 1792 abgebildet, das sich in einer privaten Sammlung in Trieste befindet.<sup>244</sup>

Das Stück, das einem hier sofort ins Auge fällt, da es an malerischem Können kaum zu übertreffen ist, ist mit Sicherheit die Anbiertplatte (Abb. 66). Sie hat die Maße 33,2 x 25 cm und ist mit einer durchbrochenen Bordüre an ihrem Rand verziert.<sup>245</sup> Dieser Bordüre folgt eine weitere Bordüre mit goldenen Rocaillen. Über der Vedute ist in diese ein weißes unbemaltes Feld eingelassen, in dem sich die Beschriftung der Vedute, „ERUPTION DU MONT VESUVE, Du 14. Mai 1771“ in schwarzer Schrift befindet. Ein schlichter, dünner Goldrand trennt diese Bordüre von der Ansicht ab.

Die Ansicht nimmt den größten Teil des Tablett ein. Sie hat dieselbe achteckige Form wie dieses. Durch die dunklen, kräftigen Farben steht die Vedute in starkem Kontrast zum hellen Rand des Tablett und damit auch zu den anderen Porzellanen des Solitaires. Diese haben alle kleinere Veduten, die dieselbe Form wie das Tablett haben und nur mit goldenen Rocaillenbändern verziert wurden und so als Beiwerk zu diesem wirken und ihm nicht die Schau stehlen.

Die Ansicht im Spiegel des Tablett zeigt den gerade ausbrechenden Vesuv. Sein gelb leuchtendes Inneres lässt die in rote Farbe getunkten Rauchschwaden, die aus ihm herausströmen, erstrahlen. Auch die von ihm abfließenden Lavaströme strahlen in ihrer starken Röte. Im Kontrast dazu steht das Meer am rechten Bildrand, dessen Lichtquelle der weiße Mond ist, der diese Bildhälfte, die noch nichts vom Vulkanausbruch mitbekommen zu haben scheint und sich daher noch in nächtlicher Ruhe wiegt, in ein kaltes Blau färbt. Auch in diesem Bild wurden einige Figuren integriert. Sie wirken eher wie Schaulustige, die nichts von den folgenschweren Gefahren des Ausbruchs zu bemerken scheinen.

Diese Ansicht ist nach einem Gemälde Pierre-Jacques Volaires (1729-1799) gemalt. Das Ölgemälde ist undatiert, muss aber zwischen 1771 und 1799 gemalt worden sein.<sup>246</sup>

Auch hier ist der gerade stattfindende Ausbruch des Vesuvs in seiner vollsten Pracht zu sehen (Abb. 67).

---

<sup>244</sup> Es handelt sich hierbei um ein Solitaire für zwei Personen, das aus zwei Kannen (einer Kaffeekanne und einer Kanne für Milch), einer gedeckelten Zuckerdose, einer Anbiertplatte und zwei Kaffeetassen mit Untertassen besteht. Besonders ist, dass das originale Köfferchen, in dem das Solitaire aufbewahrt wurde, noch erhalten ist. Kat. Slg. Trieste 2002, S. 154.

<sup>245</sup> Das Tablett ist mit dem unterglasurblauen Bindenschild gemarkt. Ebd., S. 155.

<sup>246</sup> Diese Datierung entsteht, da der Vulkan erst 1771 ausbrach und Voltaire nur bis 1799 lebte. Des Weiteren hat das Ölgemälde die Maße 40,2 x 66,2 cm und befindet sich in der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe. Dort ist es unter der Inventarnummer 2850 zu finden. <http://swbexpo.bsz-bw.de/skk/detail.xhtml?id=29E1000A4EEDAA452B5F499560F8DC7B&img=1> (letzter Zugriff 7.10.2017, 17:30).

Das Gemälde diene zwar als Vorlage, was an derselben Bildaufteilung der beiden Darstellungen zu erkennen ist, so haben beide in der linken Hälfte den ausbrechenden Vulkan, während rechts das ruhige Wasser und der ruhige Himmel im Mondlicht erscheinen und es haben auch beide die Gruppe Schaulustiger am linken Bildrand. Dennoch scheint der Porzellanmaler hier um einiges freier gearbeitet zu haben, als wir es von anderen Arbeiten mit Vorlagen kennen. Beim Lavastrom, der über das Land zieht, hat er sich nicht nur auf seine Vorlage bezogen, sondern diesen individuell und dadurch um einiges lebendiger selbst entworfen. Auch verstand es der Porzellanmaler besser, die Wolken und Rauchschwaden plastisch wirken zu lassen. Sie ziehen viel voluminöser durch das Bild, während sie im Gemälde nicht so stark zur Geltung kommen. Eine Anlehnung an das Bild Voltaires ist eindeutig erkennbar, diese wurde aber noch künstlerischer auf das Porzellan übertragen.<sup>247</sup>

Das Solitaire scheint nicht einfach nur Italien als Leitmotiv zu haben, sondern möchte seinen Besitzer während seiner Kaffeerrunde zu einem Besuch des Vesuvausbruchs mitnehmen. Es ermöglicht so nicht nur eine Reise an einen fernen Ort, sondern auch in eine andere Zeit. Und das, ohne seinen Besitzer und seine Gäste in Gefahr zu bringen.

Auch die anderen Stücke des Solitaires greifen dieses Thema auf. Als Vorlagen dienten bei ihnen wie so oft bei italienischen Ansichten die Stiche aus den *Voyages pittoresque*. So zielt die Kaffeekanne dieselbe Ansicht, wie sie auch schon auf der zuvor behandelten Kaffeekanne, die sich unter der Abbildung 33 findet, gemalt wurde. Die Kannen haben nahezu die gleiche Form, bei diesem Modell wurden kleine Rocailles-förmige Füßchen ergänzt. Auch der Dekor ist anders und die Stiche liegen zwar derselben Vorlage zugrunde, wurden aber leicht unterschiedlich koloriert und wenige kleine Details wurden ein wenig abgeändert. Diese Kanne scheint dem Stich aus den *Voyages pittoresque* (Abb. 35) mehr zu ähneln, wenngleich beide Kannen ihm sehr ähnlich sind.

Das Solitaire dient wohl dazu, seinen Besitzer auf eine Reise nach Italien, genauer gesagt an den Fuß des Vesuvs, zu führen, ohne dass dieser sein Zimmer verlassen muss. Durch die detaillierten Ansichten, die die Wandungen und Spiegel der einzelnen Objekte zieren,

---

<sup>247</sup> Auch auf einem der Panoramateller, die sich in der Silberkammer in Wien befinden und der sechs Jahre nach dem Tablett, 1807, angefertigt wurde, ist der Vesuvausbruch abgebildet (Abb. 61b). Diese Ansicht scheint nach derselben Vorlage entstanden zu sein, auch wenn sie durch die konvexe Form der Fahne, auf der sie gemalt ist, leicht abgewandelt erscheint. Auch hier ist der Kontrast des feuerspeienden Vulkans zu dem ruhigen Himmel und dem ruhigen Meer noch größer, da dieser in hellerem Blau gemalt ist und die weißen Wolken dominanter sind. Vergleicht man den Teller mit dem Tablett und dem Gemälde, ähnelt er mehr dem Tablett. Die Änderungen der Vorlage, die für das Tablett vorgenommen wurden, wurden auch beim Bemalen des Tellers behalten.

kann sich der Besitzer bestens in die Lage eines der vielen Italienreisenden versetzen, ohne seine sichere Umgebung verlassen zu müssen. Eine solche Zimmerreise bot sich nicht nur für Italien an, was aber sicherlich als das beliebteste Reiseziel der Europäer galt. Zu jedem noch so weit entfernten Ort konnten die Kaffeetrinkenden so jederzeit entfliehen.

## 8. Porzellan als Zeitdokument

Schon des Öfteren konnte nun festgestellt werden, wie die Veduten auf den Porzellanen stets dem aktuellsten Stand des Abgebildeten angepasst wurden. Wurde ein Platz verändert oder ein Gebäude umgebaut, finden sich diese Neuerungen auch auf den neu angefertigten Porzellanen. Die Porzellane geben durch ihre Veduten, durch ein genaues Abbild des aktuellen baulichen und vegetativen Standes der Städte und Landschaften, diese immer aktuell wieder, wenn es sich nicht um historische Abbildungen wie aus den *Voyages pittoresque* oder dergleichen handelt. Sie können daher meist auch als Geschichtsquellen verstanden und benutzt werden.

Aber nicht nur durch die Darstellung des aktualisierten Stadtbildes erhalten sie den Stand einer Geschichtsquelle. Schon die vorher besprochenen Objekte mit ihren Vesuvausbrüchen griffen historische Begebenheiten wieder auf und hielten sie auf Porzellan für die Ewigkeit fest. Aber auch aktuelle geschichtsträchtige Ereignisse können durch die Verwendung von Veduten auf ihnen abgebildet und so für die nachfolgenden Generationen verewigt werden.

