



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Maler Eduard Gurk und die
Vedute in der Biedermeierzeit“

verfasst von / submitted by

Karin Schachner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
Forschungsstand.....	5
1. Biographie.....	8
1.1. Frühe Werke	10
1.2. Aufträge Kaiserhaus.....	12
1.3. Das Mariazeller Album	13
1.4. Guckkastenblätter	13
1.5. Die Kontroverse um den Hofkammermaler.....	14
1.6. Die Krönungsreisen von Kaiser Ferdinand	15
1.7. Die letzten Monate des Malers Eduard Gurk	16
1.8. Resümee.....	20
2. Landschaftsmalerei in Österreich	21
2.1. Die Ausgangssituation: Das spätbarocke Landschaftsbild.....	23
2.2. Neue Darstellungsweisen.....	27
2.3. Die Anfänge der Biedermeiermalerei.....	30
2.4. Die Wiener Biedermeierlandschaft	34
2.5. Resümee.....	37
3. Die Vedutendarstellung in Österreich	39
3.1. Die Vedute des 18. Jahrhunderts	39
3.2. Neue Wege: Die Veduten des Schweizers Aberli	41
3.3. Die graphische Vedute um 1800 in Wien.....	42
3.4. Die Vereinigung der graphischen Vedute mit der Landschaftsmalerei.....	47
3.5. Die Veduten des Alpenraums von Erzherzog Johann.....	50
3.6. Eduard Gurks Künstlerkollegen Jakob und Rudolf Alt	55
3.7. Resümee.....	57
4. Die Akademie der bildenden Künste.....	60
4.1. Die Ursprünge	61
4.2. Die Vereinigte Akademie der bildenden Künste.....	62
4.3. Die Lehrsituation der Landschaftsklasse um die Jahrhundertwende	64

4.4.	Die Lehrmethoden um 1800	66
4.5.	Eine neue Richtung	67
4.6.	Resümee.....	68
5.	Eduard Gurks Umfeld in der Zeit des Biedermeiers.....	69
5.1.	Das aufstrebende Bürgertum	70
5.2.	Was bedeutet Biedermeier? Eine Stilbegriffserklärung	72
5.3.	Resümee.....	73
5.4.	Kaiser Ferdinand.....	75
5.5.	Kunstverlage	77
5.6.	Tranquillo Mollo	78
5.7.	Die Techniken Aquarell und Aquatinta.....	80
5.8.	Resümee.....	84
6.	Werke.....	86
6.1.	1822 – Geplante Gartenfront des Schlosses Esterházy	87
6.2.	1822 – Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente.....	87
6.3.	1824 – Wiens Umgebungen nebst Baden	88
6.4.	1825 – Krönungseinzug Kaiserin Karoline Auguste in Pressburg	89
6.5.	1825 – Österreichische Fuhrwerke.....	90
6.6.	1825 – Malerische Ansichten Karlsbad, Teplitz, Marienbad.....	90
6.7.	Resümee.....	91
6.8.	1828 – Giraffe der Menagerie des k. k. Lustschlosses Schönbrunn und Zoologiedarstellungen.....	92
6.9.	1830 – Die Überschwemmung in Wien.....	93
6.10.	1830 – Krönung des Kronprinzen von Ungarn am 28. September in Pressburg..	94
6.11.	1833 – Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell.....	95
6.12.	1833 – Beginn der Guckkastenserie Kaiser Ferdinands.....	100
6.13.	1836 – Krönungsreise Kaiser Ferdinands nach Prag	106
6.14.	1838 – Krönungsreise Kaiser Ferdinands nach Tirol und Mailand	107
6.15.	1838 – Malerisch Romantisches Denkbuch	111
6.16.	1840 – Die Skizzen in Syrien	113

6.17. Resümee	115
Zusammenfassung	117
Literaturverzeichnis	121
Abbildungsverzeichnis	129
Abbildungen	131
Abstract	175

Einleitung

Diese Arbeit widmet sich dem Maler Eduard Gurk und der Entwicklung der biedermeierlichen Vedute. Eduard Gurk wurde 1801 als Sohn von Josef Ignaz Gurk, eines im Dienste des Hauses Esterházy befindlichen Spieluhrenbauers, geboren. Durch seinen Vater kam er sehr früh mit der Malerei in Berührung und schon bald folgten gemeinsame Aufträge. In den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts erlangte Gurk besonderen Ruhm durch eine Reihe von Auftragswerken für den Verlag Tranquillo Mollo. Durch Kontakt mit dem Hofkammermaler Hoechle ab 1825 wurde Gurk mit dem Kaiserlichen Hof bekannt gemacht und somit zu einem der bevorzugten Künstler für Vedutendarstellungen im Dienste Kaiser Ferdinands. Obwohl nach dem Tod Hoechles sein Gesuch um die Stelle des Hofkammermalers von 1836 nie positiv bestätigt wurde, war doch ein Großteil seiner Arbeiten vom Kaiser beauftragt. 1841 verstarb Gurk schließlich auf einer Recherchereise für ein Werk des Hofes in Jerusalem.

Um seine Stellung in der österreichischen Vedutenmalerei der Biedermeierzeit aufzuzeigen, wird sein Leben und Werk biographisch erarbeitet. Im Mittelpunkt stehen die Beziehung zu seinem Vater, sein Umfeld sowie seine Auftraggeber. Außerdem wird behandelt, wie Eduard Gurk zu seiner Anstellung am Hofe von Kaiser Ferdinand kam und wie dies seine Laufbahn beeinflusste. Ein zentraler Aspekt dieser Arbeit ist es außerdem, die Geschichte der Landschaftsmalerei und Vedutendarstellung seit dem 18. Jahrhunderts zu erörtern. Mithilfe der Methode der Stilanalyse sollen dabei zwei zentrale Fragestellungen gelöst werden: Wie konnte sich das spätbarocke Landschaftsbild zur Biedermeierlandschaft entwickeln und wie und warum nähern sich die Vedute und die Landschaftsmalerei an, um die malerische Vedute zu erzeugen. Im speziellen werden die wichtigsten Protagonisten der Wiener Landschaftsmalerei Johann Christian Brand, Laurenz Janscha und Franz Steinfeld und ihr Einfluss auf diese Entwicklung behandelt. Der Abschnitt „Vedute“ widmet sich im Besonderen den Kunstverlagen und ihrer nachkolorierten Alben, die einen wahren Boom an Vedutenmalerei in Österreich auslösen. Dabei werden auch die Künstler Joseph Mößmer, Carl Phillip Schallhas und Thomas Ender behandelt, welche die Evolution des Vedutenmalstils zwischen 1800 und 1840 mitgestaltet haben. Der Fokus wird dabei auf die zentrale Fragestellung gesetzt, welche Vorbilder Eduard Gurk in der Veduten- und Landschaftsmalerei zur Verfügung standen.

Ein weiterer Abschnitt behandelt die Akademie der bildenden Künste, dabei soll gezeigt werden, wie sich die dortige Lehre auf die Landschaftsmalerei und Vedutengestaltung abzeichnet. Im folgendem soll Eduard Gurks Umfeld in der Biedermeierzeit behandelt werden. Außerdem werden die wichtigsten Forschungsarbeiten herangezogen um dem Ursprung und der Begriffsdefinition der Biedermeierzeit nachzugehen und die zunehmende Beliebtheit des Aquarells aufzuzeigen. Zusätzlich werden die Auftraggeber von Gurks Werken analysiert. Insbesondere wird hier die Bedeutung des Verlags Tranquillo Mollo für die Grafikproduktion und die rege Auftragstätigkeit von Erzherzog Ferdinand behandelt.

Zum Abschluss wird die Entstehung von Gurks Werken in einzelnen ausgewählten Blättern, sowie innerhalb der Serie in der sie geschaffen wurden, behandelt. Neben der Entwicklung seines Stils werden auch seine künstlerischen Vorlieben diskutiert: Wie lässt sich Eduard Gurks Stil beschreiben, worauf legte er Wert und wie verhält sich dieser zu den früheren Landschafts- und Vedutendarstellungen? Was war seine künstlerische Intention und welche Ziele verfolgte er durch seine Arbeiten?“

Forschungsstand

Eduard Gurk war zu Lebzeiten ein bekannter Wiener Künstler, der relativ rasch in Vergessenheit geriet. Durch eine Ausstellung in der Albertina 1978 und dem dazu herausgebrachten Band von Walter Koschatzky rückte er langsam wieder zurück ins Interesse der Öffentlichkeit. Koschatzky war auch derjenige, der durch seine Quellenforschung ein, bis heute gültiges, Bild des Künstlers prägte. Somit baut vieles der nachfolgenden Forschung auf diesen Erkenntnissen auf.

Obwohl Koschatzky Eduard Gurk in mehreren Bänden behandelte, dauerte es bis 1996, als Friedrich Grassegger in einem eigenen Band über die Wallfahrt nach Mariazell schrieb. Trotz dieser Mühen sollte es noch bis 2010 dauern, bis sich weitere Kunsthistoriker dem Leben und Werk Eduard Gurks widmen. Claus Albrecht Schröder brachte 2010 einen Band über die Guckkastenblätter des Kaisers heraus und obwohl es der Titel „Jakob und Rudolf von Alt, Im Auftrag des Kaisers“ nicht vermuten lässt, wird auch Eduard Gurks Lebenslauf von Chaloupek behandelt. Ab diesem Zeitpunkt wendet sich die Forschung immer mehr Eduard Gurk zu. Ein bedeutender Durchbruch wurde 2012 erlangt, als das Südtiroler Landesarchiv in Bozen verloren geglaubte Skizzen von Eduard Gurk aus einem Privatbesitz ankaupte

und bei dieser Gelegenheit, in einer Ausstellung, für die Öffentlichkeit zugänglich machte. Dabei handelte es sich um 250 einzelne Blätter mit Skizzen aus Bleistift, Aquarell und Tusche. Durch diesen Ankauf konnte die Forschung wesentliche Kenntnisse über den Arbeitsablauf von Eduard Gurk erlangen welche schließlich in der Publikation von 2013 präsentiert wurden. Unter den Blättern befinden sich viele Skizzen, die zwischen 1833 mit Motiven aus der Wallfahrt Mariazell bis hin zu 1841 auf seiner Reise nach Syrien entstanden sind. Gerade durch die Unvollständigkeit der Skizzen kann der Arbeitsprozess des Malers nachvollzogen und ein Verständnis erlangt werden, welche Motive sein Interesse weckten. Schon 2014 folgte eine weitere Ausstellung in St. Pölten über Eduard Gurks 40-teilige Serie der Wallfahrt nach Mariazell samt zugehörigem Band von Wolfgang Krug. Über die anhaltende Faszination von Aquarellveduten gibt die im Februar 2018 eröffnete Ausstellung "Das Wiener Aquarell" Auskunft. Die Albertina zeigte hier die Höhepunkte der Wiener Aquarellmalerei im 19. Jahrhundert, wo auch Eduard Gurk mit fünf Guckkastenblätter vertreten war.

Trotz dieser steigenden Beachtung in Ausstellungen und Literatur, gibt es keine einzige Monographie, die sich den Umständen von Eduard Gurks vollständigem Schaffen als Vedutenmaler widmet. Daher ist für diese Arbeit die Forschungsarbeit von Peter Pötschner und Gerbert Frodl von besonderer Bedeutung. Beide Autoren beschäftigten sich in grundlegender Weise mit der Wiener Biedermeiermalerei und zeigten die Entwicklung von spätbarocker Landschaft zur biedermeierlichen Vedute. Auch Walther Koschatzky behandelt in mehreren Bänden die Wiener Aquarellmalerei und benennt darin die wichtigsten Protagonisten dieser künstlerischen Bewegung.

Durch den anno-Service der Österreichischen Nationalbibliothek konnten zahlreiche Primärquellen herangezogen werden und besonders die Zeitungsannoncen waren hier von Bedeutung. Durch neun veröffentlichte Briefe in der Theaterzeitung, die Gurk in seinem letzten Lebensjahr verfasste, konnte ein Eindruck über die Persönlichkeit und Arbeit des Malers erlangt werden. Andere persönliche Dokumente des Künstlers haben sich laut derzeitigen Forschungsstand nicht erhalten. Dasselbe gilt für seine Ausbildung, die bisher nicht restlos nachvollzogen werden konnte. Einige Quellen sprechen von einer Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste, jedoch widerspricht Koschatzky dem und begründet dies mit einem Fehlen in den Verwaltungsakten und Schülerevidenzen.

Die Originale befinden sich Großteils in der Albertina, in der Österreichischen Nationalbibliothek, im Wien Museum und seit 2012 auch im Besitz des Südtiroler Landesmuseums.

1. Biographie

Eduard Gurk (Abb. 1) wurde am 17. November 1801 als Sohn von Josef Ignaz Gurk und Anna Maria (geb. Prohaska) in Wien im 8. Gemeindebezirk, in der Langen Gasse Nr. 14 geboren.¹ Durch den beruflichen Erfolg seines Vaters konnte er als vielseitig gebildeter, wohlerzogener Mensch in finanziell unabhängigen Verhältnissen aufwachsen.² Aufzeichnungen aus dem Jahr 1790 belegen, dass Josef Ignaz zunächst als Diener des Barons Güntherode tätig war und nach dessen Tod in den Dienst des Fürsten Nikolaus Esterházy trat.³ Von 1795-1826 war er für den Fürst als Bibliothekar und Kustos der Kunstsammlungen auf Schloss Esterházy bei Ödenburg und in Penzing tätig.⁴ Durch den Eintritt in das Haus Esterházy arbeitete er zunächst als Bibliothekar von H. P. Primitivus Niemetz, welcher hochkomplizierte Spiel- und Flötenuhren sowie musikalische Maschinen konstruierte.⁵ 1814 wird er als Bibliotheksdiener und 1818 unter dem Titel "Bibliothek und Mineralien Cabinet Diener" erwähnt.⁶ Nach dem Tod Niemetz' setzte Josef Ignaz Gurk das erlernte Handwerk fort und schaltete in der Wiener Zeitung im Jahr 1806 eine Bekanntmachung, dass er als „Schüler des wohlbekannten H. P. Primitiv Niemetz, dem ehemaligen fürstlichen Esterházy'schen Bibliothekar, große und kleine Spieluhren und -maschinen in seiner Wohnung an der Glacis im königlich ungarischen Noble-Garde Haus zu sehen sind. Diese wären um die billigsten Preise zu veräußern und die Spielmaschinen auch auf Bestellung erhältlich.“⁷ Etwa zur selben Zeit hat er vermutlich auch die Leitung der Bibliothek und Kunstsammlung auf Schloss Esterházy bei Raab übernommen.⁸ Durch den Auftrag des Fürsten Esterházy zum Bau eines großen Orgelspielwerks, erregte Gurk weites Aufsehen.⁹ Diese mechanische Orgel Namens „Panharmonikon“ dürfte nach Quellen ein künstlerisches und mechanisches Wunderwerk gewesen sein, da damit 200 Instrumente gespielt werden konnten.¹⁰ Der Fürst sandte Gurk durch ganz Europa um diese Orgel vorzuführen und Aufträge entgegenzunehmen.¹¹ In Begleitung seiner

¹ Penzinger Museumsblätter 1965, S. 94 und 1997, S. 8.

² Koschatzky 1987, S. 145.

³ Koschatzky 1991, S. 25.

⁴ Wagner 2010, S. 16.

⁵ Vgl. Koschatzky 1991, S. 25; Chaloupek 2010, S. 186.

⁶ Galavics 2001, S. 138.

⁷ Wiener Zeitung, 28.05.1806, S. 2586.

⁸ Penzinger Museumsblätter 1965, S. 94.

⁹ Koschatzky 1991, S. 25.

¹⁰ Wagner 2010, S. 16.

¹¹ Koschatzky 1991, S. 25.

Familie reiste er deshalb nach Schweden, Dänemark, Holland, Frankreich und England.¹² In dieser Zeit soll Josef Ignaz sein Malertalent ausgebildet und seinen Sohn unterrichtet haben, allem voran dürften sie die Aquarellmalerei in England erlernt haben.¹³ Dass der Vater die Aquarellmalerei zumindest in seinen Grundzügen beherrschte, zeigt ein Aquarell mit Tusche mit dem Motiv einer fantasievollen Orgel.¹⁴ Das Blatt ist leider undatiert, so lässt sich die Entstehung nicht nachvollziehen, aber es ist ein weiteres Indiz, dass Joseph Ignaz seinen Sohn in die Aquarellmalerei eingeführt haben könnte. Die Familie ist vermutlich im Jahr 1819 nach Wien zurückgekehrt, jedenfalls hat der „akademische Künstler“ Joseph Ignaz Gurk das Haus Nr. 178 in Penzing am 26. Juni 1819 erworben.¹⁵ Anfang der 1820er Jahre zeichnete Joseph Ignaz Gurk die fürstlichen Besitzungen für Nikolaus Esterházy, aber auch schon früher waren ihm verschiedene Zeichnungen aus der Fürstenkasse bezahlt worden.¹⁶ Bei dieser Zeichnung (Abb. 2) handelt es sich um eine mehr als zwei Meter lange Gouache mit der Darstellung der Gartenfront des Esterházy-Schlusses in Eisenstadt.¹⁷ Dieses Blatt ist aus einer Zusammenarbeit mit seinem Sohn Eduard entstanden und zeigt die vedutenhafte Ausführung der, vom Architekten Moreau entworfenen, Pläne für die Gartenfront des Schlusses. Über den Verlauf von Eduard Gurks Ausbildung in diesen Jahren ist sich die Forschung bis heute uneinig. Seine Ausbildung zum Stecher soll erst nach seiner Rückkehr in Wien erfolgt sein.¹⁸ Wurzbach schrieb im Biographischen Lexikon des Kaiserreichs Österreich, dass Eduard Gurk die Akademie der bildenden Künste besuchte.¹⁹ Ebenfalls schrieb ein enger Freund von Gurk, Franz Carl Weidmann, im Nekrolog über die Ausbildung von Eduard Gurk an der k. k. Akademie der Bildenden Künste und Thieme-Becker spricht sogar von einer Ausbildung in der Stecherklasse.²⁰ Dem gegenüber merkte Koschatzky das Fehlen seiner Matrikel in der Akademie der bildenden Künste an und sieht dadurch eine externe Ausbildung Gurks als

¹² Koschatzky 1991, S. 25.

¹³ Wurzbach 1860, S. 37f.

¹⁴ Das Blatt ist in der Sammlung des Metropolitan Museum of Arts in New York:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/382723>

¹⁵ Penzinger Museumsblätter 1965, S. 93: Arch. D. St. Wien, Herrsch. Penzing, Grundbuchsakten ex 1819, Nr. 132.

¹⁶ Galavics 2001, S. 138ff.

¹⁷ Galavics 2001, S. 138ff.

¹⁸ Koschatzky 1991, S. 26; Penzinger Museumsblätter 1997, S. 8; Thieme-Becker, Band 15, S. 347.

¹⁹ Wurzbach 1860, 37f: „Als sie nach Wien zurückgekehrt waren, besuchte der Sohn die Akademie der bildenden Künste“.

²⁰ Koschatzky 1991, S. 26; F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung, 34. Jg. 11.06.1841, S. 619; Thieme-Becker, Band 15, S. 347.

wahrscheinlich.²¹ Quellen bestätigen jedenfalls die Teilnahme an einer Ausstellung der Wiener Akademie im Gebäude der Annagasse im Jahr 1822.²² Er stellte im Saal 1, welches „Zeichnungen, Kupferstiche, lithographische und kalligraphische Gegenstände“ gewidmet ist, Abbildungen der Serie vorzüglicher Gebäude und Monumente der Stadt Wien aus.²³ Die Position im Dokument verweist auf die Ausführung mit Wasserfarben.²⁴ Aufgrund seiner frühen Arbeiten beim Verlag Tranquillo Mollo muss eine Ausbildung zum Kupferstecher zweifelsohne gegeben sein. Besonders seine englische Aquatinta Technik wurde in einer Zeitungsannonce hervorgehoben.²⁵ Dieselbe Zeitungsannonce behauptet auch, dass Gurk der erste in Österreich gewesen sein soll, der dieses Verfahren angewendet hat.²⁶ Welche Ausbildung er nun wirklich absolvierte, konnte bis jetzt nicht endgültig nachvollzogen werden. Einerseits besteht die Möglichkeit, dass er die Aquatinta bei seinem Aufenthalt in England erlernt hat, andererseits kann eine externe Ausbildung zum Kupferstecher in der künstlerischen Nähe der Akademie auch nicht ausgeschlossen werden. Dieselbe Ungewissheit gilt für seine Schulung in der Aquarellmalerei. Einerseits war diese Technik Anfang des 19. Jahrhunderts in England äußerst beliebt, somit wäre es gut möglich, dass sich Vater und Sohn dort unterrichten ließen. Aber auch ein Privatunterricht in der künstlerischen Umgebung der Akademie könnte eine Option sein, dies würde auch seine Teilnahme an der Kunstaussstellung 1822 erklären.

1.1. Frühe Werke

Die erste große nachweisbare Arbeit stammt von 1822, dabei handelt es sich um kleinformatige Stiche des Sammelbandes „Wien vorzüglichste Gebäude und Monumente“, welches im Verlag Tranquillo Mollo erschienen ist. Dies ist durch eine Zusammenarbeit mit seinem Vater Josef Ignaz, Sigmund Ferdinand von Perger, Josef Zutz sowie Johann Wenzel Zinke entstanden.²⁷ Vater und Sohn Gurk mussten hier eng zusammen gearbeitet haben, da sich teilweise nur Signaturen wie „Gurk

²¹ Koschatzky 1991, S. 26.

²² Kunstwerke öffentlich ausgestellt im Gebäude der k.k. Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna, Wien 1822, S. 7; Universitätsarchiv der bildenden Künste Wien.

²³ S.o.

²⁴ S.o.

²⁵ Gemeinnützige Blätter zur vereinigten Ofner und Pester Zeitung, 28.05.1829, S. 338: „[...] diese herrliche Zeichnung ward endlich von Hr. Eduard Gurk in Wien, dem rühmlichst bekannten und dermal ersten Kupferstecher Österreichs in der engl. Aqua-tinta-Manier, mit so offenkundiger Vorliebe behandelt, daß dadurch der Kunstzauber des Ganzen vollendet ist, daß nichts zu wünschen übrig blieb.“

²⁶ S.o.

²⁷ Wagner 2010, S. 16ff.

del.“ oder „Gurk fec“ finden lassen, in seltenen Fällen hat Gurk mit „E. Gurk“ signiert.²⁸ Dadurch lässt sich in vielen Fällen nicht mehr sagen, aus welcher Feder die Vorlage stammen könnte. Durch den großen Erfolg dieses Albums folgte 1825 ein weiteres Ansichtsalbum mit dem Titel „Wiens Umgebungen“, welches von Vater und Sohn Gurk ohne Zutun weiterer Künstler ausgeführt wurde.²⁹ Für Franz Carl Weidmanns Beschreibung der „Rosenbaum’schen Gartenanlage“ auf der Wieden schuf Gurk 1827 eine Serie mit Aquatinta-Blätter.³⁰ Die Vorzeichnungen und Aquarelle sollen bereits 1820 entstanden sein.³¹ Eduard Gurk verband mit F. C. Weidmann eine langjährige Freundschaft, die sich auch auf seine berufliche Karriere wesentlich auswirkte. Weidmann war Bühnenautor, Theaterkritiker und Reiseschriftsteller und arbeitete unter anderem für die Allgemeine Theaterzeitung. Gurk illustrierte einige von Weidmanns Reisebeschreibungen und trat durch ihn mit Adolph Bäuerle, dem Herausgeber der Allgemeinen Theaterzeitung, in Verbindung.³² Für diese Zeitung verfasste und illustrierte er ab 1834 sogar mehrere künstlerische Aufsätze. So wurde dort ein Artikel über den Druidentempel in Irland mit einem abgedruckten Holzschnitt veröffentlicht.³³ Über Weidmann und Bäuerle soll Gurk auch zum Kauf eines neuen Hauses gekommen sein.³⁴ 1833 erwarb er das Penzinger Sommerhaus der Hoftheater-Sängerin Irene Domeoni um 5500 Gulden in der heutigen Penzinger Straße 48.³⁵ Die steigende Beliebtheit von Gurks Arbeiten in der österreichischen Vedutenmalkunst zeigt sich in der hohen Auftragslage um 1825. So entstanden um diese Zeit die Ansichtsserien des Verlages Mollo „Erinnerungen an Wien“ und „Malerische Ansichten aus Carlsbad, Marienbad und Franzensbrunn“, bei denen Gurk sowohl für die Zeichnungen als auch für den Stich verantwortlich war.³⁶ Sein guter Freund Weidmann schrieb darüber in seinem Nekrolog: „Die gefällige Manier seiner Arbeiten, ihre elegante und wahrhaft künstlerische Behandlung zog bald die Aufmerksamkeit auf den jugendlichen Künstler und er erwarb sich schnell bedeutenden Ruf.“³⁷ Zu dieser Zeit kam er mit dem Kammermaler Johann Baptist Hoechle (1754-1832) und dessen Sohn Johann

²⁸ Wagner 2010, S. 16.

²⁹ Penzinger Museumsblätter 1997, S. 8; Wiener Zeitung, 20.05.1824, S. 492.

³⁰ Wagner, 2010, S. 17.

³¹ Krug 2014, S. 35.

³² Krug 2014, S. 41.

³³ Allgemeine Theaterzeitung, 21.06.1834.

³⁴ Krug 2014, S. 42.

³⁵ Koschatzky 1991, S. 28.

³⁶ Chaloupek 2010, S. 186; Wagner 2010, S. 17.

³⁷ F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung 11.06.1841, S. 619.

Nepomuk (1790-1835) in Kontakt. Zuerst arbeitete Gurk 1825 mit beiden an der Serie „Österreichische Fuhrwerke“ zusammen, indem er ihre Vorlage in Stiche umsetzte. Diese Freundschaft sollte ein wesentlicher Faktor seiner beruflichen Zukunft werden, denn zur selben Zeit wurden schließlich Kaiser Franz I. und Kronprinz Erzherzog Ferdinand auf Eduard Gurk aufmerksam.³⁸

1.2. Aufträge Kaiserhaus

Noch im selben Jahr, also 1825, zeigte Eduard Gurk den Krönungseinzug von Kaiserin Karoline Auguste in Pressburg, an dieser umfassenden Serie war auch Hoechle beteiligt.³⁹ Dadurch konnte Gurk seine Kenntnisse in der Darstellung von Uniformen, Pferden, Fuhrwerken, Kutschen und abwechslungsreichen Genreszenen erweitern.⁴⁰ Damals bezeichnete bereits Klemens Wenzel Lothar Fürst Metternich in einem Brief aus dem böhmischen Marienbad an seine Frau, Eduard Gurk als den Zeichner des Kaisers.⁴¹ Doch Gurk stand erst am Anfang seiner Karriere als Maler für den Kaiser, denn ab 1830 stieg die Auftragslage vom Hof stetig an. In kolorierten Aquatintas zeigt Gurk die Überschwemmung der Rossau und Leopoldau. Diese Abbildungen sind Reportage und Naturerlebnis zugleich und fanden reichlich Verbreitung. So wurden sie an der k.k. Akademie der bildenden Künste ausgestellt und konnten dazu noch als Lithographie bei der Kunsthandlung Tranquillo Mollo erworben werden.⁴² Im selben Jahr wurde er vom Kaiserlichen Hof beauftragt, nach Pressburg zur dort am 28. September stattfindenden Krönung des Kronprinzen zum König von Ungarn zu reisen.⁴³ Diese Erinnerungsblätter wurden lithographisch auch bei Mollo herausgegeben.⁴⁴ Die knapp 50 Blätter wurden größtenteils von Gurk signiert, ein geringer Anteil trägt die Signatur Hoechles. Wurzbach schreibt davon, dass Gurk nach diesem Auftrag in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen zum Hofkammermaler ernannt wurde, ohne dabei eine Jahreszahl zu nennen.⁴⁵ Gurk arbeitete nicht nur für das Kaiserhaus, sondern auch für andere Familien der Hocharistokratie und des Großbürgertums. 1837 schuf er für Fürst Metternich

³⁸ Koschatzky 1991, S. 26.

³⁹ Chaloupek 2010, S. 186; Krug 2014, S. 35; Wiener Zeitung 17.10.1825, S. 1000.

⁴⁰ Sternath 2013, S. 81.

⁴¹ Koschatzky 1991, S. 28; Brief vom 12.9.1825.