Dies zeigt sehr deutlich ein Solitaire, das sich im Palazzo Pitti in Florenz befindet (Abb. 68). Dieses Solitaire ist nur mit einer einzigen Vedute verziert. Während die anderen Objekte alle mit Goldrändern auf weißem Fond und dunkelblauen Wandungen bemalt sind und so eher unscheinbar wirken, steht das Tablett hier wieder einmal im Mittelpunkt der Gruppe. Auch das Tablett ist mit einer goldenen Bordüre auf weißem Fond umrandet. In einer darin ausgelassenen Fläche steht am oberen Bildrand die französische Bezeichnung „*Vue du pont de fer prés Coalbrook Dale dans le comté de Salop en Angleterre*“. Diese bezieht sich auf die Vedute, die sich in der Mitte des ovalen Tablett befindet. Sie ist rechteckig, ihre Ecken sind abgerundet und sie ist mit einem Goldrand umrahmt. Der restliche Spiegel des Tablett ist im selben dunklen Blau gemalt wie die anderen Objekte.<sup>248</sup>

Die Vedute, die sich auf dem Tablett befindet (Abb. 69), zeigt keine stark fragmentierte Gasse Wiens und auch keine idyllische Ruinenlandschaft Italiens. Stattdessen entschied

---

<sup>248</sup> Das Solitaire wird auf um 1801 datiert. Dies liegt vor allem an der besonderen Form des Milchkännchens. Diese sehr bauchige, birnenförmige Form gewann am Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien an großer Beliebtheit, seitdem sie 1752 in Sevres erstmals geformt und schon bald auch in Wien übernommen wurde. Auch die ovalen und einfach umrandeten Tablett waren zu dieser Zeit besonders beliebt. Tabakoff 2002, S. 155.

sich die Manufaktur hier dazu, eine neue architektonische Besonderheit Englands für immer auf das Porzellan zu verewigen. Zu sehen ist eine Ansicht der ersten Eisenbrücke Europas, die sich in Coalbrook Dale befindet und 1779 fertiggestellt wurde.<sup>249</sup>

Sie zeigt die Brücke im Zentrum der Ansicht mit einem kleinen Boot, in dem nur eine Person sitzt. Auch am linken Flussufer, das durch die starke Bewachung an Pflanzen im Kontrast zur durch den Menschen geschaffenen unnatürlichen Stahlbrücke steht, sind zwei Staffagefiguren zu sehen. Das Wasser schlägt ruhige, aber deutlich erkennbare Wellen. Das Licht scheint direkt auf den Fluss. Das Bild erscheint sehr ruhig, einem Landschaftsbild gleich gibt es keine großen Handlungen in ihm. Durch die zentrierte Brücke wirkt es sehr statisch. Die Brücke bleibt im Bildfokus, nichts lenkt von ihr ab.

Als Vorlage für diese Vedute diente eine Arbeit des englischen Malers Michael Angelo Rooker (1743-1801).<sup>250</sup> Viele Künstler fertigten Ansichten der Brücke an, aber eine Ähnlichkeit zu dieser Ansicht Rookers ist unverkennbar.<sup>251</sup> Die Arbeit (Abb. 70) ist undatiert, aber Stiche von William Ellis, die auf diesem basieren, wurden in den Jahren 1781 und 1782 von der Coalbrookdale Company, die König George III. gewidmet war, veröffentlicht. Rooker war bis in die 1780er Jahre bekannt dafür, wie auch hier, seine Architektursichten in einer Kombination aus Feder, Tinte und Aquarell zu malen.<sup>252</sup>

Abgesehen von den Farben ähneln sich die Vorlage und die Ansicht auf dem Porzellan sehr. Sogar die Formen der Wolken und die Wellen im Wasser wurden genauso übernommen, wie sie hier zu sehen sind. Dass der Porzellanmaler auf eine farbige Darstellung verzichtete, kann auch daran liegen, dass ihm als Vorlage nicht das Bild selbst, sondern ein Stich des Bildes, wie ihn William Ellis anfertigte (Abb. 71), vorlag.<sup>253</sup> Da die Eisenbrücke eine so beeindruckende technologische Erneuerung war, ist es gut vorstellbar, dass Abbildungen der Brücke um die Welt gingen und auch ihren Weg in die Manufaktur Wiens fanden.

Dieses Beispiel zeigt zum einen, welche hohe Wertschätzung und Anerkennung die erste Eisenbrücke Europas in der Gesellschaft erhielt, dass sie als so wichtig und innovativ galt,

---

<sup>249</sup> Die Brücke wurde vom Architekt Thomas Farnolls Pritchard of Shrewsbury entworfen, um eine Überquerung des Severn Rivers zu ermöglichen. Ihre Bestandteile wurden in der Eisengießerei in Madeley, die Abraham Darby III. gehörte, gegossen. Tabakoff 2002, S. 155.

<sup>250</sup> Das Gemälde befindet sich in der Aberdeen Art Gallery in Aberdeen, Scotland. Die Inventarnummer ist die ABDAG003021.

<sup>251</sup> Tabakoff 2002, S. 155.

<sup>252</sup> <http://www.aagm.co.uk/thecollections/objects/object/The-Cast-Iron-Bridge-near-Coalbrook-Dale-In-the-County-of-Salop?l> (letzter Zugriff 18.10.2017, 11:00).

<sup>253</sup> Tabakoff 2002, A. 155.

dass sie sich die Bürger auf ihren Porzellanen wünschten. Aber es zeigt auch, dass das Porzellan gerne dafür verwendet wurde, solche besonderen Dokumente der menschlichen Entwicklung festzuhalten und zu verewigen. Angetrieben durch die industrielle Revolution waren es nicht nur architektonisch besonders interessante Objekte, sondern vor allem technologische Wunderwerke, die die Maler nun auf Stichen und Gemälden und dadurch auch auf Porzellanen festhielten. Es reichte den Bürgern nicht aus, sich eine Kopie des originalen Gemäldes der Eisenbrücke ins Wohnzimmer zu hängen. Viel lieber wollten sie diese während ihrer Kaffeerunden bewundern. Sicherlich regte ein solches Motiv auf einem Service auch zu wilden Diskussionen am Tisch an. Die neuen Errungenschaften kamen so nicht nur in der realen Welt, sondern auch durch den hohen Einsatz der Veduten in der Kunst groß zur Geltung.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup><http://aagm.co.uk/theCollections/objects/object/The-Cast-Iron-Bridge-near-Coalbrook-Dale-In-the-county-of-Salop> (letzter Zugriff 18.10.2017, 11:00).

## 9. statistische Überlegungen

Hier sollen einige statistisch auffällige Ergebnisse aufgezeigt werden, um so die zu Beginn der Arbeit gestellten Fragen beantworten zu können. Es sollen sich erste Regelmäßigkeiten und Tendenzen innerhalb der Objektgruppe erkennen lassen.

Dafür wurden alle Porzellane der k. und k. Wiener Porzellanmanufaktur mit Veduten aus dem Zeitraum von 1740 bis 1820, die sich in diversen Ausstellungs- und Auktionskatalogen finden ließen, untersucht.

Insgesamt konnten in den letzten Monaten um die 100 Objekte<sup>255</sup> gesammelt werden. Da es unzählige solcher Porzellane gibt, handelt es sich hierbei nur um eine wahllos getätigte Stichprobe, die eine erste Aufklärung über das Thema geben soll. Auch sollte bedacht werden, dass es sich hier nur um noch erhaltene und öffentlich zugängliche Objekte handelt. Vielleicht erscheinen in den nächsten Jahren noch Objekte in Katalogen, die die Ergebnisse dieser Analyse negieren könnten.

Die statistische Analyse soll deshalb keineswegs den Anspruch der Vollständigkeit beanspruchen. Sie soll vielmehr als eine erste an das Thema heranführende Auswertung dienen und zur weiteren Arbeit über diesen Themenbereich anregen.

Die frühesten Porzellane, die mit Veduten, nicht mehr nur reinen idealisierten Landschaftsabbildungen verziert wurden, lassen sich in der Wiener Manufaktur um 1740 (Abb. 14ab) und damit schon zur Mitte des 18. Jahrhunderts finden. Die mehrfarbigen nach Stichvorlagen gefertigten Veduten haben ihre Blüte in den Jahren um 1800 und noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein. Noch nach 1830 lassen sich solche Porzellane im Repertoire der Wiener Manufaktur finden.

Vergleicht man alle Porzellane miteinander, fällt auf, dass es innerhalb der Formen nur wenig Abwechslung gibt. Die einzelnen Tassen und Dejeuners sind durch die Formen des Klassizismus geprägt. Sie weichen stark von den wesentlich verspielteren Formen der noch in der Ära Du Paquiers hergestellten Porzellane ab. Stattdessen haben sie fast alle glatte zylindrische Flächen, eckige Henkel und eine besonders schlichte Profilierung der weiteren Teile. Dies liegt wohl an dem Wunsch, den Formen antiker Vasen besonders zu

---

<sup>255</sup> Auf eine Aufführung aller Objekte wurde hier verzichtet. Die wichtigsten Objekte wurden in dieser Arbeit schon genannt. Für spätere Arbeiten würde sich eine vollständige Aufzeichnung aller Objekte anbieten, dies war für diesen Zweck aber nicht nötig.