⁴² Sartori 1830, S. 128-130; Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste.

⁴³ Koschatzky 1991, S. 27.

⁴⁴ Koschatzky 1991, S. 27.

⁴⁵ Wurzbach 1860, S. 38.

mehrere Ansichten seiner gerade eben fertiggestellten Villa Metternich am Rennweg, diese Serie wurde bei Johann Höfelich in Wien als Lithographie veröffentlicht.⁴⁶

1.3. Das Mariazeller Album

Nachdem Eduard Gurk sich die Gunst des Hofes erarbeitet hatte, folgten nun größere und bedeutendere Aufträge von Erzherzog Ferdinand. Der erste dieser Art ist die 1833 ausgeführte Aquarellserie namens „Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark, dargestellt in drey Tagreisen und nach der Natur aufgenommen im Jahre 1833 in Begleitung Sr. Majestät des jüngern Königs von Ungarn, Ferdinand dem fünften, von Eduard Gurk.“

Eduard Gurk begleitete Erzherzog Ferdinand auf seiner dreitägigen Wallfahrt nach Mariazell um diese Prozessionen zu dokumentieren. Daraus entstand eine Serie bestehend aus 40 Aquarellen, die den Verlauf durch die Landschaft dieser Reise zeigt. Nach jetzigem Forschungsstand ist dieses Album das erste, welche ohne Absicht zur Veröffentlichung von Gurk für den Kaiser gemalt wurde. Es geht hier allein um die Andacht der Wallfahrt zusammen mit der idyllischen Landschaft. Thematisch bleibt Gurk dem Biedermeier verhaftet, er zeigt seine Empfindung und Begeisterung an der Naturschönheit, seine unmittelbare Beobachtung von Genreszenen und seine Liebe zum malerisch, romantischen Motiv.⁴⁷ Auffällig sind an dieser Serie die narrative Erzählstruktur und die besondere Stimmung der Tageszeiten. Gurk gibt nicht nur die Landschaft der Wallfahrtsgegend wieder, sondern zeigt die Pilger ab dem Aufbruch am frühen Morgen bis sie durch ein Gewitter am Nachmittag wandern und schließlich den mit Mondschein beleuchteten Ort, wo sie ihr Nachlager aufschlugen. Das Album erweckt den Anschein einer Bildgeschichte, der es keinerlei Worte bedarf. Es ist erstaunlich, wie schnell Eduard Gurk das Vertrauen des Kaisers gewann um für ein Album dieser Größe alleine zuständig zu sein. Drei Jahre zuvor, war er noch an die Seite des Hofkammermalers Hoechle gestellt um das Krönungsalbum zu malen. Wie zufrieden der Kaiser mit Gurks Arbeit sein musste, zeigen die nächsten Aufträge, die umgehend im Anschluss daran folgten.

1.4. Guckkastenblätter

Ein weiteres Hauptwerk seines Schaffens sind die Guckkastenblätter des Kaisers Ferdinand. Diesen Auftrag erteilte der Erzherzog ab 1833 an Jakob und Rudolf Alt,

⁴⁶ Krug 2014, S. 42.

⁴⁷ Koschatzky 1991, S. 27.

Eduard Gurk und nach dessen Tod an Leander Russ. Die Motive zeigen wichtige zeitgenössische historische Ereignisse, vom Kaiserhaus besonders geschätzte Aufenthaltsorte sowie Naturdenkmäler.⁴⁸ Aus der Wallfahrtserie zog er auch einige Motive für die Guckkastenblätter heran und führte sie in größerem Format mit kleinen Änderungen der Staffage aus.⁴⁹ Mit Mitte Dreißig war Gurk bereits ein etablierter Vedutenmaler, der sowohl im Kaiserhaus als auch im Wiener Bürgertum einen weiten Bekanntheitsgrad mit großer Wertschätzung genoss.⁵⁰

1.5. Die Kontroverse um den Hofkammermaler

Das Jahr 1835 war für Gurk in vielerlei Hinsicht folgenschwer. In diesem Jahr starb Kaiser Franz und Ferdinand bestieg den Thron, wodurch der Bedarf an zahlreichen Krönungsdarstellungen entstand. Zudem verstarb im Dezember desselben Jahres auch der Kammermaler Johann Nepomuk Hoechle, dessen Stelle vakant wurde.⁵¹ Koschatzky's Recherchen zufolge suchte Eduard Gurk darum am 12. Jänner 1836 in den Hofämtern mit folgenden Worten an: „Die allergnädigste Würdigung, die Euer Majestät dem geringen Talente des allergehorsamst Unterzeichneten schon vor neun Jahren zu schenken geruhen, die seit jener Zeit immer schon erhaltenen ununterbrochenen gnädigsten Aufträge“.⁵² Der Hofakt soll mit Dezember 1835 bzw. im Februar 1836 begonnen worden sein und war im Jahr 1847 noch immer nicht abgeschlossen.⁵³ Die weiteren Mitbewerber waren unter anderem Leopold Pucher, Karl Agricola und der Historienmaler Johann Gustav Dittenberger.⁵⁴ Oberstkämmerer Graf Czernin schilderte 1842 dem Kaiser den Verlauf des Aktenvorganges: Er soll dem Kaiser am 31. Dezember 1835 den Antrag um Besetzung der Stelle vorgelegt haben und nach Ablauf eines Jahres habe er neuerlich Antrag erstattet, doch der Kaiser habe keine hinreichende Auswahl gefunden und den Akt somit keiner Erledigung zugeführt.⁵⁵ Erst 1847 wurde der nächste Kammermaler berufen.⁵⁶ Wenn man sich die Auftragslage vom Kaiserhaus an Gurk zwischen 1835 und seinem Tod

⁴⁸ Chaloupek 2010, S. 188.

⁴⁹ Krug 2014, S. 49.

⁵⁰ Siehe u. a. F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung 11.06.1841, S. 619; sowie Wurzbach 1860; S. 37f.

⁵¹ Koschatzky 1991, S. 28.

⁵² Koschatzky 1978, S. 74ff: Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Akte Kaiserlichen Internuntiaturs, Konstantinopel 1750-1918, Türkei CCCCXXXI ff. Tod des k. Hofmalers Gurk und sein Nachlaß, Schreiben des Escaderkommandanten Bandiera, Konsularrapport Beirut 13.5.1841.

⁵³ Koschatzky 1978, S. 74ff: s.o.

⁵⁴ Koschatzky 1991, S. 28.

⁵⁵ Koschatzky 1991, S. 28.

⁵⁶ Koschatzky 1991, S. 28.

ansieht, so kommen alleine schon aufgrund der Menge Zweifel auf. Nicht zuletzt wird Gurk in einigen zeitgenössischen Quellen als k.k. Kammermaler bezeichnet, so zum Beispiel im *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon* von Georg Kaspar Nagler, welches im Jahr 1837 verfasst wurde: „Zeichner und Maler zu Wien, ein jetzt lebender Künstler, der den Titel des k.k. Kammermalers hat.“⁵⁷ Im Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder des Vereines zur Beförderung der bildenden Künste zu Wien desselben Jahres wurde er wie folgt angeführt „Herr Eduard Gurk, k.u.k. Kammermaler“. Daneben gibt es noch weitere zeitgenössische Quellen, die Gurk mit diesem Titel bezeichnen.⁵⁸ Auch F. C. Weidmann schrieb in seinem Nekrolog über Gurk, über die Anstellung zum Hofkammermaler Sr. k. k. apostolischen Majestät.⁵⁹ Nicht zuletzt trägt Gurk sich selbst am 30. September ins Besucherbuch des Schloss Tirol ein und zwar als „Kammermaler bey S. M. dem Kaiser Ferd. I.“⁶⁰ Obwohl es in den Hofakten keine Hinweise auf eine offizielle Ernennung zum Kammermaler gab, so kann aufgrund der Quellenrecherche davon ausgegangen werden, dass Eduard Gurk sehr wohl diese Funktion inne hatte. Die Tatsache, dass er sich selbst als Kammermaler bei S.M. dem Kaiser Ferdinand in ein Besucherbuch eintrug, ist besonders aussagekräftig. Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass sich Gurk unrechtmäßig mit einem Titel schmückte, der ihm nicht verliehen wurde.

1.6. Die Krönungsreisen von Kaiser Ferdinand

Durch die eben schon erwähnten Krönungsreisen, ergab sich ein großer Bedarf an dessen Darstellung sowohl für die Öffentlichkeit als auch für die private Sammlung. Dazu gehören die Krönung zum König von Böhmen 1836 in Prag und die Krönung zum König der Lombardei 1838 in Mailand. Vermutlich im Zuge der Reise nach Prag spendete der Kaiser im selben Jahr eine Summe, um die Burg Karlstein zu renovieren. Der k.k. Hofmaler Eduard Gurk wurde beauftragt die Burg zu besuchen, um Ansichten aufzunehmen.⁶¹ Außerdem wurden ihm vier Heiligenbilder zur Verfügung gestellt, um sich an zwei von Ihnen an der Restaurierung zu versuchen.⁶² Unter seiner Leitung ist die Renovierung des Mosaiks an der Außenseite der Prager Domkirche geschehen.⁶³

⁵⁷ Nagler 1835, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Band 5, S. 454.

⁵⁸ Johann Ritter von Rittersberg 1838, S. 13.

⁵⁹ F. C. Weidmann in *Allgemeine Theaterzeitung*, 11.06.1841, S. 619.

⁶⁰ de Rachewiltz 2013, S. 56ff.

⁶¹ *Wiener Zeitung*, 07.08.1839, S. 1113.

⁶² *Wiener Zeitung*, 07.08.1839, S. 1113.

⁶³ *Bohemia Unterhaltungsblatt* 28.05.1841, S. 338.

1838 soll der Kaiser in einer eigenhändigen Notiz an den Oberstkämmerer verfügt haben, dass Gurk auf der Reise nach Tirol und ins lombardisch-venezianische Königreich in seiner Suite mitkomme.⁶⁴ Die Skizzen von Gurk aus dem Jahr 1838 entstanden zwischen August und Oktober und wurden vorwiegend in Aquarell, Bleistift und Tusche gezeichnet. Gurk schuf mehr als 60 großformatige Blätter, wir sprechen hier von Maßen um die 50 x 60 cm.⁶⁵ Die Motive sind zumeist Skizzen der Geschehnisse. Die ersten dieser Reise handeln von den Einzügen und zeigen im Vordergrund die Menschenmassen zwischen der Architektur, gerahmt von der Berglandschaft. Obwohl in etwa 70 Blätter dieser Krönungsreise das Jahr 1838 zugeordnet werden konnten, bat Gurk um Erlaubnis ein weiteres Mal in diese Gegend zu reisen.⁶⁶ Er wollte bereits vorhandene Skizzen ergänzen, um die Darstellungen der Krönungsreisen weiter auszusmücken.⁶⁷ 1840 brach er schließlich seine Reise durch Österreich in Richtung Norditalien auf. Dies sollte seine letzte Reise werden, da er im Frühjahr 1841 im Alter von 40 Jahren in Jerusalem an Typhus starb.⁶⁸

1.7. Die letzten Monate des Malers Eduard Gurk

Die letzten Monate seines Lebens sind besonders gut rekonstruierbar, da er auf seiner Reise neun Briefe versandte. Diese sind als Reisebericht zu sehen, um sie in der Theaterzeitung zu veröffentlichen.⁶⁹ Koschatzky geht aber auch davon aus, dass diese an „mehrere hochgestellte Personen in Wien“ adressiert waren.⁷⁰ Darunter lassen sich aufgrund entsprechender Nähe zum Kaiser Fürst Metternich und Oberstkämmerer Graf Czernin vermuten, da Gurk um „umgehender kaiserlicher Erfüllung“ bittet.⁷¹ In diesen Briefen schrieb er auch über sein Wohlbefinden, über seine Augenschwäche und seiner Befürchtung zu erblinden, obwohl seine Leiden durch die milde Luft wieder besser geworden sind.⁷² Das Ziel seiner Reise war zunächst die Anfertigung von Skizzen und Vorzeichnungen zur Krönungsserie.⁷³

⁶⁴ Hoffmann-Gudehus 2013, S. 98: Eigenhändige Note des Kaisers an den Oberkämmerer Graf Czernin vom 8. Juni 1838. Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Zeremonienakten 19/14/5 1838.

⁶⁵ Siehe Andergassen 2013, Gesamtkatalog.

⁶⁶ de Rachewiltz 2013, S. 55.

⁶⁷ de Rachewiltz 2013, S. 55.

⁶⁸ Krug 2014, S. 43.

⁶⁹ Wagner 2010, S. 17.

⁷⁰ Koschatzky 1991, S. 30.

⁷¹ Koschatzky 1991, S. 30.

⁷² Koschatzky 1991, S. 33.

⁷³ Krug 2014, S. 42.

1840 brach er in Mariazell auf, von wo er über die Wildalpen bis ins Salzkammergut gelangte, um die schöne Landschaft Bad Ischls aufzunehmen. Von dort machte er sich auf den Weg über den Brenner nach Bozen und Meran und verweilte zwei Monate bei Baron Moll in der Villa Lagarina am Comosee.⁷⁴ Am Comosee las er über die aktuellen militärischen Erfolge des jungen Erzherzogs Friedrich in Syrien und plante die Erstürmung der Festung St. Jean d'Acre in topographisch richtigen Bildern darzustellen.⁷⁵ Er suchte um kaiserliche Erlaubnis und Unterstützung an, in dieser Gegend Studien aufzuzeichnen um „eine Suite von Darstellungen der hohen Merkwürdigkeiten jener Länder zu verfertigen“.⁷⁶ Nachdem er die kaiserliche Erlaubnis für sein Vorhaben erhalten hatte, machte er sich auf den mühsamen und wochenlang andauernden Weg in den Nahen Osten. Er hinterließ zur Aufbewahrung insgesamt 236 Blätter bei Baron Moll, die er nach seiner Rückkehr wieder abholen wollte.⁷⁷ Darunter waren Zeichnungen, Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen mit den Abbildungen der beiden Serien der Krönungszüge Ferdinands I. nach Prag und Italien.⁷⁸

Am 8. Dezember hielt sich Gurk in Venedig auf, um seine Reise nach Syrien anzutreten.⁷⁹ Bedingt durch das schlechte Wetter, dehnte sich die Dauer der Reise erheblich aus, schließlich schrieb er am 16. März seinen letzten Brief aus Beirut.⁸⁰ Die wenigen vorhandenen Blätter, die auf der Überfahrt entstanden, sind hauptsächlich Bleistiftzeichnungen und spärlich mit Aquarellfarben überpinselt.⁸¹ Ob Gurk die Zeit fehlte, die Blätter aufzunehmen, einige Blätter überhaupt verloren gingen, oder ob diese Motive für ihn nicht relevant waren, ist nicht bekannt. Er selbst schrieb, dass er wenig Schönes in der Landschaft Griechenlands sah.⁸² Als er in Beirut ankam, freute er sich als Christ im Heiligen Land zu sein, beschrieb aber anschließend den unfreundlichen Anblick der kahlen und steinigen Berge.⁸³ Er wurde vom Seraskier herzlich willkommen geheißen und fand in ihm einen wichtigen

⁷⁴ Koschatzky 1991, S. 30; Sternath 2013, S. 93.

⁷⁵ Krug 2014, S. 42; Sternath 2013, S. 93.

⁷⁶ Koschatzky 1991, S. 30, zitiert nach F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung, 1841.

⁷⁷ Rosenauer 2013, S. 12.

⁷⁸ Rosenauer 2013, S. 12.

⁷⁹ Koschatzky 1991, S. 36.

⁸⁰ Koschatzky 1991, S. 45.

⁸¹ Vgl. Andergassen 2013, S. 366.

⁸² Koschatzky 1991, S. 43: Achter Brief vom 17. Februar 1841, an Bord der k.k. Fregatte Venere im Hafen von Marmarizza: „Bei aller Begeisterung, die ich für die Classicität des Landes [Griechenland] habe, konnte ich jedoch keinen freundlichen, dem Auge und Gemüthe wohltuenden Eindruck mitnehmen.“

⁸³ Koschatzky 1991, S. 46.

Unterstützer.⁸⁴ Dieser übergab ihm einen Sicherheitsbrief mit ausgedehnten Rechten und eine eigene Leibwache.⁸⁵ Er reiste von Beirut zu Pferd über Saida nach Jerusalem.⁸⁶ Doch schon zwei Wochen später am 31. März 1841 soll er an typhösen Fieber, welches er in Jerusalem bekam, gestorben sein.⁸⁷ Eine seiner letzten Blätter zeigt die Grabeskirche in Jerusalem.

Freiherr von Stürmer meldete am 30. April, vermutlich in einem an Fürst Metternich gerichteten Schreiben das am 31. März erfolgte Ableben des k.k. Hofmalers Eduard Gurk in Jerusalem.⁸⁸ Die Zeichnungen dieser Reise sollen nach Wien gesendet worden sein, wo sie aber nie ankamen und deshalb lange Zeit als verschollen galten.⁸⁹ Erst 2012 tauchten diese Blätter in einem Privatbesitz auf und wurden vom Südtiroler Landesmuseum angekauft. Sie befanden sich im Besitz der Familie Guerrieri Gonzaga und blieben dort in der Villa unversehrt erhalten.⁹⁰ Die Nachkommen Marchesa Maria Gemma und Marchese Tullo Guerrieri Gonzaga verkauften schließlich den Nachlass an das Land Südtirol.⁹¹ Dieses Konvolut enthält umfangreiche Studien und fertige Arbeiten zu Aufträgen des Hofes, genauso wie Vorlagen zu druckgraphischen Serien, aber auch Arbeiten, die nur aus persönlichem Interesse und Freude des Künstlers entstanden sind.⁹² Dadurch erhielt die Forschung nun die Möglichkeit, seinen Werkprozess nachzuvollziehen. Diese Blätter wurden als Aquarellgemälde, Aquarelle, partiell aquarellierte Zeichnungen, Bleistift- und Federzeichnungen ausgeführt und dienten in der Funktion als bildhaft ausgeführte, autonome Arbeiten, Entwurfsskizzen, Vorzeichnungen und Studien.⁹³ Das früheste Blatt zeigt eine Studie zu Mariazell, die spätesten zeigen die auf seiner Reise nach Syrien geschaffenen Skizzen.⁹⁴ Durch den Umfang und den Abwechslungsreichtum der Blätter konnte die Forschung einen bis dahin nie dagewesenen Einblick auf den Maler Eduard Gurk erlangen. Gerade der

⁸⁴ Koschatzky 1991, S. 47: Neunter Brief vom 16. März 1841: „Während des Zeichnens bat ich ihn durch den Dragoman, um den nöthigen Schutz für meine Person, und um die Hilfsmittel zur Reise [...]. Er forderte mich auch, ihm genau Alles anzugeben, war ich zu diesem Zwecke bedürfe, da er es für eine Verpflichtung halte, mir nach Möglichkeit dienlich zu seyn.“

⁸⁵ Koschatzky 1991, S. 47: Neunter Brief vom 16. März 1841.

⁸⁶ Koschatzky 1991, S. 47: Neunter Brief vom 16. März 1841.

⁸⁷ Wurzbach 1860, S. 38; F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung, 1841.

⁸⁸ Koschatzky 1978, S. 85: Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Akte der kaiserlichen Internuntiat, s.o.

⁸⁹ Koschatzky 1978, S. 85.

⁹⁰ Rosenauer 2013, S. 12.

⁹¹ Rosenauer 2013, S. 12.

⁹² Sternath 2013, S. 85.

⁹³ Sternath 2013, S. 85.

⁹⁴ Sternath 2013, S. 85.

skizzenhafte, unfertige Charakter gibt der kunsthistorischen Forschung Einblick in Gurks Schaffensprozess und zeigt vor allem, worauf er seinen Fokus setzte und welche Motive ihm wichtig erschienen. Gerade im Zusammenhang mit seinen Briefen wird klar, dass er ein tiefes Einfühlungsvermögen für die Ästhetik der Natur hatte. Die Landschaft der Habsburgerländer wie Österreich, Böhmen, Mähren, Lombardei usw. konnte seinen Vorstellungen von einer schönen, pittoresken Landschaft gerecht werden. In seinen Briefen kommen einige Passagen vor, wo er die Schönheit und Reinheit der Natur hervorhebt und bei den dort lebenden Menschen interessante Modelle findet. Die steinige griechische Landschaft war für ihn vermutlich ein zu starker Kontrast zur farbenreichen, alpinen Region. Zumindest findet er in den Briefen kaum lobende Worte dafür und es haben sich kaum Zeichnungen von seinem Aufenthalt dort erhalten.

Weidmann, welcher wohl ein enger Angehöriger Gurks war, beschrieb im Nekrolog die Persönlichkeit des Künstlers als religiös, mild und menschenfreundlich, mit festem männlichem Charakter.⁹⁵ Weidmann schreibt ihm eine wahrhaftig innige Verehrung und Anhänglichkeit an das Kaiserhaus zu.⁹⁶ Ein weiterer Nekrolog im Österreichisches Morgenblatt schilderte Eduard Gurk als umfassend wissenschaftlich gebildeten Menschen, der von Freunden und Künstlern sehr geachtet wurde.⁹⁷ Als sein Vater 1835 und seine Mutter 1837 verstarben, muss dies für ihn ein schwerer Schicksalsschlag gewesen sein.⁹⁸ In einem Brief vom 17. November 1840, an seinem 39. Geburtstag, erinnert er sich voll Trauer an jene Personen, die nicht bei ihm sein konnten, seinen geliebten Eltern.⁹⁹ Er unterbricht den Brief, um am nächsten Tag fortzufahren: „Ich konnte gestern nicht mehr schreiben, meine Einbildungskraft war von wehmüthiger Erinnerung an meine verstorbenen Eltern zu aufgeregt.“¹⁰⁰ Das zeigt, wie sehr Gurk seinen Eltern verbunden war, besonders sein Vater muss für ihn als Lehrer und Künstlerkollege von großer Bedeutung gewesen sein.

Gurks Vermögen soll ihm eine behagliche Existenz gesichert haben, so bedeutete die Kunst für ihn nicht Lebenserhaltung, sondern „Freude und das Licht seines

⁹⁵ F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung, 1841, Nr. 139, S. 619.

⁹⁶ F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung, 1841, Nr. 139, S. 619.

⁹⁷ Österreichisches Morgenblatt, 6. Jg, 1841, S. 271.

⁹⁸ Penzinger Museumsblätter 1965, S. 95 (Arch. d. St. Wien, Herrsch. Penzing, Abhandlungen Nr. 1051).

⁹⁹ Koschatzky 1991, S. 34.

¹⁰⁰ Koschatzky 1991, S. 34.

Lebens, die freundliche Begleiterin und Erheiterin desselben, und er wendete ihr die vollste Hingebung zu.“¹⁰¹ Eduard Gurk war nie verheiratet und blieb kinderlos, daher verfügte er auch in seinem Testament vom 3. August 1838, dass mit seinem Haus und sein Vermögen die „Gurk´sche Stiftung für die armen Kranken der Gemeinde Penzing“ gegründet wird.¹⁰²

1.8. Resümee

Nach seinem Tod ist Eduard Gurk relativ schnell in Vergessenheit geraten und das obwohl er in Wien einen weiten Bekanntheitsgrad bis in die höchsten Kreise genossen hatte. Trotz der grundlegenden Forschungstätigkeit von Walter Koschatzky blieben über Eduard Gurks Leben bisher zwei essentielle Fragen nicht vollständig geklärt: Der Frage nach seiner Ausbildung und seiner Berufung zum k.k. Kammermaler. Viele nachfolgende Autoren gingen diesen beiden Fragen nach, brachten zwar neue Impulse, konnten jedoch auch keine neuen Quellen beschreiben.

Eine Nachfrage im Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste im Jänner 2018 brachte hier ebenfalls keine Neuentdeckung von Gurks Matrikel hervor. Neben der erwähnten Ausstellung von 1822, geben die dortigen Unterlagen Auskunft über seine weiteren Teilnahmen an Kunstaussstellungen in den Jahren 1830 und 1834. Auch wenn Gurk an der Akademie nicht als ordentlicher Schüler mit einer Matrikel vermerkt war, so ist eine gewisse Nähe aufgrund der Ausstellungsbeteiligung definitiv gegeben. Womöglich genoss er wirklich eine externe Ausbildung eines Akademie Professors? Wahrscheinlicher ist jedoch, dass ihm sein Vater die Aquarellmalerei vermittelte, außerdem könnte eine intensivere Auseinandersetzung mit der Technik in England stattgefunden haben, wie schon Wurzbach beschrieb.

Auch im digitalisierten Archiv der Familien-Fideikommissbibliothek konnten keine Dokumente über die Thematik Eduard Gurk als k.k. Kammermaler gefunden werden. Eine persönliche Nachfrage in der Österreichischen Nationalbibliothek bestätigt das Fehlen eines solchen Dokuments bis heute. Somit konnte auch diese Frage nicht restlos geklärt und nur mit den oben genannten Vermutungen behandelt werden.

¹⁰¹ F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung, 1841, Nr. 139, S. 619.

¹⁰² Vgl. Penzinger Museumsblätter 1997, S. 10; Koschatzky 1878, S. 82.

2. Landschaftsmalerei in Österreich

Die Bildgattung Landschaftsmalerei durchläuft vom 17. ins 19. Jahrhundert eine bedeutende Entwicklung. Nicht nur der künstlerische Fortschritt ist beachtlich, auch die Wertschätzung der Gesellschaft steigert sich in dieser Zeitperiode von einer abwertenden Haltung bis zum hoch geschätzten Auftragswerk. Während die reine Landschaftsmalerei bis ins 18. Jahrhundert mehr als notwendiges Bühnenbild gesehen wurde, erfreute sie sich eines Aufschwungs im letzten Drittel dieses Jahrhunderts.¹⁰³ Die Landschaftskunst des 18. Jahrhunderts zeigt luftige und lichterfüllte Räume, einzelne Motive kennzeichnen das Bild vorwiegend als mythologisch, arkadisch, idyllisch, bäuerlich usw.¹⁰⁴ Erst im späten 18. Jahrhundert kommt es zu einer zunehmenden Darstellung der reinen Landschaft. Während der Begriff Landschaftsdarstellung auch vom Künstler frei erfundene sowie phantastische Landschaften miteinschließt, bezeichnet die Vedute oder das Prospekt einen wiedererkennbaren wirklichen Landschaftsausschnitt.¹⁰⁵ Das Interesse der Kunstlandschaft wendet sich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts immer mehr dem Leben der Bauern, Handwerker und Vorstadtbürger zu.¹⁰⁶ Wesentlich für diese Entwicklung ist Jean Jacques Rousseau, welcher ein neues Gefühl für die Natur und deren naturverbundenen Menschen weckte, dadurch entsteht die romantisch malerische Einstellung zur Landschaft in dieser Zeit.¹⁰⁷ Seit dem späten 18. Jahrhundert werden Serien von Ansichten besonders pittoresker, interessanter Gegenden und ihrer Bewohner immer beliebter.¹⁰⁸ Diese Sammelbände hatten das Ziel, die Vielfalt der Länder und Völker des Kaiserreiches, sowie die Kenntnisse über Geographie und Bevölkerung fremder Gegenden zu verbreiten.¹⁰⁹ Spätestens durch die vom Schweizer Aberli verwendete Methode der nachkolorierten Grafik, kam es zu einer immensen Produktion von solchen mehr oder weniger echten Veduten. Die Verlage ließen dem Kunden die Option, ob sie sich nun die teure illuminierte Lithographie leisten wollten oder doch den günstigeren farblosen Kupferstich. Der Aufschwung der Landschaftsmalerei um 1800 brachte phantastische und idealistische Naturaufnahmen, wirklichkeitsnahe Veduten sowie die dazwischen liegende Bandbreite hervor. Die Lage Wiens zwischen den Weingärten des

¹⁰³ Pötschner 1978, S. 7.

¹⁰⁴ Pötschner 1964, S. 67.

¹⁰⁵ Pötschner 1978, S. 41f.

¹⁰⁶ Frodl 2002, S. 274.

¹⁰⁷ Frodl 2002, S. 274.

¹⁰⁸ Frodl 2002, S. 284.

¹⁰⁹ Frodl 2002, S. 284.