ähneln.<sup>256</sup>

Erst die später hergestellten Tassen, die nach 1800 gefertigt wurden, entfernen sich langsam von den strengen Linien des Klassizismus und bekommen einen weiter geöffneten Rand und größere, auffällig gebogenen Henkel. Dennoch bleiben die Formen aller Objekte sehr schlicht. Die Bemalung steht im Vordergrund.

Was den Dekor betrifft, setzt sich bei den Objekten vor allem der Reliefgolddekor durch. Ein weites Repertoire an verschiedenen ausgefallenen Ornamenten, die durch diverse Rocaille, Blätter, Blüten oder symmetrische Muster bestimmt sind, lässt sich auf den Porzellanen finden. Der Golddekor strahlt eine besondere Leichtigkeit und Zartheit aus und fügt sich harmonisch um die klassizistischen Formen. So lässt sich stets ein einheitliches Konzept in der Wahl der Form und des Dekors erkennen.<sup>257</sup>

Die Veduten auf den Porzellanen wurden allesamt in Muffelfarben, also in Aufglasurfarben gemalt. Da diese Farben weniger hitzebeständig sein müssen, steht den Porzellanmalern eine größere Auswahl an Farben, die eine starke Leuchtkraft besitzen, zur Verfügung, als es bei der Unterglasurmalerei der Fall wäre. Da das Porzellan schon glasiert ist, hat es einen weniger porösen Untergrund, was einen feineren Pinselstrich ermöglicht. Denn so werden die Farben nicht vom Untergrund aufgesaugt. Auch lassen sich Fehler bei dieser Technik leichter korrigieren. Dies alles fördert die präzise Miniaturmalerei, wie wir sie von den Veduten kennen.<sup>258</sup>

Bei größeren Servicen passen zwar alle Teile, neben derselben Form und demselben Dekor, durch ein gleiches Oberthema zusammen, dennoch haben sie alle unterschiedliche Veduten. So hat ein Dejeuner etwa das Thema Pompeji, Wien, oder Ungarn und alle seine Stücke sind mit Ansichten dieser Orte versehen. Als ein Sonderfall müssen hier die Panoramateller gesehen werden, die Ansichten aus mehreren Ländern zeigen. Aber bei genauerem Hinsehen sieht man auch hier das gemeinsame Thema und damit die Verbindung der Motive. So scheint dennoch keines wahllos gewählt worden zu sein. Es findet sich auch hier ein einheitliches Konzept.

---

<sup>256</sup> Auch die Wiener Akademie war stark am Klassizismus orientiert und durch ihre enge Zusammenarbeit mit der Wiener Porzellanmanufaktur ist es nicht verwunderlich, dass sich so auch der starke Bezug zum Klassizismus hier durchsetzte. Kasakievitsch 1990, S. 36.

<sup>257</sup> Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1904, S. 13ff.

<sup>258</sup> Müller 1880, S. 91ff.

Die Veduten zeigen die Gebäude meist in einer dokumentarischen Genauigkeit, die durch ihre Trockenheit schon fast einer Bauzeichnung gleicht. Die Staffagefiguren und architektonischen Elemente werden bis in die kleinsten Details wiedergegeben. Dabei wird stets darauf geachtet, so wenig wie möglich von der Vorlage abzuweichen. Meist wirken beide auf den ersten Blick identisch und erst bei einer genaueren Betrachtung fällt auf, dass einige Elemente abgeändert wurden. Dies liegt aber fast ausschließlich an der Anpassung an die aktuelle Zeit. Die Mode wird dem aktuellen Geschmack angepasst und die Gebäude ihren neuesten Umbauten. Dies unterstreicht den Wert der Veduten als historisches Dokument. Das Original wird kaum abgeändert. Selbst die Form des Stiches bleibt meist erhalten. Nur bei runden Unterlagen, wie zum Beispiel auf einem Teller, werden die Ecken der Veduten abgerundet und an die Form angepasst.<sup>259</sup>

Die Ansichten finden sich dabei auf den flachen Flächen der Objekte. Bei Tellern meist auf dem Spiegel, bei Kannen auf den Wandungen. Die übrigen Flächen werden mit farbigen Fonds ausgemalt und schränken so die Malfläche etwas ein. Außerdem werden die Veduten meistens von breiten Umrahmungen umgeben, sodass eine Fensterwirkung entsteht.<sup>260</sup>

Bei den Tassen, die als Sammeltassen dienten, aber auch bei den Tassen, die zu einem kompletten Dejeuner gehören, sind die Veduten an der dem Henkel gegenüberliegenden Seite angebracht, sodass sie der Trinkende nicht sofort sieht. Dafür können die Tassen besser mit für den Betrachter sichtbaren Veduten in den Vitrinen platziert werden.

Die Porzellanmalerei ist von einer hohen Vollkommenheit, sodass sie qualitativ auf jeden Fall mit der Miniaturmalerei jener Zeit mithalten kann. Aber auch durch die leuchtenden Porzellanfarben wirken die Porzellane um einiges lebendiger und weniger trocken als ihre Vorlagen. Die Porzellanmaler sind weniger selbst die Erfinder der Motive, sondern vielmehr talentierte Kopierer ihrer Vorlagen.<sup>261</sup>

Je repräsentativer ein Gebäude ist, umso häufiger findet es sich als Vedute auf einem Porzellan. So ist es nicht verwunderlich, dass die meisten Ansichten Orte zeigen, die auch heutzutage noch die meisten Touristen anziehen. Besonders beliebt sind hierbei als Ansichten Wiens das Schloss Belvedere, das Schloss Schönbrunn, der Augarten und der Stephansdom. Auch beliebt sind Ansichten der damaligen Badeorte oder romantischer,

---

<sup>259</sup> Kasakievitsch 1990, S. 33f.

<sup>260</sup> von Wolf-Metternich 1995, S. 285f.

<sup>261</sup> Kasakievitsch 1990, S. 36-40.

idyllischer Landschaften auf dem Land. Die meisten Ansichten zeigen aber Gebäude und Plätze Wiens. Auch Italien findet sich sehr oft auf den Porzellanen, hierbei meist mit Bezug zur Antike. Während bei den Wiener und österreichischen Veduten die Staffagefiguren der aktuellen Mode angepasst wurden, werden in den italienischen Veduten die Figuren nicht abgeändert und vom Original in derselben Kleidung übernommen. Dadurch soll wohl die originale italienische Stimmung behalten werden.

Als Vorlagen werden für die Ansichten Wiens hauptsächlich die Artaria-Stiche oder auch der Canaletto-Blick verwendet. Für die Italienansichten dienen fast ausschließlich die Stiche der *Voyages pittoresque* als Vorlage. Ein naher Bezug zu den druckgraphischen Vorlagen ist immer deutlich erkennbar, nie werden Ansichten ohne eine Vorlage gemalt.

Zur leichten Identifikation sind die Veduten entweder an den Unterseiten, wie es bei Tassen, Untertassen oder Tellern meist der Fall ist, oder unter den Veduten auf den Wandungen mit meist französischen Bezeichnungen betitelt.

## 10. Conclusio

Der Begriff Vedute bezeichnet die Darstellung einer definierbaren und geographisch zuzuordnenden Landschaft, bei der das Ziel darin liegt, die realitätsgetreue Wirklichkeit so detailliert wie möglich wiederzugeben, wobei dies durch das Denkschema des Malers stets mit beeinflusst wird.

Solche Veduten, hauptsächlich österreichische oder italienische Landschaften, lassen sich innerhalb der Objekte der Wiener Porzellanmanufaktur vor allem auf den Wandungen von Dejeuners, Servicen oder Einzeltassen, die als Kabinettstücke oder Freundschaftstassen verwendet wurden, finden. Hierfür eignen sich vor allem die geradwandigen Formen des Klassizismus, da sie eine besonders große Fläche für die Bemalung bieten.

Meist auf dem Boden oder unterhalb der Veduten findet sich in deutscher, aber häufiger französischer Sprache eine genaue Bezeichnung der Vedute, die meist von derselben Vorlage wie die Vedute selbst stammt.

Die meisten Veduten haben Stiche zur Vorlage. Seit dem 17. Jahrhundert wurden immer mehr Ansichtserien bedeutender europäischer Städte veröffentlicht und von den Bürgern dankbar gekauft. Ziel dieser Sammlungen war es, den Betrachtern einen Eindruck einer Stadt zu geben und sie, einem Reiseführer gleich, auf die schönsten und wichtigsten Plätze dieser Stadt aufmerksam zu machen und ihr Interesse an einem Besuch dieser Orte zu wecken. Nach der Türkenbelagerung 1683 wurde man sich auch der Bedeutung Wiens bewusst. Die bauliche Erneuerung der Stadt und die prächtige Hofhaltung des Kaisers förderten die große Menge an Veduten Wiens.<sup>262</sup>

Als das Interesse an Reiseliteratur stieg, fingen die Maler an, mitzureisen und die Reiseberichte mit ihren Illustrationen zu ergänzen. Viele Vedutensammlungen bildeten aber auch alleine Sammelwerke über Städte und Orte.

In Wien sind vor allem Schütz und Ziegler zu nennen, die als Vedutenkünstler sich ganz auf die grafischen Veduten beschränkten und denen immer mehr spezialisierte Vedutengrafiker folgten. Die Veduisten erneuerten stets die Staffagefiguren in ihren Stichen und hatten daher ein sehr geschärftes Auge für modische Neuheiten.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Prange 1997, S. 106.

<sup>263</sup> Pötschner 1978, S. 55ff.

Ihre Stiche, die im Artariaverlag erschienen, dienten als Grundlage für die Wiener Ansichten. Die Sehnsucht nach Italien wurde mit Stichen aus den *Voyages pittoresque* gestillt. Dies waren aber nicht die einzigen Vorlagen. Es wurden auch andere Stiche und Gemälde von den Porzellanmalern herangezogen.

Die Veduten auf den Wiener Porzellanen überzeugen durch ihre qualitativ hochwertige Anfertigung. Dies ist vor allem auf die Übernahme der Direktion durch Conrad von Sorgenthal und sein großes Engagement zur wirtschaftlichen Gewinnsteigerung der Manufaktur zurückzuführen. Mit seinen weitreichenden Ideen konnte die Wiener Porzellanmanufaktur einen neuen künstlerischen Aufschwung erleben.

Auch der Arkanist und Chemiker Joseph Leitner verhalf der Manufaktur durch seine Erfindung des Reliefgolds und der neuen größeren Auswahl an intensiveren Farben zu diesem hohen Maß an künstlerischer Klasse. Deshalb trägt diese Zeit der Manufaktur zurecht den Titel der malerischen Periode.

Auch die enge Zusammenarbeit mit der Wiener Akademie, für die sich Conrad von Sorgenthal einsetzte, trug zur Förderung der Leistung der Porzellanmaler bei. In beiden Institutionen war es üblich, dass die Landschaftsmaler nicht nur nach der Natur, sondern auch mit Stichen als Vorlage arbeiteten.

Diese enge Beziehung beider Institutionen sorgte dafür, dass die gestiegene Wertschätzung der Landschaftsmalerei innerhalb der Akademie sich auch auf die Porzellanmanufaktur übertrug und die Anzahl der Aufträge mit Landschaften und Veduten stieg.

Ein reger Austausch fand auch mit den Glasmalern statt, was wohl vor allem Anton Kothgasser zu verdanken ist. Daher sind auch hier viele Parallelen in der Bemalung der Objekte zu erkennen. Es wurden nicht nur dieselben Vorlagen verwendet, weshalb sich die Veduten auf Gläsern und Porzellanen sehr ähneln, sondern auch dieselbe Art der Kombination von Veduten mit reliefierten Golddekoren und meist französischen Beschriftungen der Ansichten.

Auch das von Kaiser Franz I. gegründete Kabinett zur Förderung „väterländischen Kunstfleißes“ sorgte für eine höhere Qualität der Wiener Porzellanmaler und damit hochwertigen Veduten.

In der Porzellanmalerei entwickelte sich die Vedutenmalerei, wie auch schon in der bildenden Kunst, aus der Landschaftsmalerei heraus. Während sich Landschaften zunächst nur als Hintergrund finden ließen, standen sie bald als eigentlicher Hauptakteur auf den

Objekten zur Schau. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich die wirklichkeitsnahen Veduten auf den Porzellanen finden. Die Veduten wurden dabei immer wieder den aktuellen Gegebenheiten angepasst, sodass die Kleidung der Staffage der aktuellen Mode angepasst wurde und Umbauten in Gebäuden auch abgeändert wurden.

Das Bereisen und die Erforschung der Natur waren zur Mode geworden. Parallel zu diesen Entwicklungen wuchs seit der Aufklärung auch die Beliebtheit der Reiseliteratur. Reiseberichte fanden sich in Form von Memoiren, Tagebüchern oder Briefromanen und trafen durch die Befriedigung der Sehnsucht derer, denen das eigene Reisen nicht ausreichte und denen es nicht möglich war, selbst zu reisen, den aktuellen Zeitgeschmack.<sup>264</sup> Da nicht für jeden Bürger eine solche Reise möglich war, entwickelten sich schnell die Panoramen auf öffentlichen Plätzen. Für Zuhause entstanden gedankliche Zimmerreisen, die vor allem mit Porzellanen, die mit Veduten bemalt wurden, durchgeführt werden konnten. So konnten die fernen Länder zu den Bürgern kommen, anstelle umgekehrt der Bürger in die fernen Länder.

Aber auch die heimische Landschaft wurde, geprägt durch die Romantik und des neuen Freizeitverständnisses, bei dem die Bürger die Entspannung in der heimischen Natur suchten, immer beliebteres Darstellungsobjekt.

Das höhere Interesse an heimischen und fremden Ländern förderte die Entstehung von Porzellanen mit Wiener, österreichischen oder auch italienischen Veduten, die sowohl als Souvenirs aus der Ferne, aber auch als Andenken aus der Heimat fungierten.

Angeregt durch diese Arbeit würde es sich als nächsten Forschungsschritt anbieten, die Vedutenmalerei in anderen Manufakturen zu untersuchen. Hierfür würden sich besonders die Manufakturen Meissen, KPM Berlin und Fürstenberg eignen, da diese Manufakturen sehr viele und auch hochwertige Veduten in ihrem Repertoire hatten. Es wäre interessant, zu schauen, inwiefern die arbeiten dieser Manufakturen denen der Wiener Porzellanmanufaktur ähnelten. Es wäre der Frage nachzugehen, ob die Porzellanmaler hier auch mit Vorlagen arbeiteten und diese ebenfalls stets den aktuellen Moden anpassten.

Auch ein Blick auf deren Wahl an Dekoren und Formen in Kombination mit den Veduten wäre interessant. Vielleicht würden sich hier Gemeinsamkeiten und Beeinflussungen innerhalb der Manufakturen finden.

---

<sup>264</sup> Storch 2008, S. 14.

Ein Blick hinüber zu den Fayencemalern wäre ebenfalls interessant. Man könnte schauen, seit wann es hier Veduten- und Landschaftsmalereien gab und ob sich diese genauso wie beim Porzellan entwickelten. Die Frage nach einer gleichen Wechselbeziehung, wie es sie zwischen der Glas- und Porzellanmalerei gab, wäre hier zu beantworten.

## 11. Literaturverzeichnis

### **Beucamp-Markowsky 1988**

Barbara Beucamp-Markowsky: Sammlung von Porzellandosen des 18. Jahrhunderts. Amsterdam 1988.

### **Beyer 2011**

Andreas Beyer: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. München 2011.

### **Biller 2001**

Josef H. Biller: Vedute und Tourismus. Beobachtungen zur Wechselwirkung von Verkehrsverbindungen, Fremdenverkehr und Ansichtenproduktion. In: Angelika Marsch/Eckhard Jäger (Hg.): Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung II. Beiträge zum II. Veduten-Colloquium in Lüneburg. 7.-9.10.1983. III. Veduten-Colloquium in Regensburg 3.-6.10.1985. Lüneburg 2001, S. 21-26.

### **Dahm 2002**

Friedrich Dahm: Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenbergs Römische Ruine im Schlosspark Schönbrunn. Überlegungen zum Entwurfsprozess und zur Ikonologie des Bauwerks. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Vol. 52. Wien 2002, S. 113-130.

### **De Bellaigue 2002**

De Bellaigue, Geoffrey: Paintings in porcelain. seventeenth-century Dutch and French landscapes seen through Sèvres eyes. In: Apollo art magazine, 200. S. 40-46.

### **Dehmer 2016**

Andreas Dehmer: Italienische Landschaft der Romantik. Malerei und Literatur. In: Andreas Dehmer (Hg.): Italienische Landschaft der Romantik. Malerei und Literatur. (Kat. Ausst. Italienische Landschaft der Romantik. Malerei und Literatur. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Stiftung Fürst-Pückler-Park Bad Muskau, 11.5.-21.8.2016), Dresden 2016.

**Falke 1867**

Jakob Falke: Geschichte der kaiserl. Porzellan-Fabrik in Wien. Vortrag, gehalten im k. k. österreichischen Museum. Wien 1867.

**Feuchtmüller/Marzek 1963**

Rupert Feuchtmüller/Wilhelm Marzek: Biedermeier in Österreich. Wien/Hannover/Bern 1963.