Wienerwaldes und dem damals unreguliertem Donaustrom stimulierte ein Naturgefühl, welches verbreiteter war als in anderen Großstädten.¹¹⁰ Es wurde eine romantische Malerei entwickelt, welche eine harmonische Verbindung von Mensch und Natur formal und inhaltlich suchte.¹¹¹

Im 16. und 17. Jahrhundert wird das topographische Bild zunächst noch Prospekt genannt und galt als Anschauungsmaterial für wiedererkennbare Ortschaften, Landsitze etc.¹¹² Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt vermehrt der Begriff Vedute auf.¹¹³ Allgemein bezeichnen beide ein Landschaftsportrait. Im engeren Sinn wurde ein Prospekt eher mit geometrisch-perspektivischem Anschauungsmaterial in Verbindung gebracht, während eine Vedute auf jedes Landschaftsportrait anwendbar ist.¹¹⁴ Der Begriff Vedute findet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend Verwendung, dieses ist auf Canaletto zurückzuführen, der seine Radierungen bis 1750 Perspective und danach ausschließlich als Vue betitelte.¹¹⁵

Trotz der Tatsache, dass Eduard Gurk Vedutenmaler war, spielt die Entwicklung der Landschaftsmalerei insofern eine wichtige Rolle, als dass sich diese beiden Bildgattungen um die Jahrhundertwende zu vereinen beginnen. Nach der Vereinigung der Wiener Akademie und der Kupferstecherakademie 1772 kommt es zu einer gegenseitigen Annäherung zwischen Landschaftsmalerei und Vedute. Dieses Kapitel versucht die komplexe Entwicklung der Landschaftsdarstellung in Österreich, ausgehend von den in Wien tätigen Künstlern, zu durchleuchten. Ziel ist, einen Überblick der Wiener Landschaftskunst zu erhalten, um ein Verständnis dafür zu erlangen, auf welche Landschaftsdarstellungen die Vedutenmaler zurückgriffen, um ihre Ansichten malerisch zu gestalten.

¹¹⁰ Frodl 2002, S. 284.

¹¹¹ Frodl 2002, S. 285.

¹¹² Pötschner 1964, S. 64ff; Pötschner 1978, S. 7, 42.

¹¹³ Pötschner 1964, S. 67.

¹¹⁴ Pötschner 1964, S. 64ff; Pötschner 1978, S. 44.

¹¹⁵ Pötschner 1978, S.44: zitiert nach Hellmuth Allwill S. Fritzsche, Bernardo Belotto genannt Canaletto, 1936, 137 ff.

2.1. Die Ausgangssituation: Das spätbarocke Landschaftsbild

Pötschner widmete sich schon 1964 und 1978 in grundlegender Weise der spätbarocken Landschaftskunst im 18. Jahrhundert. Er konnte feststellen, dass die Maler meist in ihren Darstellungen luftige und lichterfüllte Räume nach dem Vorbild holländischer Italisten malten.¹¹⁶ Sie dienten in der Regel als figurales Beiwerk zum mythologischen, arkadischen oder idyllischen Bildthema.¹¹⁷ Dieser Einfluss der holländischen Tradition vom 17. und 18. Jahrhundert lässt sich besonders auf die Schulen des Christoph Ludwig Agricola und Johann Georg Wille zurückführen.¹¹⁸ Besonders Willes Unterricht hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die Wiener Landschaftsmalerei. Er wurde 1761 Mitglied der Pariser Akademie und richtete daneben eine Zeichenschule ein.¹¹⁹ Er unternahm mit seinen Schülern Exkursionen in die Umgebung von Paris, um direkt unter freiem Himmel die Natur zu studieren, diese Praxis wurde von seinen Schülern später weitergeführt.¹²⁰ Zwei davon waren Jakob Matthias Schmutzer und Franz Edmund Weirötter. Schmutzer gründete später in Wien die Kupferstecherschule und berief dort Weirötter zum Professor der Landschaftszeichnung.¹²¹ Er gab der Wiener Akademie wichtige Impulse zur Annäherung der herkömmlichen Vedute mit dem malerischen Landschaftsbild.¹²² Weirötter führte Willes Studienreisen fort, in dem er seine Schüler in die Donauauen, den Prater und der Gegend südlich von Wien führte, um sie im Zeichenunterricht für die natürlichen Verhältnisse von Licht und Schatten, Nähe und Ferne zu schulen.¹²³ Dies wurde bald ein obligatorischer Teil seines Unterrichts.¹²⁴ In der Ratsversammlung vom 8. Mai 1774 ist sogar ausdrücklich auferlegt worden, im „Freien eine Gegend nach Grundsätzen perspektivisch aufzunehmen und damit sogleich das Malerische zu vereinbaren.“¹²⁵

Auch Christian Hülfsgott Brand war ein Schüler Agricolas in Paris, sein Sohn Johann Christian Brand wird in der Literatur als einer der wichtigsten Protagonisten in der Entwicklung zur Wiener Biedermeierlandschaft angesehen.¹²⁶ Frodl sieht Brands

¹¹⁶ Pötschner 1978, S. 44.

¹¹⁷ Pötschner 1978, S. 44.

¹¹⁸ Pötschner 1978, S. 45.

¹¹⁹ Pfeifer-Helke 2011, S. 25.

¹²⁰ Pfeifer-Helke 2011, S. 25f.

¹²¹ Vgl. Grabner 2002, S. 379; Pötschner 1967, S. 56.

¹²² Frodl 1987, S. 32.

¹²³ Grabner 2002, S. 379.

¹²⁴ Pötschner 1978, S. 21.

¹²⁵ Pötschner 1978, S. 48.

¹²⁶ Vgl. Pötschner 1978, S. 45; Frodl 2002, S. 285; Aurenhammer 1959, S. 10ff.

Werk als Ausgangspunkt der lokalen Entwicklung zum späteren realistischen Landschaftsbild und begründet dies einerseits mit seiner Verbindung von topographisch genauer Wiedergabe der bekannten Landschaftsdarstellungen der Umgebung Wiens mit phantasievollen Kulissenlandschaften und der Andeutung von atmosphärischen Verhältnissen von Licht und Wetter.¹²⁷ Brand setzte auf seine Fähigkeit die Welt darzustellen wie sie ist, nicht wie sie sein sollte.¹²⁸

Johann Christian Brand wurde schon von seinem Vater Christian Hilfgott Brand unterrichtet und studierte ab 1736 an der Wiener Akademie.¹²⁹ Er arbeitete ab 1751 fünf Jahre lang im Dienst von Nikolaus VIII. Grafen Palffy in Pressburg in Ungarn und kam danach wieder nach Wien zurück.¹³⁰ 1758 folgte der erste Auftrag vom Kaiserhof, die Reiherbeize bei Schloß Laxenburg darzustellen.¹³¹ 1765 wurde er zum Kammermaler ernannt, 1772 schließlich zum Professor für Landschaftszeichnen.¹³² Als Schüler Weirotters trat er nach dessen Tod seine Nachfolge an und lehrte auch die Praxis des Naturstudiums seines Lehrers weiter.¹³³

Anhand zweier österreichischer Landschaftsgemälde sollen die Grundzüge der Landschaftsdarstellung des 18. Jahrhunderts erörtert werden.¹³⁴ Johann Christian Brand „Burg Theben am Einfluss der March in die Donau des Jahres 1752“ (Abb. 3). Der Ausschnitt ist weiträumig gewählt, mehr als die Hälfte des Bildgrundes ist als Himmel dargestellt. Trotz der Menschenansammlung im Vordergrund ist diese doch weit in die Ferne gerückt. Der Vordergrund wird zugunsten eines weiten Blickfeldes weggelassen und somit auch das Gegenständliche der Landschaft.¹³⁵ Der Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts war an diesen Details nicht interessiert, sondern nur an dem ausgedehnten licht- und luftgefüllten Landschaftsraum.¹³⁶ Eine weitere Möglichkeit um Tiefenraum zu erzeugen ist ein Repoussoir. Dabei besitzt das Bild zwar einen nahen Vordergrund, aber durch dessen Ausführung in dunklen Tönen wird ein Kontrast zum immer heller werdenden Mittel- und Hintergrund erzeugt. Als Beispiel zu dieser „dunklen Gegenstellung“ kann das 1776 entstandene Landschaftsgemälde „Sandgrube“ (Abb. 4) von Johann Christian Brand

¹²⁷ Frodl 1988, S. 156.

¹²⁸ Koschatzky 1962, S. 43.

¹²⁹ Krapf 1983, S. 3.

¹³⁰ Krapf 1983, S. 3.

¹³¹ Krapf 1983, S. 3.

¹³² Krapf 1983, S. 3.

¹³³ Krapf 1983, S. 2

¹³⁴ Vgl. Pötschner 1978, S. 37.

¹³⁵ Pötschner 1978, S. 39.

¹³⁶ Pötschner 1978, S. 39.

herangezogen werden.¹³⁷ Der helle Hügel hebt sich gegen den dunklen Vorder- und Mittelgrund fast schon dramatisch hervor. Im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel zeigt Brand zwar einen Vordergrund, jedoch ist dieser Ungegenständlich durch dunkles Gestein und Gras angedeutet. Brand erzeugt hier eine geradezu bühnenhafte Tiefe seines Bildes. In beiden Beispielen hat er wenig Interesse an einer detailreichen Vordergrundgestaltung, ein weiter und tiefer Raum mit theatralischer Licht- und Schattenwirkungen war ihm wichtiger.¹³⁸ So verbleibt er also in der barocken Tradition und negiert den Vordergrund.¹³⁹ Doch gibt es auch andere, zukunftsweisende Werke von Brand, welche ausschlaggebend für die weitere Entwicklung waren. Im Bild „Reiherbeize bei Laxenburg von 1758“ (Abb. 5) vereint Brand erstmals in seinem Schaffen ein gesellschaftliches Ereignis mit einem Landschaftsbild.¹⁴⁰ Zwar gibt er die Gegend bei Laxenburg topographisch genau wieder, wählt aber einen tieferen Standpunkt, da die altbekannte Vogelschau der damaligen Veduten ihm nicht erlaubt hätte, die persönlichen Interaktionen im Bild zu zeigen.¹⁴¹ Feuchtmüller sieht in Brands Schaffen zwar vielfach den Bezug auf die niederländische Landschaftsvedute, doch seine Impressionen sind durch die Unmittelbarkeit ihres Stimmungsgehaltes bahnbrechend und zukunftsweisend.¹⁴² Es sollte aber noch Jahrzehnte dauern, bis diese Form der Landschaftsmalerei weitergeführt wird. Denn trotz ihrer besonders stimmungsvollen koloristischen Erfassung, wirkte das barocke Kompositionsschema noch lange nach und hatte auf Brands Schüler weitreichenden Einfluss.¹⁴³

Als Brand nach dem Tod Weirotters den Lehrbetrieb von 1772 bis 1795 als Professor für Landschaftszeichnung und –malerei übernahm, wurde seine Lehrtätigkeit Ausgangspunkt für die spätere, intensive Auseinandersetzung mit der Natur.¹⁴⁴ In den Sommermonaten wurden Studien in ausgewählten Gegenden in der Natur um Wien getätigt, um sie nach der Rückkehr im Atelier in Wasser- oder Ölfarben auszuführen.¹⁴⁵ Diese Praxis brachte, wie schon erwähnt, Schmutzer und Weirotter

¹³⁷ Vgl. Pötschner 1978, S. 37.

¹³⁸ Frodl 2002, S. 285.

¹³⁹ Frodl 2002, S. 285.

¹⁴⁰ Vgl. Krapf 1983, S. 6f; Aurenhammer 1959, S. 11.

¹⁴¹ Krapf 1983, S. 6f.

¹⁴² Feuchtmüller 1963, S. 42.

¹⁴³ Feuchtmüller 1963, S. 42.

¹⁴⁴ Frodl 2002, S. 272f, 284.

¹⁴⁵ Krapf 1983, S. 2: Aus der Beschreibung von Weinkopf gehen noch nähere Details über die Lehrpraxen der Akademie hervor (Weinkopf 1783).

nach Wien, um die Raum- und Lichtprobleme der Landschaftsmalerei zu lösen.¹⁴⁶ Jedoch hatten diese Studien nicht den Zweck die Beschaffenheit der natürlichen Materialien zu erfassen.¹⁴⁷ Die Schüler legten sich lediglich einen Formenvorrat an, um diese später in idealistischen Landschaften zu einem Ganzen zu komponieren. Viele Maler sammelten Gegenstände aus der Natur, um im Atelier Anschauungsmaterial zu haben. Aberli sammelte Steine, Johann Georg Wille zog Pflanzen im Atelier.¹⁴⁸ Doch bevor die Schüler Brand in die Natur begleiten durften, mussten sie sich im Vorlagen kopieren üben. Sie zeichneten unterschiedlichste organische Materialien, aber kopierten auch gezeichnete Vorlagen von Brand und anderen großen Meistern wie Titian, Peter Paul Rubens, Claude Lorrain, Paul Troger, Weirotter und seinem Bruder Friedrich.¹⁴⁹ In einem Verzeichnis von Tranquillo Mollo des Jahres 1801 sind eben solche Vorlagen zahlreich angeführt.¹⁵⁰ Dieses Verzeichnis beginnt sogar mit der Seite „Verschiedene Werke für Anfänger – in der Figuren-Zeichnung; in der Landschaftszeichnung“ und ist somit ganz klar als Vorlage für Schüler zu sehen.

Johann Christian Brands Lehrfunktion war der Ausgangspunkt der gegenseitigen Beeinflussung und Annäherung zwischen Vedute und Landschaftsmalerei.¹⁵¹ Der Landschaftsschule der Akademie kommt hier also eine vermittelnde Position zu, da sich Landschaftsmalerei und –zeichnung gegenseitig in der Gestaltungsweise zu bereichern beginnen.¹⁵² Während Brand seinen Raumkompositionen vedutenhafte Züge verleiht, wird die herkömmliche topographische Zeichnung künstlerischer und malerischer.¹⁵³ Grimschitz konstatiert 1928: „Neu ist die Freiheit des Natürlichen in der Hingabe an das Landschaftsbild, die den kulissenhaften Aufbau überwindet, neu die Steigerung und Sublimierung des Atmosphärischen, das seine weiche Helligkeit in einheitlich große Landschaftsräume ergießt.“¹⁵⁴ Brand ist somit als Vorstufe des malerischen Realismus im 19. Jahrhundert zu sehen.¹⁵⁵

¹⁴⁶ Pötschner 1978, S. 39.

¹⁴⁷ Pötschner 1978, S. 39.

¹⁴⁸ Pfeifer-Helke 2011, S. 109.