**Finger 2010.**

Birgt Finger: Meissen für jedermann! Porzellan für Reisende und Feste. In: Kunst oder Kommerz? Meissener Porzellan im 19. Jahrhundert. (Kat. Ausst. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen. 300 Jahre Mythos Manufaktur Meissen: Die Albrechtsburg als Porzellanschloss, Albrechtsburg Meissen, 8.Mai bis 31. Oktober 2010), Dresden 2010., S. 62-74.

**Furch 1995**

Helmuth Furch: Der Gartenpalast in der Ungargassen, die Steinmetzmeister Elias Hügel und Franz Trumier aus Kaisersteinbruch, in: Mitteilungen des Museums- und Kulturvereines Kaisersteinbruch, Nr. 37, 1995, S. 32ff.

**Geismeier 1986**

Willi Geismeier: Biedermeier. Leipzig 1986.

**Heitmann 2002**

Heitmann (Hg.): Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Band 17/18/19. 1998-2000. Bernhard Hamburg 2002.

**Heugel 2007**

Ines Heugel: Tischkultur und Lebensart. Porzellan Besteck Gläser Silber Accessoires. Berlin 2007.

**Hoff/Baer/Börsch-Supan 2002**

Marlise Hoff/Ilse Baer/Winfried Baer/Helmut Börsch-Supan: Carl Daniel Freydanck. 1811-1887. Ein Vedutenmaler der KPM. Berlin 2002.

**Ilg 1895**

Albert Ilg: Die Fischer von Erlach. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters. Wien 1895.

**Jobst 1998**

Claudia Jobst: Conrad von Sorgenthal (1733-1805) und die Wiener Porzellanmanufaktur im Klassizismus. phil. Diss. (unpubl.) Wien 1998.

**Kasakievitsch 1990**

Natalia Kasakievitsch: Ansichten Wiens und seiner Umgebung auf Erzeugnissen der Wiener Porzellanmanufaktur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. In: Keramos 129, 1990, S. 29-40.

**Kat. Ausst. Historisches Museum Wien 1969**

Wien 1800-1850. Empire und Biedermeier. (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1969). Wien 1969.

**Kat. Ausst. Leopold Museum 2013**

Tobias G. Natter/Franz Smola (Hg.): Wolken. Welt des Flüchtigen. (Kat. Ausst. Leopold Museum 2013), Wien 2013.

**Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum 2010**

Johann Kräftner (Hg.): Glanz und Farbe. Die Porzellansammlung Rudolf von Strasser. (Kat. Ausst., Liechtenstein Museum, Wien .2010), Wien 2010.

**Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum 2010b**

Johann Kräftner: Prachtware. Porzellane des Klassizismus aus dem Marton Museum in Zagreb. (Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum, Wien 2010), Wien 2010.

**Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1904**

Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan. (Kat. Ausst. Wien. K. K. Österreich. Museum für Kunst und Industrie 1904), Wien 1904.

**Kat. Ausst. Wien Museum 2007**

Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria. (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2007), Wien 2007.

**Kat. Ausst. Wien Museum 2008**

Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert. (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2008), Wien 2008.

**Kat. Slg. Bloch-Bauer**

Richard Ernst (Hg.): Wiener Porzellan des Klassizismus. Die Sammlung Bloch-Bauer. Zürich Wien Leipzig 1925.

**Kat. Slg. Ehemalige Hoftafel- und Silberkammer 1924**

Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.): Führer durch die ehemalige Hoftafel- und Silberkammer (Kat. Slg., Ehemalige Hoftafel- und Silberkammer, Wien 1924), Wien 1924.

**Kat. Slg. Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer 1996**

Hubert Chryspolitus Winkler: Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer. Silber Bonzen Porzellan Glas. (Kat. Slg., Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer). Wien/Köln/Weimar Böhlau 1996.

**Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2006**

Johanna Lessmann: Porzellan. Glanzstücke der Sammlung. (Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg). Hamburg 2006.

**Kat. Slg. Porzellanmuseum im Augarten 2011**

Anette Ahrens/Claudia Lehner-Jobst: Porzellanmuseum im Augarten. Wien 2011.

**Kat. Slg. Trieste 2002**

Valeria Tiepolo/Maria Pinzani/Gianni Pistrini: European porcelain from a collection in Trieste (Kat. Slg. Trieste), Cogeco 2002.

**Keller 1983**

Harald Keller: Das alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute. Stuttgart 1983.

**Krüger 1979**

Renate Krüger: Biedermeier. Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848. Leipzig 1979.

**Lackner 1995**

Helmut Lackner: Das Fabrikprodukten-Kabinett, das polytechnische Institut und die Anfänge der Industrialisierung in der österreichischen Monarchie. In: Thomas Werner (Hg.): Das k. k. National-Fabrikprodukten-Kabinett. Technik und Design des Biedermeier. München New York 1995, S. 45-65.

**Lamers 1992**

Petra Lamers: Il viaggio nel Sud dell' Abbé de Saint-Non. Il „Voyage pittoresque à Naples et en Sicile“: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni. Neapel 1992.

**Lehner-Jobst 2007**

Claudia Lehner-Jobst: Für Kaiser und Kunstliebhaber. Wiener Porzellan als Kunstprodukt zwischen Klassizismus und Biedermeier. In: Samuel Wittwer (Hg.): Raffinesse & Eleganz. Königliche Porzellane des frühen 19. Jahrhunderts aus der Twinight Collection New York. (Kat. Ausst. Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Charlottenburg, 28.7-4.11.2007), München 2007, S. 27-53.

**Lehner-Jobst 2010**

Claudia Lehner-Jobst: Glanz und Farbe. Die Geschichte des Wiener Porzellans in Farben. In: Johann Kräftner (Hg.): Glanz und Farbe. Die Porzellansammlung Rudolf von Strasser. (Kat. Ausst., Liechtenstein Museum Wien, 23.10.-12.01.2010), Wien 2010, S. 21-45.

**Lichtenberg 2008**

Paul von Lichtenberg: Mohn und Kothgasser. Transparent bemaltes Biedermeierglas. München 2008.

**Linfert 1931**

Carl Linfert: Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Kunstwissenschaftliche Forschungen. Band 1. Berlin 1931.

**Lorenz/Weigl 2008**

Hellmut Lorenz/Huberta Weigl (Hg.): Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719). Petersberg 2008.

**May 1980**

Alfred May: Wien in alten Ansichten. Das Werden der Wiener Vedute. Wien/München 1980.

**Mrazek/Neuwirth 1971**

Wilhelm Mrazek/Waltraud Neuwirth: Wiener Porzellan. 1718-1864. Wien 1971.

**Müller 1880**

Dr. Max Müller (Hg.): Die Fabrikation der für die Glasmalerei, Emailmalerei und Porzellanmalerei geeigneten Farben. Vierte Auflage von Dr. Chr. H. Schmidts gleichnamigen Werk. Weimar 1880.

**Nagler 1840**

G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von den Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. 9. Band. Meglinger-Müller, Jan. München 1840.

**Neuwirth 1974**

Waltraud Neuwirth: Porzellan aus Wien. Von du Paquier zur Manufaktur im Augarten. Wien München 1974.

**Neuwirth 1983**

Waltraud Neuwirth: Wiener Porzellan. 1718-1864. Vom Barock zum Historismus. Wien 1983.

**Perger 1970**

Richard Perger: Der Hohe Markt. In: Peter Pöschner (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Wien, Band 3. Wien/Hamburg 1970.

**Pötschner 1978**

Peter Pötschner: Wien und die Wiener Landschaft. Wien 1978.

**Schütz 2005**

Karl Schütz: Bernardo Bellotto in Wien und München (1759-1761) in: Wilfried Seipel (Hg.): Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten. (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 2005), Wien 2005, S. 101-156.

**Siebeneicker 2005**

Arnulf Siebeneicker: Machtfragen und Stilfragen. Frankreich, Österreich und Preußen im Zeitalter der Revolutionen 1789-1848. In: Samuel Wittwer (Hg.): Raffinesse & Eleganz. Königliche Porzellane des frühen 19. Jahrhunderts aus der Twilight Collection New York. (Kat. Ausst. Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Charlottenburg, 28.7-4.11.2007), München 2007, S. 12-26.

**Storch 2008**

Ursula Storch: Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert. In: Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert. (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2008), Wien 2008, S. 13-25.

**Sturm-Bednarczyk/Jobst 2000**

E. Sturm-Bednarczyk/Claudia Jobst: Wiener Porzellan des Klassizismus. Die Ära C. von Sorgenthal. Wien 2000.

**Tabakoff 2002**

Sheila K. Tabakoff: The viennese porcelain at Palazzo Pitti. Firenze 2002.

### **Thümmler 1995**

Sabine Thümmler: Landschaftsmotive im Innenraum. Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800. In: Heinke Wunderlich (Hg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 20.-23.11.1991, Heidelberg 1995, S. 157-178.

### **Von Wolf-Metternich 1995**

Beatrix von Wolf-Metternich: Landschaftsmalerei auf Porzellan des 18. Jahrhunderts in: Heinke Wunderlich (Hg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 20.-23.11.1991, Heidelberg 1995, S. 271-290.

### **Warnke-Jellinek 1988**

Andrea Wanke-Jellinek: Die Stadtansichten Wiener Neustadts von den Anfängen bis zum Biedermeier. phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1988.

Quellen:

Finanz-und Hofkammerarchiv des Österreichischen Staatsarchivs, OMeA1812/Nr. 136

FA, Direktionsakten der Wiener Porzellanmanufaktur, 1807 / Nr. 152; Weisung, Wien, 20. Oktober 1807.

Online-Ressourcen:

[https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-36545](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-36545) (letzter Zugriff 3.10.2017, 14:00).

[https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/812/lot/1770808-gottlob-mohn-becher.html?search\\_phrase1=gottlob%2Bmohn&search\\_type=1&source=search&view=text&search=Quick%2BSearch&img=0](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/812/lot/1770808-gottlob-mohn-becher.html?search_phrase1=gottlob%2Bmohn&search_type=1&source=search&view=text&search=Quick%2BSearch&img=0) (letzter Zugriff 3.10.2017, 14:00).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O80961/teapot-and-cover-preissler-ignaz/> (letzter Zugriff 16.10.2017, 11.00).

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/122749> (letzter Aufruf 11.09.2017, 12.00).

<http://parapluie.de/archiv/autobiographien/souvenirs/> (letzter Zugriff 11.10.2017, 14:20).

<sup>1</sup> <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1781ga> [letzter Zugriff 30.08.2017, 14.45].

[https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/865/lot/2027821-solitar-mit-verschiedenen-italienischen-veduten-aus-apulien.html?search\\_phrase1=solit%C3%A4r%2Bvoyage&search\\_type=1&source=search&objects=1&artists=1&videos=1&view=text](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/865/lot/2027821-solitar-mit-verschiedenen-italienischen-veduten-aus-apulien.html?search_phrase1=solit%C3%A4r%2Bvoyage&search_type=1&source=search&objects=1&artists=1&videos=1&view=text) (letzter Zugriff: 06.09.2017, 12.30).

[https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/174/lot/1893905-sammel-tasse-mit-vedute.html?search\\_phrase1=invalid&search\\_type=1&source=search&view=text&viewAll=1&pastObjects=1&search=Quick%2BSearch&viewAll=1&pastObjects=1&currObjects=0&search=Quick+Search](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/174/lot/1893905-sammel-tasse-mit-vedute.html?search_phrase1=invalid&search_type=1&source=search&view=text&viewAll=1&pastObjects=1&search=Quick%2BSearch&viewAll=1&pastObjects=1&currObjects=0&search=Quick+Search) (letzter Zugriff 26.09.2017, 13:20).

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/furniture-clocks-decorative-arts-am1034/lot.295.html> (letzter Zugriff 27.10.2017, 14.00).

[https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-16329](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-16329) (letzter Zugriff 10.09.2017, 18:00)

[https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-16374](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-16374) (letzter Zugriff 11.09.2017, 14.30).

<http://swbexpo.bsz-bw.de/skk/detail.xhtml?id=29E1000A4EEDAA452B5F499560F8DC7B&img=1> (letzter Zugriff 7.10.2017, 17:30).

<http://www.aagm.co.uk/thecollections/objects/object/The-Cast-Iron-Bridge-near-Coalbrook-Dale-In-the-County-of-Salop?l> (letzter Zugriff 18.10.2017, 11:00).

[http://aagm.co.uk/theCollections/objects/object/The-Cast-Iron-Bridge-near-Coalbrook-Dale-In-the\\_county-of-Salop](http://aagm.co.uk/theCollections/objects/object/The-Cast-Iron-Bridge-near-Coalbrook-Dale-In-the_county-of-Salop) (letzter Zugriff 18.10.2017, 11:00).

## 12. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Floridus Röhrig (Hg.): Der Albrechtsaltar und sein Meister. Wien 1981, S. 37.

Abb. 2: Günther Brucher (Hg.): Die Kunst des Barock in Österreich. Salzburg, Wien 1994, S. 34.

Abb. 3: MAK Wien Sammlung online: [https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-36545](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-36545) (letzter Zugriff 3.10.2017, 14:00).

Abb. 4: Dorotheum online: [https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/812/lot/1770808-gottlob-mohn-becher.html?search\\_phrase1=gottlob%2Bmohn&search\\_type=1&source=search&view=text&search=Quick%2BSearch&img=0](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/812/lot/1770808-gottlob-mohn-becher.html?search_phrase1=gottlob%2Bmohn&search_type=1&source=search&view=text&search=Quick%2BSearch&img=0) (letzter Zugriff 3.10.2017, 14:00).

Abb. 5: Lichtenberg 2008, S. 280.

Abb. 5a: ebd., S. 286.

Abb. 6: Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum 2010, S. 178.

Abb. 7: Lichtenberg 2008, S. 292.

Abb. 8: ebd., S. 292.

Abb. 9: MAK Wien Sammlung online: [https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-248335](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-248335) (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).

Abb. 9b: ÖNB Sammlung online: [http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p\\_iBildID=12615609](http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=12615609)

Abb. 10: Victoria & Albert Museum London Sammlung online: <http://collections.vam.ac.uk/item/O80961/teapot-and-cover-preissler-ignaz/> (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).

Abb. 11: MAK Wien Sammlung online: [https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-4524](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-4524) (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).

Abb 12: MKG Hamburg

Abb. 13: ebd.

Abb. 14a und 14b: ebd.

Abb. 15: National Gallery of Art, Washington D.C. <https://www.artsy.net/artwork/melchior-kusel-after-johann-wilhelm-baur-palazzo-spinolla-genoa> (letzter Zugriff 27.12.2017, 16:30).

Abb. 16: Porzellanmuseum im Augarten, Wien

Abb. 17a und 17b: Beaucamp-Markowsky 1988, S. 60

Abb. 18: ebd., S. 62

- Abb. 19: ebd., S. 77
- Abb. 20: ebd., S. 78
- Abb. 21: ebd.
- Abb. 22: ebd.
- Abb. 23: ebd.
- Abb. 24: ebd.
- Abb. 25: ebd.
- Abb. 26: ebd., S. 110
- Abb. 27: ebd., S. 112
- Abb. 28: Sturm-Bednarczyk 2000, S. 126
- Abb. 29: Heidelberger historische Bestände – digital: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1782/0015?sid=1c5429c3fef6f69a07155472ea566912> (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).
- Abb. 30: ebd.
- Abb. 31: Dorotheum online
- Abb. 32: Heidelberger historische Bestände – digital: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1783?sid=1c5429c3fef6f69a07155472ea566912> (letzter Zugriff: 27.12.2017, 13:00).
- Abb. 33: Sturm-Bednarczyk 2000, S. 126
- Abb. 34: Heidelberger historische Bestände – digital: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1781?sid=1c5429c3fef6f69a07155472ea566912> (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).
- Abb. 35: ebd.
- Abb. 36: ebd.
- Abb. 37: Dorotheum online: [https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/174/lot/1893905-sammel-tasse-mit-vedute.html?search\\_phrase1=invalid&search\\_type=1&source=search&view=text&viewAll=1&pastObjects=1&search=Quick%2BSearch&viewAll=1&pastObjects=1&currObjects=0&search=Quick+Search](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/174/lot/1893905-sammel-tasse-mit-vedute.html?search_phrase1=invalid&search_type=1&source=search&view=text&viewAll=1&pastObjects=1&search=Quick%2BSearch&viewAll=1&pastObjects=1&currObjects=0&search=Quick+Search) (letzter Zugriff 26.09.2017, 13:20).
- Abb. 38: Kat. Ausst. Wien Museum, S. 123
- Abb. 39: Sotheby's Amsterdam online: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/furniture-clocks-decorative-arts-am1034/lot.295.html> (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).

Abb. 40: Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 85

Abb. 41: Victoria & Albert Museum London Sammlung online: <https://collections.vam.ac.uk/item/O334436/coffee-cup-imperial-vienna-porcelain/> (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).

Abb. 42: ebd.

Abb. 43: Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 161

Abb. 44: Porzellanmuseum im Augarten

Abb. 45: Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 115

Abb. 46: Silberkammer Wien

Abb. 47: Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 255

Abb. 48: Technisches Museum Wien

Abb. 49: ebd.

Abb. 50: ebd.

Abb. 51: Ulrike Seeger / Gerbert Frodl: Belvedere. Das Sommerpalais des Prinzen Eugen. Wien 2006, S. 68.

Abb. 52: MAK Wien Sammlung online: [https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-16329](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-16329) (letzter Zugriff 27.1.2017, 13:00).

Abb. 53: ebd.