¹⁴⁹ Weinkopf 1783, S. 131.

¹⁵⁰ Verzeichnis der Kupferstiche, Landkarten, und Kunstwerke welche von der Kunsthandlung Tranquillo Mollo und Compagnie in Wien auf eigene Kosten herausgegeben worden, Wien 1801.

¹⁵¹ Sternath 2010, S. 32.

¹⁵² Pötschner 1978, S. 48.

¹⁵³ Pötschner 1978, S. 48.

¹⁵⁴ Grimschitz 1928, S. 29.

¹⁵⁵ Grimschitz 1928, S. 29.

Trotz der fortschrittlichen Methoden, die Brand seinen Schülern vermittelte, wirkte sein barockes Kompositionsschema noch lange in den Arbeiten seiner Schüler nach. Der folgende Abschnitt wird sich dieser Übergangszeit um die Jahrhundertwende widmen. Denn Brand und seine Schüler hielten noch lange an den gewohnten Kompositionsprinzipien, der abgedunkelten Vordergrundkulisse, den beleuchteten Mittelgrund und der stimmungsvollen Atmosphäre des Himmels fest.¹⁵⁶

2.2. Neue Darstellungsweisen

Der Wechsel ins 19. Jahrhundert ist im Allgemeinen durch das steigende Interesse an der Natur gekennzeichnet. Es zeigt sich vermehrt die Ausgestaltung des Vordergrundes in der österreichischen Landschaftsmalerei. Für die Maler ist es nun wichtig sich mit den neuen Darstellungsweisen und Problemstellungen auseinanderzusetzen. Der weite und tiefe Raum verliert zunehmend an Bedeutung und es kommt zu einer Aufwertung des Vordergrundes.¹⁵⁷ Während das Naturstudium des 18. Jahrhunderts der Konfrontation von Raum- und Lichtvorstellungen mit dem wirklichen Raum- und Lichtverhältnis galt, beschäftigte es sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Konfrontation von Vorstellungen der Naturformen mit der Wirklichkeit.¹⁵⁸ Dadurch werden die Naturdarstellungen immer gegenständlicher.¹⁵⁹ Für die Maler war es deshalb unabdingbar Studienreisen in die Natur zu unternehmen, um sich anhand von zahlreichen Skizzen einen Formenvorrat anzulegen. Einer der wichtigsten Initiatoren dieser Bewegung ist der aus Paris berufene Landschaftsmaler Franz Edmund Weiröter, der schon von Wille im Naturstudium geschult wurde und diese Praxis auch nach Wien brachte.¹⁶⁰ Es ist ihm zu verdanken, dass Landschaft als selbstständiges Kunstwerk betrachtet werden kann, denn diese Auffassung ließ er in die Wiener Schule miteinfließen.¹⁶¹

Ein weiteres Beispiel von Johann Christian Brand „Hier ruhet die Asche des Mykon“ (Abb. 6), von 1787 zeigt schon Ansätze einer Entwicklung, welche im Biedermeier mündet.¹⁶² Der Vordergrund ist durch die Personengruppe am Brunnen hervorgehoben, während die Naturdetails sorgfältig ausgearbeitet sind. Doch fällt die

¹⁵⁶ Feuchtmüller 1963, S. 42f.

¹⁵⁷ Vgl. Koschatzky 1973, S. 6; Pötschner 1978, S. 54.

¹⁵⁸ Pötschner 1964, S. 82.

¹⁵⁹ Pötschner 1978, S. 54.

¹⁶⁰ Pötschner 1978, S. 21.

¹⁶¹ Pötschner 1978, S. 48.

¹⁶² Vgl. Pötschner 1978, S. 51f; Ein früheres Beispiel dieser Darstellungsweise ist das Ölbild „Schloss Neugebäude in Wien“ von Lucas von Valckenborch, um 1590. Ähnlichkeiten liegen im belebten Vordergrund, den zierenden Bäumen, welche den Blick auf eine Architektur im Hintergrund lenken.

spätbarocke bühnenhafte Darstellungsweise auf, indem einzelne Bäume zu einem Unterstand komponiert wurden, während sie zwanghaft den Blick auf den Tempel freigeben. Die Landschaft wirkt äußerst anorganisch und dient nur zum Zwecke der Dekoration ihres mythologischen Themas. Als Beispiel für eine gängige Aussicht des endenden 18. Jahrhunderts, kann das Bild „Blick von Wien vom Bisamberg“ (Abb. 7) des Jahres 1790 herangezogen werden: Die nach der Natur gemalte Studie zeigt eine Schrägansicht auf die Silhouette Wiens.¹⁶³ Der Vordergrund ist malerisch breit behandelt, auch wenn er noch teilweise unausgeführt ist.¹⁶⁴ Die Details wurden hier außer Acht gelassen, es schiebt sich eine dunkle Masse vor das Hauptmotiv. Durch die dunkle Gegendarstellung des Vordergrundes erleuchtet die Donau diagonal das Motiv und lenkt den Blick auf das ferne Wien. Diese neue Form der Naturansicht ist charakteristisch für die Zeit des Stilwandels.¹⁶⁵

Ein Schüler Brands und auch dessen Nachfolger als Professor der Landschaftszeichnung und -malerei war Laurenz Janscha. Er kehrte jedoch der idealen und idyllischen Naturdarstellung den Rücken und widmete sich fast ausschließlich der topographischen Landschaftsmalerei.¹⁶⁶ Janscha arbeitete hauptsächlich im graphischen Bereich, Ölbilder gehören in seinem Oeuvre eher zur Ausnahme. Großen Bekanntheitsgrad erlangte er durch ein von Artaria herausgegebenes Album von Ansichten aus Wien und Umgebung, welches im Kapitel „Veduten“ noch genauer behandelt wird. Das Bild „Im Prater beim Galizynischen Lusthaus von 1796“ (Abb. 8) ähnelt formal sehr dem zuvor besprochenen „Blick von Wien vom Bisamberg“ von Brand. Das Lusthaus definiert den topographischen Rahmen dieses Ölgemäldes, es tummelt sich eine reiche Staffierung im Bild ohne jedoch einen Vordergrund zu bestimmen. Die Ansicht ist von der rechten Bildecke aus gesehen und entfaltet sich von dort schräg in die Tiefe.¹⁶⁷ Hier noch sehr ungeschickt eingesetzt, wird diese Art der Schrägansicht bei den Vedutenmalern des Biedermeiers zum Standardrepertoire gehören.¹⁶⁸ Der Vordergrund ist kaum vorhanden und erschließt sich nur im kulissenhaften Baum in der rechten Bildecke.¹⁶⁹ Nicht zuletzt wirkt der dunstige Hintergrund mit dem erhöhten Hügel und einem Kirchturm sehr nah herangerückt und erzeugt daher

¹⁶³ Krapf 1983, S. 18.

¹⁶⁴ Pötschner 1978, S. 59.

¹⁶⁵ Pötschner 1978, S. 52.

¹⁶⁶ Grabner 2002, S. 380.

¹⁶⁷ Pötschner 1978, S. 54f.

¹⁶⁸ Pötschner 1978, S. 55.

¹⁶⁹ Pötschner 1978, S. 54f.

wenig Tiefenraum.¹⁷⁰ Ein Aquarell von Janscha aus demselben Jahr zeigt nun einerseits moderne Ansätze, andererseits aber auch barocke Elemente dieser Übergangszeit vom 18. ins 19. Jahrhundert: Die „Zweite Ansicht vom Reisenberg gegen die Stadt“ (Abb. 9) nimmt die Gartenanlage von Graf Cobenzl genauso wichtig wie das Stadtbild im Hintergrund.¹⁷¹ Dadurch entstehen zwei gleichwertige Ebenen, zum einen das panoramaartige Stadtbild und zum anderen der staffierte Vordergrund. Diese Zweischichtigkeit der Landschaftsbilder tritt zu dieser Übergangszeit bis in die 20er Jahre vermehrt auf.¹⁷² So auch im viel später entstandenen Bild des Professors für Landschaftsmalerei an der Akademie, Josef Fischer, „Ansicht der Haupt- und Residenzstadt Wien vom Standpunkte bey Nußdorf“ (Abb. 10) von 1821“.¹⁷³ Dieses zeigt einerseits Vorder- und Hintergrund gleichgestellt in einem eigenen Darstellungsrahmen, doch fließt auch noch vieles der spätbarocken Vedute mit ein.¹⁷⁴ Die nah gesehene Distelstaude, der dunkle Vordergrund sowie die unbewegte Staffage sind eindeutig der spätbarocken Landschaftsdarstellung geschuldet.¹⁷⁵

Eine etwas andere Richtung schlägt Molitor ein, indem er zu Beginn des 19. Jahrhunderts Ideallandschaften in Gouache (Abb. 11, 12) anstatt in der gängigen Öltechnik malte. Diese sind äußerst fein und detailliert ausgeführt, die Komposition ist frei gewählt und vermittelt einen lebhaften Natureindruck.¹⁷⁶ Er zeichnete bei seinen Wanderungen zahlreiche Studien nach der Natur, führte sie jedoch nach traditionellem Schema der idyllischen Landschaft im Atelier aus.¹⁷⁷ Grabner bewertet die ornamenthaften Blätter als Klammer von Barock und Realismus.¹⁷⁸ Und auch Pötschner sieht in Molitors Schüler Jakob Gauermann und Joseph Mößner die Weiterführung seiner Formensprache bis tief ins Biedermeier.¹⁷⁹ An Molitor und Janscha schloss sich schließlich Franz Steinfeld an und führte selbstständig die Entwicklung weiter.¹⁸⁰

¹⁷⁰ Vgl. Pötschner 1978, S. 55

¹⁷¹ Pötschner 1964, S. 89.

¹⁷² Pötschner 1978, S. 59.

¹⁷³ Pötschner 1978, S. 60.

¹⁷⁴ Vgl. Frodl 1987, S. 35.

¹⁷⁵ Pötschner 1978, S. 60.

¹⁷⁶ Pötschner 1978, S. 62.

¹⁷⁷ Grabner 2002, S. 380.

¹⁷⁸ Grabner 2002, S. 380.

¹⁷⁹ Pötschner 1967, S. 59.

¹⁸⁰ Pötschner 1967, S. 60.

Die Landschaftsdarstellung in Wien um die Jahrhundertwende lässt sich jedoch keinesfalls nur in einem linearen Fortschreiten der Kompositionsweisen definieren, vielmehr ist es ein Vor und Zurück der spätbarocken Ideallandschaft und der modernen malerischen Vedutendarstellung. Sogar in den Werken eines Künstlers wechseln sorgfältige und naturnahe Darstellungen des Vordergrunds mit bühnenhafter Inszenierung ab. Zwischen 1770 und 1785 konnte die akademische Landschaftsschule an Ansehen gewinnen, welches durch den Amtsantritt Fügers schlagartig zurückging.¹⁸¹ Diese unklare Linie führt in der Wiener Landschaftskunst um die Jahrhundertwende zu verschiedenen gegenständlichen Motiven, wie zum Beispiel die neuere Ideallandschaft, welche die spätbarocke selbstständige Studie mit der aquarellierten Vedute verbindet.¹⁸² Pötschner nennt hier Darstellungen von Felspartien, Baumgruppen, Waldbächen, Ruinen mit bäuerlicher Staffage als Beispiele.¹⁸³ Diese Ansichten finden sich seltener in Ölgemälden, meist in graphischen Blättern, wo zumeist auf Sepia oder Gouachen auf Papier zurückgegriffen wird.¹⁸⁴ Eine weitere Form stellt die gefühlvoll gesteigerte italienische Landschaft dar, sowie das reine Effektstück, welches auffallende Naturerscheinungen schildert.¹⁸⁵ Auch die Darstellung der heimischen Landschaft tritt immer mehr in den Vordergrund.¹⁸⁶ Nicht zuletzt wird die Aquarellmalerei zunehmend beliebter und tritt in Konkurrenz mit der etablierten spätbarocken Ölmalerei. Besonders das Aquarell nimmt eine wichtige Funktion in der Entwicklung von der komponierten Naturdarstellung zur freien Ansicht ein, da sich diese Darstellungsweise nach Grabner hauptsächlich in dieser Technik zwischen 1800 und 1820 vollzogen hat.¹⁸⁷

2.3. Die Anfänge der Biedermeiermalerei

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ändert sich der Kunstgeschmack des Bürgertums, gegen 1820 fand das Effektstück kaum mehr Beifall.¹⁸⁸ Zwischen 1800 und 1820 sinkt die Zahl der Ölgemälde und ist im Verhältnis zu graphischen Werken und

¹⁸¹ Pötschner 1978, S. 63.

¹⁸² Pötschner 1964, S. 99ff.

¹⁸³ Pötschner 1964, S. 99ff.

¹⁸⁴ Pötschner 1964, S. 99ff.

¹⁸⁵ Pötschner 1978, S. 64.

¹⁸⁶ Pötschner 1978, S. 64.

¹⁸⁷ Grabner 2002, S. 386: Beispiele: Ferdinand Runk "Sammlungen der vorzüglichsten mahlerischen Gegenden von Tyrol" 1801, Joseph Mößmer, "Malerische Reise durch Österreich" 1810/11.

¹⁸⁸ Pötschner 1964, S. 105.