Abb. 54: Sturm-Bednarczyk 2000, S. 132

Abb. 55: Dorotheum online: [https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/848/lot/2027804-vue-de-la-ville-de-vienne-prise-du-chateau-du-belvedere-teller-signiert-schuhfried.html?search\\_phrase1=teller%2Bschuhfried&search\\_type=1&source=search&objects=1&artists=1&videos=1&view=text](https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/848/lot/2027804-vue-de-la-ville-de-vienne-prise-du-chateau-du-belvedere-teller-signiert-schuhfried.html?search_phrase1=teller%2Bschuhfried&search_type=1&source=search&objects=1&artists=1&videos=1&view=text) (letzter Zugriff 27.12.2017, 13:00).

Abb. 56: Porzellanmuseum im Augarten

Abb. 57: Hellmut Lorenz (Hg.): Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Deselbach (1719). Imhof 2007, S. 81.

Abb. 58: Kat. Ausst. Wien Museum 2007, S. 81.

Abb. 59: Silberkammer Wien

Abb. 60: ebd.

Abb. 61 und 61b: ebd.

Abb. 62: ebd.

Abb. 63: ebd.

Abb. 64: MKG Hamburg

Abb. 65: Kat. Slg. Trieste 2002, S. 54.

Abb. 66: ebd., S. 155.

Abb. 67: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe online: <http://swbexpo.bsz-bw.de/skk/detail.xhtml?id=29E1000A4EEDAA452B5F499560F8DC7B&img=1> (letzter Zugriff 27.12.2017, 15:00).

Abb. 68: Tabakoff 2002, S. 155.

Abb. 69: Tabakoff 2002, S. 154.

Abb. 70: Aberdeen Art Gallery & Museum online: <http://www.aagm.co.uk/thecollections/objects/object/The-Cast-Iron-Bridge-near-Coalbrook-Dale-In-the-County-of-Sa-lop?l> (letzter Zugriff 27.12.2017, 15:00).

Abb. 71: Thomas Jefferson Foundation Inc.: <https://www.monticello.org/site/house-and-gardens/coalbrookdale-bridge-engraving> (letzter Zugriff 27.12.2017, 15:00).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

### 13. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Meister des Albrechtsaltars, Albrechtsaltar Klosterneuburg, Die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte, 1437/39, Tempura auf Holz, 126 x 112,6 cm, Stift Klosterneuburg, Sebastianikapelle

Abb. 2: Salomon Kleiner, Ansicht der Michaelerfront der Hofburg, 1733 oder früher, Druckgraphik, 22,5 x 33,5 cm

Abb. 3: Gottlob Mohn, Wien, Ansicht des Palais im K. K: Garten in der Ungarstraße,  
1812, geblasenes Glas, bemalt, Golddekor, H 12,3 cm, D 8,3 cm, MAK Wien GL 3239-  
1

Abb. 4: Gottlob Mohn, Wien, Ansicht des Karlsbads, 1812, Glas, bemalt, Golddekor, H  
9,4 cm, Privatbesitz

Abb. 5: Anton Kothgasser, An Stephansdom, 1813/15, Glas in Grünemaieu bemalt, H 10 cm, Privatsammlung

Abb. 5a: Anton Kothgasser, Stephansdom, links 1815-25, rechts 1818/30, Glas bemalt, H 11,2 cm, Privatsammlung

Abb. 6: Wiener Porzellanmanufaktur, Tasse mit Ansicht des Stephansdoms, 1820, Porzellan glasiert, bemalt mit Aufglasur, Goldrand, 11,3 cm, Sammlung Strasser.

nochmals Abb. 5a für einen besseren Vergleich:

Abb. 7: Anton Kothgasser, Gloriette, 1815-25, bemaltes Glas, 11,9 cm, Privatsammlung

Abb. 8: Anton Kothgasser, Gloriette, 1815-25, bemaltes Glas, 12 cm, Privatsammlung

Abb. 9: Zwei Teller der Wiener Porzellanmanufaktur mit Ansicht der Gloriette und Schönbrunn, 1904, Fotografie, H 18,5 cm, B 26, 3 cm, MAK Wien KI 7577-272

Abb. 9b: Artaria-Verlag, J. Ziegler, L. Jascha, Gloriette, 1792, kolorierte Druckgraphik, 33 x 43 cm

Abb. 10: Ignaz Preißler, Meißener Porzellanmanufaktur mit dem Fluss Seine und Notre Dame, Kanne 1720-25, Porzellan, nachträgliche Aufglasurbemalung, H 9 cm, V&A London C.75&A-1939

Abb. 11: Wiener Porzellanmanufaktur, Schüssel, 1744-49, Porzellan bemalt, L 30 cm B 44,7 cm, MAK Wien KE 6675

Abb. 12: Wiener Porzellanmanufaktur, Trembleuse mit farbiger Landschaft, 1730-40, Porzellan bemalt, H 13 cm, MKG Hamburg 1913.41ab

Abb. 13: Wiener Porzellanmanufaktur, Trembleuse mit Landschaft, 1735, Porzellan bemalt mit Schwarzlot, H 13,1 cm, MKG Hamburg 1920.53

Abb. 14a und 14b: Wiener Porzellanmanufaktur, Krug mit Hafenszene, 1730-40, Porzellan bemalt mit purpur-camaieu, H 19,3 cm D 10,5 cm, MKG Hamburg 1914.289

Abb. 15: Melchior Küsel, Hafenszene, 1681/82, Druckgraphik, Maße n.a., National Gallery of Art, Washington D.C.

Abb. 16: Wiener Porzellanmanufaktur, Tablett trompe-l'oeil, 1788, bemaltes Porzellan,  
L 27 cm, Porzellanmuseum im Augarten, Wien

Abb. 17a: Porzellanmanufaktur Meissen, Dose mit sächsisch-polnischem Wappen,  
1735, bemaltes Porzellan, 7,1 x 5,5 x 3,2 cm, Rijksmuseum Amsterda

Abb. 17b: ebd. von innen

Abb. 18: Matthäus Daniel Pöppelmann, Stadtpavillon Dresden, 1729, Druckgraphik, 15  
x 11 cm

Abb. 19: Porzellanmanufaktur Meissen, Tabatiere mit Dresdener Ansichten, um 1755,  
Porzellan bemalt, 8 x 6,3 x 4 cm, Rijksmuseum Amsterdam

Abb. 20-23: ebd. Wandungen

Abb. 24: ebd. Boden

Abb. 25: ebd. Innenseite Deckel

Abb. 26: Wiener Porzellanmanufaktur, Dose Hofbibliothek Wien, 1800, Porzellan bemalt, 9,7 x 5,8 x 2,7 cm, Rijksmuseum Amsterdam

Abb. 27: ebd. innen

Abb. 28: Wiener Porzellanmanufaktur, Tasse Amphitheater, 1794, Porzellan en Grisaille bemalt, Goldrand, H 6 cm, Privatsammlung

Abb. 29: Non-Saints, Voyages pittoresque Band 2, Nr. 105, Vue de l'Amphithéâtre de Pouzzoles, 1781, Druckgraphik, 15 x 26 cm

Abb. 30: Non-Saints, Voyages pittoresque Band 2, Nr. 122, Vue prise dans les Jardins des Camaldules de Pouzzole, 1781, Druckgraphik, 15 x 26 cm

nochmals Abb. 28 für einen besseren Vergleich:

Abb. 31: Wiener Porzellanmanufaktur, Solitaire mit italienischen Veduten, 1792-94, Porzellan en Bistermalerei bemalt, Goldrand, Platte L 31 cm, Privatbesitz

Abb. 32: Non-Saints, Voyages pittoresque Band 3, Nr. 39, Vue de la petite Ville de la Bernaldo, située dans la Province de la Basilicate, près de Metaponte, 1781, Druckgraphik, 15 x 26 cm

Abb. 33: Wiener Porzellanmanufaktur, Solitaire mit italienischen Veduten, 1802, Porzellan bemalt, Platte L 32,3 cm, MAK Wien

Abb. 34: Non-Saints, Voyages pittoresque Band 1, Nr. 44, Maison de Campagne de Solimenes, situé près du Vesuve dans la partie d'Ottayano, 1781, Druckgraphik, 15 x 26 cm

Abb. 35: Non-Saints, Voyages pittoresque Band 1, Nr. 70, une petite Vue qui devient intéressant par l'effet, & l'aspect du Vésuve que l'on apperçoit de là, 1781, Druckgraphik, 15 x 26 cm

Ausschnitt aus Abb. 33 für einen leichteren Vergleich:

Abb. 36: Non-Saints, Voyages pittoresque Bd. 1, Nr. 270, Vue d'un ancien palais du Prince della Rocella situé sur le bord de la mer a Naples, 1781, Druckgraphik, 15 x 26 cm

Ausschnitt aus Abb. 33 für einen leichteren Vergleich:

Abb. 37: Wiener Porzellanmanufaktur; Tasse Invalidenhaus Wien, 1823, Porzellan bemalt, Goldrand, H 9 cm, Privatbesitz

Abb. 38: Artaria-Verlag, J. Ziegler, Ansicht des neuen Invaliden-Hauses, 1792, kolorierter Kupferstich, 33,2 x 43,3 cm

Abb. 39: Wiener Porzellanmanufaktur, Schreibset, 1827, Porzellan bemalt, Goldrand, H  
Gefäße 11,4 cm, Privatbesitz

Abb. 39b: Detail aus Abb. 39, das Tintengefäß mit Ansicht der Wiener Universität

Abb. 40: Artaria-Verlag, Carl Schütz, Aussicht des Universitaetsgebæudes des dasigen Platzes und der Kirche, 1790, kolorierter Kupferstich, 41,7 x 53 cm

Abb. 41: Wiener Porzellanmanufaktur, Tasse Ruine Schönbrunn, Anfang 19. JH., Porzellan bemalt, Goldrand, H 6 cm, V&A London

Abb. 42: ebd.

Abb. 43: Artaria-Verlag, L. Jansch, J. Ziegler, Römische Ruine, 1790, kolorierter Kupferstich, 52,3 x 67,8 cm

Abb. 44: Wiener Porzellanmanufaktur, Teller Augarten, 1801, Porzellan bemalt, Goldrand, D 24 cm, Porzellanmuseum im Augarten

Abb. 45: Artaria-Verlag, J. Ziegler, Die Seufzerallee im Augarten, 1783, kolorierter Kupferstich, 41,8 x 53,4 cm

Abb. 46: Porzellanmanufaktur Meissen, Tablett Schönbrunn, Ende 18. JH., L 28 cm,  
Silberkammer Wien MD 14130

Abb. 47: Artaria-Verlag, C. Schütz, Schloss Schönbrunn gegen den Garten, 1782, 38,5  
x 53,3 cm

Abb. 48: Wiener Porzellanmanufaktur, Set aus 36 Mustertafeln mit Schatulle und Inschrifttafel, Porzellan, bemalt, Schatulle 19 x 19 x 11 cm, Technisches Museum Wien

Abb. 49: ebd., Detail: Mustertafel mit Landschaft

Abb. 50: ebd., Detail: Mustertafel mit Stadtansicht

Abb. 51: Bernardo Bellotto, Wien vom Belvedere aus gesehen, 1759/60, Öl auf Leinwand, 135 x 213 cm, KHM Wien Inv.-Nr. 1669

Abb. 52: Wiener Porzellanmanufaktur, Dejeuner mit Canaletto-Blick, 1818, Porzellan, bemalt, Golddekor, L Tablett 42 cm, Tasse H 9,5 cm, MAK KHM 267-1

Abb. 53: Wiener Porzellanmanufaktur, Tête-à-tête, Ansichten Belvedere und Schönbrunn, 1781-1802, Porzellan, bemalt, Golddekor, L Tablett 39 cm, Privatsammlung

Abb. 53b: Wiener Porzellanmanufaktur, Platte Schreibset, 1812, Porzellan, bemalt,  
Golddekor, 29,5 x 21,4 cm, MAK Wien KHM 272-1

Abb. 54: Wiener Porzellanmanufaktur, Tasse Canaletto-Blick, 1793, Porzellan, bemalt, Golddekor, H 6 cm, Privatbesitz

Abb. 55: Wiener Porzellanmanufaktur, Teller Canaletto-Blick, 1828, Porzellan, bemalt, Golddekor, D 18,5 cm, Privatbesitz

Abb. 56: Wiener Porzellanmanufaktur, Tasse Hoher Markt, 1811, Porzellan bemalt, vergoldet, H 10 cm. Porzellanmuseum im Augarten

Abb. 57: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Ansicht des Hohen Marktes in Wien, 1720, Druckgraphik, 34 x 49 cm

Abb. 58: Artaria-Verlag, C. Schütz, Ansicht des Hohen Marktes, 1793, Druckgraphik,  
39,3 x 52,3 cm

nochmals Abb. 56 für einen besseren Vergleich:

Abb. 59: Wiener Porzellanmanufaktur, Teller mit Ansichten Siziliens, wohl 1798, Porzellan, bemalt, Goldrand, D 24,5 cm, Silberkammer Wien MD 180506/023

Abb. 60: ebd., Detail von hinten

Abb. 61: Wiener Porzellanmanufaktur, Teller mit Ansichten Vesuv, 1804, Porzellan, bemalt, Goldrand, D 25,2 cm, Silberkammer Wien MD 180505/022

Abb. 61b: ebd., Detail Vesuvausbruch

Abb. 62: Wiener Porzellanmanufaktur, Teller mit Gebirge, 1806, Porzellan, bemalt,  
Goldrand, D 24,8 cm, Silberkammer Wien MD 180506/010

Abb. 63: Wiener Porzellanmanufaktur, Teller Ansichten Prater, 1803, Porzellan, bemalt,  
Goldrand, D 25,1 cm, Silberkammer Wien MD 180506/004

Abb. 64: Wiener Porzellanmanufaktur, Teller italienische Ansichten, 1804, Porzellan, bemalt, Goldrand, D 24,7 cm, MKG Hamburg 1998.5

Abb. 65: Wiener Porzellanmanufaktur, Solitaire mit Ansichten Italiens, 1792, Porzellan, bemalt, Goldrand, L Tablett 32 cm, Privatsammlung

Abb. 66: ebd. Detail: Platte mit Vesuvausbruch

Abb. 67: Pierre-Jacques Voltaire, Ausbruch des Vesuvs, 1771-99, Öl auf Leinwand,  
40,2 x 66,2 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2850

Abb. 68: Wiener Porzellanmanufaktur, Solitaire mit Eisenbrücke, 1801, Porzellan, bemalt, Goldrand, L Tablett 34 cm, Palazzo Pitti Florenz

Abb. 69: ebd., Detail Platte

Abb. 70: Michael Angelo Rooker, Eisenbrücke in Coalbrook Dale, wohl 1781, Feder, Tinte, Aquarell, 39,8 x 62,2 cm, Aberdeen Art Gallery Scotland ABDAG003021

Abb. 71: William Ellis, Eisenbrücke in Coalbrook Dale, 1781/82, Druckgraphik, 22 x 30 cm, Thomas Jefferson Foundation Inc. 1985-4-1

## Abstract

Die hier vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung topographisch genauer Stadt- und Landschaftsansichten, sogenannter Veduten, auf Porzellanen des 18. und 19. Jahrhunderts, die in der Wiener Porzellanmanufaktur angefertigt wurden.

Wie auch in der bildenden Kunst entwickelte sich die Vedutenmalerei aus der reinen idealisierten Landschaftsmalerei heraus. Während die Landschaft zunächst noch keine hohe Anerkennung erhielt, entwickelte sich das Interesse der Porzellanmaler bald zu den realistischen, topographisch und historisch genauen Ansichten hin.

Parallelen zu dieser Entwicklung auf Porzellan lassen sich im Unterricht der Wiener Akademie und auch in der Wiener Glasmalerei sowie in anderen europäischen Porzellanmanufakturen finden.

Dank der Reformen Conrad Sörgel von Sorgenthals (1735-1805), der 1784 die Leitung der Manufaktur übernahm, und den unter anderem dem Chemiker Joseph Leithner (1770-1829) zu verdankenden Fortschritten in der Herstellung konnte sich die Wiener Manufaktur mit ihren künstlerisch hochwertigen Produkten innerhalb der europäischen Porzellanmanufakturen einen hohen Rang erarbeiten.

Die mit Veduten bemalten Porzellane erfreuten sich dabei sowohl beim aufstrebenden Bürgertum, als auch am kaiserlichen Hofe hoher Beliebtheit, sodass sie sich schon bald auf den festlichen Tafeln und in den bürgerlichen Vitrinen und Wohnzimmern finden ließen.

Angeregt durch den aufkommenden Tourismus, der es nicht nur Adligen ermöglichte, auf Reisen zu gehen, wuchs das Interesse an Souvenirs, die von den Reisen in ferne und nahe Länder berichten sollten. Besonders beliebtes Reiseziel war hierbei, wie schon zu Zeiten der Grand Tour, Italien. Die mit den Veduten bemalten Porzellane der Wiener Manufaktur dienten sicherlich zur Befriedigung des Fernwehs und zur Erinnerung an solche Reisen.

Der neue Tourismus förderte die Produktion von Reiseliteratur, die häufig mit Ansichten reisender Künstler ergänzt wurde. Die sogenannten *Voyage pittoresque* zu nennen sind eine Ansichtenfolge Italiens, die sich auch im Besitz der Wiener Manufaktur befand. Die Ansichten aus dieser Sammlung lassen sich eindeutig als Vorlagen für die italienischen Veduten auf den Wiener Porzellanen identifizieren.

Nach dem Wiener Kongress wuchs die politische Bedeutung Wiens. Von der damit verbundenen Heimatliebe zeugen die vielen Porzellane, die mit Wiener und österreichischen

Veduten bemalt wurden. Als Vorlage dafür sind vor allem die Ansichtenfolgen des Artaria-Verlags zu nennen, die sich ebenfalls eindeutig auf den Veduten der Porzellane identifizieren lassen.