Aquarellen eher gering.¹⁸⁹ Anfang der 1820er Jahre treten nun neue Probleme an die Landschaftsdarsteller heran. War es bisher die Hauptaufgabe eine bestimmte Örtlichkeit für den Betrachter möglichst erkennbar darzustellen, so ändert sich diese mit der Biedermeierlandschaft in eine völlig andere Richtung: Wie stelle ich dieses Stück Natur, in der ihm eigentümlichen Beschaffenheit voraussetzungslos erkennbar dar?¹⁹⁰ Die neue Aufgabe war die absolut wahre Darstellung des Stofflichen, Pötschner beschreibt dieses Phänomen als haptischen Naturalismus.¹⁹¹ „Form, Oberflächenbeschaffenheit und Eigenfarbe müssen mit malerischen Mitteln als Umriss, Binnenzeichnung und Kolorit wiedergegeben werden und zwar in einer Art und Weise, die keine dieser Komponenten betont.“¹⁹²

Nun beginnt in der Landschaftsmalerei eine Zeit, die später als Biedermeier bezeichnet wird. Die klassische Biedermeier-Landschaft ist eine realistische Malerei, die sich allein auf Naturanschauung stützt.¹⁹³ Als erste Biedermeierlandschaften werden Kompositionen genannt, welche auf jegliche dramatische Inszenierung verzichten und das Bild nur durch normales Tageslicht erhellen.¹⁹⁴ Die Künstler, welche diese neue Naturanschauung noch vor 1820 malten, waren Franz Steinfeld, Friedrich Loos und Friedrich Gauermann.¹⁹⁵ Zusammen mit Ferdinand Georg Waldmüller prägen diese Künstler das typische Erscheinungsbild der Wiener Biedermeierlandschaft.¹⁹⁶

Franz Steinfeld trat 1802 in die Akademie ein und wurde dort von Laurenz Janscha unterrichtet.¹⁹⁷ Er kopierte einige Ölgemälde von Ruisdael um neue Impulse zu empfangen, wie zum Beispiel über die detaillierte Vordergrundbehandlung.¹⁹⁸ Für Pötschner stellt Franz Steinfeld den ersten bedeutenden Durchbruch der Biederlandschaft dar, er begründet dies mit einem Aquarell aus dem Jahr 1815: „Der Kalkofen im Hellenen Thal nächst Baden in N.Ö.“ (Abb. 13)¹⁹⁹ Steinfeld gab hier die Materialbeschaffenheit des Felsens wieder, ohne dabei auf die dekorative

¹⁸⁹ Pötschner 1964, S. 110.

¹⁹⁰ Pötschner 1964, S. 122.

¹⁹¹ Pötschner 1964, S. 122.

¹⁹² Pötschner 1964, S. 122.

¹⁹³ Frodl 2002, S. 288.

¹⁹⁴ Frodl 1987, S. 39.

¹⁹⁵ Frodl 2002, S. 288.

¹⁹⁶ Frodl 1988, S. 158.

¹⁹⁷ Pötschner 1978, S. 304.

¹⁹⁸ Pötschner 1978, S. 79.

¹⁹⁹ Pötschner 1978, S. 74ff.

Erscheinung Rücksicht zu nehmen.²⁰⁰ Der Landschaftsausschnitt wurde äußerst nahsichtig gewählt, er verzichtete auf die Darstellung von weitem Raum. Der dunkle Wolkenhimmel nimmt nur einen kleinen Teil des Bildes ein und hüllt das Aquarell in eine düstere unwetterhafte Stimmung. Auch sucht man hier vergebens nach Staffage. Wie auch andere Künstlerkollegen zuvor, greift Steinfeld in der Öltechnik noch auf ältere Darstellungsweisen zurück. Die „Waldlandschaft mit einer Jagdgesellschaft von 1820“ (Abb. 14) zeigt ein komponiertes Wäldchen und einzelne Motive erinnern an Molitor und Janscha.²⁰¹ Trotzdem malte Steinfeld sorgfältig den Vordergrund mit seiner Beschaffenheit, indem er Fels und Gestein fein modellierte.²⁰²

In den folgenden zwei Bildbeispielen von Steinfeld handelt es sich laut Pötschner um die ersten Biedermeierlandschaften, welche einen willkürlich erscheinenden Ausschnitt der Wirklichkeit, ohne merkbar kompositionelle Veränderungen wiedergeben.²⁰³ Er brach somit als erster Wiener Landschaftsmaler mit dem kompositionell geschlossenen Ausschnitt.²⁰⁴ Die Ölgemälde „Wildbach“ (Abb. 15) und „Blick auf den Hallstättersee“ (Abb. 16) von 1824 zeigen einen Betrachterstandpunkt ohne dabei auf einen kompositionell geschlossenen Ausschnitt zu achten.²⁰⁵ Die Bilder präsentieren die Landschaft aus einer Perspektive, wie sie ein Wanderer erblicken würde und fangen dabei die besondere Atmosphäre mit ein.²⁰⁶ Dabei gibt Steinfeld die Beschaffenheit der Natur in ihrer Detailfülle wieder.²⁰⁷ Während das Bild „Wildbach“ vollends auf Staffage verzichtet, sind im Bild „Blick auf den Hallstättersee“ nur wenige Personen dargestellt und vollkommen natürlich im Motiv integriert. Die Maler wandten sich nun mehr und mehr von den spätbarocken Malweisen ab und suchten neue Ziele. Seit den 1820er Jahren strebten sie nicht mehr danach, ein möglichst geschlossenes, komponiertes Landschaftsbild zu schaffen, sondern wählten einen bildhaften, relativ weiträumigen Landschaftsausschnitt, der zufällig wirkt.²⁰⁸ Statt der topographisch weitsichtigen Frontalansicht, tritt nun häufiger die Schrägansicht, die sanft in die Tiefe führt hervor, wodurch die Bilder räumlicher werden.²⁰⁹ Pötschner sieht hier den Wandel von der

²⁰⁰ Pötschner 1978, S. 74.

²⁰¹ Pötschner 1978, S. 78.

²⁰² Pötschner 1978, S. 78.

²⁰³ Pötschner 1978, S. 84.

²⁰⁴ Pötschner 1978, S. 84.

²⁰⁵ Pötschner 1964, S. 127.

²⁰⁶ Pötschner 1964, S. 127.

²⁰⁷ Pötschner 1978, S. 80.

²⁰⁸ Pötschner 1964, S. 127f.

²⁰⁹ Pötschner 1964, S. 128.

barocken Landschaftsdarstellung zur Biedermeierlandschaft in der Loslösung Steinfelds von der traditionellen Formensprache, in der er völlige Unabhängigkeit zeigt.²¹⁰

Während zwischen 1812 und 1824 Joseph Mößner und Josef Fischer die Landschaftsschule unterrichteten, kamen nur wenig neue Impulse in die Akademie.²¹¹ Beide hielten sich noch deutlich an die spätbarocke Formensprache ihrer Lehrer Johann Christian Brand und Martin von Molitor.²¹² Obwohl außerhalb der Akademie schon vor 1820 realistische Landschaftsveduten gemalt wurden, hielt die Wiener Akademie zu diesem Zeitpunkt noch stark an ihrer nachbarocken Strömung fest.²¹³

Neue moderne Züge in der Landschaftsschule traten erst 1824 durch Joseph Rebell ein, als er zum Professor ernannt wurde. Rebell verbrachte die Jahre ab 1809 in Italien und kam 1824 nach Wien als ausgebildeter und fortschrittlicher Maler wieder zurück.²¹⁴ Er besuchte zwar die Landschaftsschule der Wiener Akademie zwischen 1799 und 1810, ging dann aber über die Schweiz nach Italien.²¹⁵ Ab 1815 war er in Rom tätig, von wo er schließlich nach Wien zur Leitung der kaiserlichen Gemäldegalerie berufen wurde.²¹⁶ Im selben Jahr wurde er mit der Oberaufsicht über die Landschaftsschule der Akademie betraut.²¹⁷ Zu seinen Motiven zählen Küsten- und Hafenansichten von Sorrent und Capri, dem Golf von Neapel und Salerno.²¹⁸ Die Wiedergabe des Vorder- und Mittelgrundes, der Felsen, Häuser und der Vegetation sind bezeichnend für den Realisten Rebell.²¹⁹ Das Ölgemälde von 1816, „Como am Comosee“ (Abb. 17) ist ein kleines, hellfarbig und fein gemaltes Bild und bezeichnend für seinen Stil.²²⁰ Es zeigt eine malerische Bewältigung der Naturformen und verzichtet vollends auf spätbarocke Elemente.²²¹ In Österreich war dies zu diesem Zeitpunkt noch nicht erreicht.²²² Als Rebell 1824 zurück nach Wien kam und

²¹⁰ Vgl. Pötschner 1964, S. 121; Pötschner 1978, S. 80.

²¹¹ Vgl. Pötschner 1964, S. 102; Pötschner 1978, S. 65.

²¹² Vgl. Pötschner 1964, S. 102; Pötschner 1978, S. 65.

²¹³ Vgl. Frodl 1988, S. 160; Pötschner 1978, S. 65ff.

²¹⁴ Pötschner 1978, S. 68.

²¹⁵ Pötschner 1978, S. 300.

²¹⁶ Pötschner 1978, S. 300.

²¹⁷ Pötschner 1978, S. 300.

²¹⁸ Pochat 2001, S. 57.

²¹⁹ Pochat 2001, S. 57.

²²⁰ Pötschner 1978, S. 68.

²²¹ Pötschner 1978, S. 68.

²²² Pötschner 1978, S. 68.

seine Positionen einnahm, existierte jedoch die Biedermeiermalerei schon, die Maler hatten sich in mancher Hinsicht sogar weiter als Rebell selbst entwickelt.²²³

2.4. Die Wiener Biedermeierlandschaft

Denkt man an Wiener Biedermeierlandschaft, so sind Franz Steinfeld, Friedrich Loos, Friedrich Gauermann und Ferdinand Georg Waldmüller die Maler, welche das typische Erscheinungsbild dieser Epoche prägten.²²⁴ Jeder davon entwickelte aber seine eigene Art der Biedermeierlandschaft. Loos, Gauermann und Waldmüller malten mit Tageslicht erfüllte Landschaften, ihre Motivation waren Bilder, welche die tatsächliche Natur wiedergeben.²²⁵ Sie verzichteten auf dramatische Inszenierungen und bemühten sich um eine einfache Komposition.²²⁶

Steinfeld strebte in den 30er Jahren nach extremen naturgetreuen Landschaften in altmeisterlicher Lasurtechnik.²²⁷ Frodl beschreibt seine Malweise wie folgt: „Steinfeld verdichtet die großartig-bizarre Landschaft zu einem Konzentrat, zum Ideal dessen, was ein überscharfes Auge zu sehen vermag und der Pinsel des Malers wiederzugeben.“²²⁸ Das äußert sich in dem edelsteinhaft wiedergegebenen Wasser, sowie in den kaum übersteigerten Bergen.²²⁹ Nach eigenen Beobachtungen zeigen die beiden Ölbilder „Hallstättersee, 1830“ (Abb. 18) und „Uferpartie, 1935“ (Abb. 19) die Charakteristiken der Biedermeierlandschaft, welche sich vollkommen von spätbarocken Elementen loslösen konnten. Die Landschaft ist nahsichtig, durch Berge begrenzt gemalt. Der tiefe Betrachterstandpunkt nimmt dem Bild jede spätbarocke Dramatik und lässt es eine sanfte und ruhende Wirkung ausstrahlen. Durch diagonale Uferführungen bringt Steinfeld eine lebendige Dynamik in das Bild. Hätte er die Ufer, nach spätbarocker Art, frontal gemalt, würde das Bild womöglich an Natürlichkeit einbüßen und zu statisch wirken. Die Lichtführung ist diffus und scheint bei der „Uferpartie“ dunstig hinter den Bäumen hervor, während bei „Hallstättersee“ ein weißer Nebel zwischen den dunklen Bergen hervorsteigt. Die Farben sind klar gewählt, ohne auf Kontrastreichtum abzuzielen und die Farbverläufe sind sanft und natürlich. Diese Art der dunstigen Beleuchtung ist eine neue moderne Interpretation des Repoussoir-Effekts, durch die Leichtigkeit verliert es aber jegliche spätbarocke

²²³ Pötschner 1978, S. 68.

²²⁴ Frodl 1988, S. 158.

²²⁵ Vgl. Frodl 1987, S. 39; Frodl 2002, S. 288.

²²⁶ Frodl 1987, S. 39f.

²²⁷ Pötschner 1978, S. 84.

²²⁸ Frodl 1988, S. 159.

²²⁹ Frodl 1988, S. 159.

Manier. Diese Natürlichkeit, die eine Landschaft aus den Augen eines Wanderers zeigt, zeichnet die Biedermeierlandschaft aus. Pötschner bezeichnet diese Art der klassischen Biedermeierkunst als vollendete Ausprägung der neuen Formensprache und Bildform bei voll entwickelter Technik, in der die Haptik eines jeden Gesteins herausgearbeitet wurde.²³⁰ Aber gerade diese betonte Natürlichkeit hat seine Zufälligkeit verloren. Frodl nennt eine weitere Ansicht vom „Hallstädtersee, 1834“ als „ideales Wunschbild einer realistischen Landschaft“ bei dem die extreme Detailtreue ein Ideal einer Landschaft entstehen lässt, wie es das Auge normalerweise nie erfassen könnte.²³¹ Mit dem Ziel, ein farblich harmonisches Bild einer topographischen Landschaft wiederzugeben, fließt nun das idealistische Element eines spätbarocken Landschaftsbildes mit ein.²³²

Waldmüller, der heute als Synonym für die Biedermeiermalerei steht, wollte das Sonnenlicht und seine Wirkung auf die Farben und Formen in der Landschaft einfangen, ohne dabei ein traditionelles wiedererkennbares Motiv zu malen (Abb. 20).²³³ Er schuf Anfang der 1830er Jahre oft kleinformatige Landschaften, deren Ausschnitt eng und ohne Tiefenraum gewählt ist.²³⁴ Ab 1834 weiteten sich die Ausschnitte, er malte klare Gebirgsluft ohne das Bild mit Atmosphäre zu überziehen, das Motiv erscheint im Mittagslicht und fast immer ohne Wolken am Himmel.²³⁵ Alles mit dem Ziel, die Wahrheit der Natur abzubilden.²³⁶ Er war einer der Wegbereiter der realistischen Landschaftswiedergabe, er verkörperte die kompromisslose Auseinandersetzung mit der sichtbaren Wirklichkeit und lehnte dabei jede Art von Stimmungsdarstellung und persönlicher Interpretation ab.²³⁷ Ein Detailrealismus eines Steinfelds lag ihm fern, er konzentrierte sich in seinen Darstellungen auf das natürliche Licht und den hellen Sonnenschein.²³⁸ Waldmüller gilt als der Wegbereiter der realistischen Landschaftswiedergabe, in seinen Studien sieht man seine Auseinandersetzung mit dem Sonnenlicht, er wollte keine unendliche Sammlung an Motiven schaffen, sondern die Wirkung des Lichts auf dem Blatt wiedergeben.²³⁹ Er gab sich allen Bildthemen des Bürgerlichen hin, dem Bildnis, der Landschaft, dem

²³⁰ Pötschner 1978, S. 84.

²³¹ Frodl 1987, S. 37.

²³² Pötschner 1964, S. 132.

²³³ Frodl 1987, S. 41.

²³⁴ Frodl 1987, S. 41.

²³⁵ Frodl 1987, S. 41.

²³⁶ Frodl 1987, S. 41.

²³⁷ Frodl 1988, S. 159.

²³⁸ Frodl 1988, S. 159.

²³⁹ Frodl 1987, S. 39f.

Genre und dem Stillleben, um die Wahrheit der Natur wiederzugeben.²⁴⁰ Somit wurde er zum Inbegriff der Biedermeiermalerei.

Loos malte Landschaften in Panoramaform und wählte dabei eine verkehrte Perspektive, indem er den Vordergrund undeutlich malte (Abb. 21).²⁴¹ Seine früheren Bilder sind biedermeierliche, romantische Schöpfungen, dabei blieb er dem weiten Ausschnitt der Landschaftsvedute verhaftet.²⁴² Friedrich Gauermann (Abb. 22) ist als Sohn Johann Gauermanns, Kammermaler von Erzherzog Johann geboren. Er selbst studierte die alten Meister und legte sich eine Motivsammlung in zahlreichen Studien und Skizzen vor der Natur an, die er später sorgfältig zu einem großen Tier- und Genrestück komponierte, ohne dabei auf Stimmung Rücksicht zu nehmen.²⁴³

Trotz der differenzierten Auffassung, wie eine Landschaftsaufnahme auszusehen hatte, verfolgten sie doch einen ähnlichen Arbeitsprozess. So geben die unfertigen Skizzenblätter Einblick in die Arbeitsweise der Maler.²⁴⁴ Es werden flüchtige Umrisse am Blatt gezeichnet, die als topographische Skizzen dienen.²⁴⁵ Auch sind bis heute zahllose Skizzenblätter von Detailansichten (Abb. 23-26) vorhanden, die zeigen, dass es den Künstlern offensichtlich darum ging, Einzelstudien von Bäumen, Gewächsen, Flüssen und Bäche darzustellen, um diese im Atelier als Vorlage zu verwenden.²⁴⁶ Die Biedermeiermaler waren sehr darauf bedacht, sich solch einen Studienvorrat anzulegen.²⁴⁷ Diese Studien sind aufgrund ihres Mangels an Staffage als Studien zu erkennen, doch sind sie so sorgfältig ausgeführt, dass sie zum selbstständigen Kunstwerk werden.²⁴⁸ All das deutet darauf hin, dass die präzise ausgeführten Vordergründe des Biedermeierlandschaftsbildes „angefügt“ wurden.²⁴⁹ Zum Beispiel erarbeitete sich Steinfeld viele Skizzen vor der Natur, die jedes Detail von der Pflanze im Vordergrund bis zum Stein am Grund des Wassers wahrnahmen.²⁵⁰ Trotz aller Wahrheit in der Wiedergabe einer real existierenden Landschaft, hatten die Maler noch immer einen gewissen künstlerischen Anspruch von Komposition und Farbgebung. Sie fügten daher Details hinzu, wo es ihnen nötig

²⁴⁰ Grimschitz 1928, S. 15.

²⁴¹ Vgl. Frodl 1987, S. 39f; Frodl 1988, S. 159.

²⁴² Feuchtmüller 1963, S. 63; Frodl 1987, S. 39.

²⁴³ Frodl 1987, S. 39f; Frodl 1988, S. 159.

²⁴⁴ Pötschner 1964, S. 129f.

²⁴⁵ Pötschner 1964, S. 130.

²⁴⁶ Pötschner 1978, S. 87.

²⁴⁷ Pötschner 1964, S. 131.

²⁴⁸ Pötschner 1964, S. 131.

²⁴⁹ Pötschner 1964, S. 131.

²⁵⁰ Frodl 2002, S. 288f.

erschien und kreierten interessante Vordergründe. Zusätzlich sind die Biedermeierlandschaftsbilder auffällig bunt und besitzen einen eigenen Oberflächenschmelz, der aus rein naturalistischen Absichten nicht erklärbar ist.²⁵¹

Die realistische Landschaftswiedergabe erreicht um 1830 ihren Höhepunkt in Hinblick auf die einfachste Naturwiedergabe.²⁵² Während bis in die 20er Jahre noch einiges an spätbarocken Elementen, wie dramatische Wolkenstimmung, effektvolle Lichtverhältnisse und bühnenhafte Staffage in der Landschaftsaufnahme miteinfluss, bemühten sich zehn Jahre später immer mehr Künstler um eine neue Sichtweise.²⁵³

„Die Bilder [Landschaftsmalerei der Wiener Biedermeierzeit] verdanken und verdanken noch heute ungebrochen ihren Reiz einer bewundernswerten malerischen Technik und einer großen, geradezu gläubigen Liebe zum Detail. Stehen aber im Schatten der großen Leistungen, die mit dem Schlagwort Biedermeier-Realismus nur undeutlich erfasst werden können.“²⁵⁴

Die Biedermeierlandschaft erlebt in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt, bevor es in den 40ern zu einer Abwendung kommt.²⁵⁵ Spätestens im Stimmungsimpressionismus wird die Landschaftsmalerei lockerer, atmosphärische Erscheinungen werden stärker berücksichtigt und das Blickfeld verengt sich.²⁵⁶

2.5. Resümee

Der Weg von der spätbarocken Landschaftsauffassung bis zur Durchsetzung einer natürlichen Biedermeierlandschaft war ein langer. Die typische spätbarocke Landschaft zeigte sich in ihrem erhöhten Betrachterstandpunkt, der dazu diente, die Weite des Raumes aufzunehmen. Dies wurde jedoch auf Kosten des Vordergrundes umgesetzt, denn diese Darstellungen begannen in der Regel erst ab dem Mittelgrund. Falls doch der Vordergrund ausgeführt wurde, so dient dieser zumeist für einen Repoussoireffekt, er ist also bewusst in äußerst dunklen Farben gehalten, um den Mittelgrund hell zu erleuchten. Die Beliebtheit dieses Effekts zeigt sich in unzähligen spätbarocken Landschaftsbildern.

Um die Jahrhundertwende zeigte sich schließlich der Übergang von spätbarocken Motiven zu natürlichen Landschaften. Merkmale sind eine gründlichere

²⁵¹ Pötschner 1964, S. 132.

²⁵² Frodl 1987, S. 39.

²⁵³ Frodl 1987, S. 39.

²⁵⁴ Frodl 1987, S. 39.

²⁵⁵ Vgl. Pötschner 1964, S. 138; Pötschner 1978, S. 9.

²⁵⁶ Vgl. Pötschner 1978, S. 9.

Vordergrundgestaltung und ein intimer gewählter Ausschnitt. Mit dem Fortschreiten des neuen Jahrhunderts kam es nun zu neuen Betrachtungsweisen und so findet die Darstellung von Materialbeschaffenheit und Atmosphäre immer mehr Anklang und führte zu den bekannten Biedermeierlandschaften. Die klassische Biedermeierlandschaft zeigt sich durch einen realen Ausschnitt der Natur ohne eine der Komponenten zu betonen. Diese Bilder präsentieren einen gleichmäßigen Aufbau von Vorder-, Mittel- und Hintergrund und verzichten auf jede Art von Bedeutungsperspektive oder Effekte. Rein das Sonnenlicht hüllt die Bilder in eine besondere Atmosphäre, welche den meisten gemein ist. Nicht zu vergessen ist die Liebe zum Detail der Natur als auch an den Menschen, die in ihrer natürlichen Umgebung bei der Arbeit abgebildet wurden um den unschuldigen Charakter der Natur zu unterstreichen.

Als Eduard Gurk 1833 die Aquarelle für die Guckkastenserie oder der Wahlfahrt nach Mariazell malte, setzte er die genannten Stilmerkmale der Biedermeiermalerei in Aquarell um. Besonders deutlich wird seine Neigung zur gleichwertigen Darstellung aller Bildgründe und die Liebe zum Detail für lebendige Staffage. Er zeigt in allen seinen Aquarellen reale Wetterverhältnisse, ohne dabei auf Effekte abzielen.

Um 1800 wandelt sich nun der Kunstgeschmack und mit dem Aufkommen leistbarer Kunstdrucke erlebt das Landschaftsbild einen wahren Aufschwung. Durch Reiseberichte wird der Wunsch nach Illustration groß und so beginnen viele Verlage, Alben mit Ansichten aus bestimmten Gegenden zu drucken, zu kolorieren und zu verkaufen. Diese Veduten sind eine leistbare Alternative zu den großen Ölgemälden und fanden als massentaugliches Medium regen Anklang im Bürgertum. Das folgende Kapitel wird sich der Entwicklung der graphischen Vedute vom farblosen Kupferstich zum malerischen Aquarell widmen. Es werden beispielhaft die Momente aufgezeigt, in denen sich die Topographie mit der Landschaftsmalerei vereint, um einen möglichst realen Naturausschnitt wiederzugeben.

3. Die Vedutendarstellung in Österreich

Die Erscheinung der Wiener Vedute durchlief innerhalb eines Jahrhunderts eine beachtliche Entwicklung. Von den farblosen Kupferstich-Veduten von Salomon Kleiner war es ein weiter Weg bis zu den malerischen Aquarellen von Eduard Gurk. Beiden ist aber die topographische Genauigkeit der Motive gemein. Denn nur eine Landschafts- oder Stadtansicht, welche nach der Natur aufgenommen wurde und diese originalgetreu wiedergibt, durfte sich als Vedute bezeichnen.²⁵⁷ Der Begriff Vedute stammt aus dem italienischen für *veduta*, was Aussicht bedeutet.²⁵⁸ Mit dieser Begriffsdefinition brachte es Münz schon 1954 auf den Punkt: „Vedute nennt man jede nach der Natur gezeichnete oder gemalte Ansicht einer Landschaft oder eines Stadtteiles. Es ist eine Kunstgattung, die im 18. Jahrhundert die ideale Landschaft in der Vorliebe des Publikums zu verdrängen begonnen hat.“²⁵⁹ Die Vedute soll den Betrachter davon überzeugen, dass die abgebildete Landschaft in der Realität existiert.²⁶⁰

3.1. Die Vedute des 18. Jahrhunderts

Im 17. Jahrhundert wurde die graphische Vedute von österreichischen Ortschaften zumeist von ausländischen Künstlern in der Regel in vogelperspektivischer Konstruktion gefertigt.²⁶¹ Eine berühmte Serie stammt hierbei von Matthäus Merian „Topographia Provinciarum Austriacarum“ von 1649 (Abb. 27).²⁶² Erst im 18. Jahrhundert wird diese Form allmählich von Horizontalansichten mit weiter Aussicht abgelöst.²⁶³ Detailansichten werden zunehmend beliebter und lösen barocke Gesamtansichten ab.²⁶⁴ Als Vorbild für die österreichische Topographie gelten die Prospekte von Johann Adam Delsenbach (1687-1765, Abb. 28) sowie die Wiener Veduten von Salomon Kleiner (1703-1761, Abb. 29).²⁶⁵ Es finden sich bei beiden Künstlern zwar noch Vogelschaubilder, die Horizontalansichten überwiegen aber bei Weitem.²⁶⁶ Die Staffage fügt sich immer besser in die Ansichten ein, dadurch gewinnt die Vedute an Intimität und künstlerischen Wert.²⁶⁷ Die Aufgaben der Vedute im 18.

²⁵⁷ Vgl. Brockhaus Band 28, Pötschner 1978, S. 42ff.

²⁵⁸ Vgl. Brockhaus, Band 28, Pötschner 1978, S. 42ff.

²⁵⁹ Münz 1954, S. 2.

²⁶⁰ Pfeifer-Helke 2011, S. 15.

²⁶¹ Pötschner 1978, S. 46f.

²⁶² Weninger 1977, S. 13.

²⁶³ Pötschner 1978, S. 47.

²⁶⁴ Weninger 1977, S. 14.

²⁶⁵ Pötschner 1978, S. 47.

²⁶⁶ Pötschner 1978, S. 47.

²⁶⁷ Pötschner 1978, S. 45.

Jahrhundert sind weniger künstlerischer Art, sie dienen vorwiegend als landeskundlicher Behelf, zur Belehrung und Unterhaltung, aber auch zur Dokumentation fürstlichen und adeligen Besitztums und nicht zuletzt auch als Reiseandenken.²⁶⁸ Seit den 1780er Jahren lösen Panoramen das veraltete Vogelschaubild allmählich ab.²⁶⁹ Einige zeitgenössische Quellen berichten von den kleinen runden Hütten, in denen innen ein fortlaufendes Gemälde eines Städtepanoramas angebracht ist.²⁷⁰ Um 1800 nahm die Anzahl der Reise- und Sammelwerke zu, dadurch wurden an die Künstler oft völlig neue thematische Anforderungen gestellt.²⁷¹ Während zuvor die Motive in klaren Linien aufgenommen wurden, um den Wahrheitsgehalt zu unterstreichen, fließt nun in den Reisedarstellungen etwas Malerisches mit ein.²⁷² Es wird zunehmend Rücksicht auf Tages- und Wetterverhältnisse genommen und es werden harmonische Farben gewählt.²⁷³

Bisher wurde, um alle Einzelheiten der Ansicht zu zeigen, auf abnehmende Konturenschärfe mit zunehmender Entfernung keine Rücksicht genommen, Vorder- und Hintergrund sind gleichsam scharf und deutlich gemalt.²⁷⁴ Es wurden verschiedene Methoden gewählt, um einen gewissen Wahrheitscharakter zu erzeugen.²⁷⁵ Neben der exakten Zeichen- und Maltechnik, wurde auch versucht durch Beschriftungen oder der Kombination mit Karten oder Panoramen, den Wahrheitsgehalt zu bestätigen.²⁷⁶ Bildeinwärtsschauende, zeichnende Personen wiesen häufig auf den Realitätsbezug hin, aber auch dargestellte Nebenhandlungen versuchten diesen zu erwecken.²⁷⁷ Ziel der Vedute ist es einen möglichst weiten Raum darzustellen und das, wie schon bei den Landschaftsdarstellungen, auf Kosten des Vordergrunds.²⁷⁸ In der 2. Hälfte des 18. Jahrhundert kommt es zu einer Aufwertung der landschaftlichen Zeichnung, welche bislang nur als Kompositionsskizze diente.²⁷⁹ Mit der Vereinigung der Akademien wurden nun

²⁶⁸ Pötschner 1978, S. 45.

²⁶⁹ Pötschner 1978, S. 58.

²⁷⁰ Pötschner 1978, S. 58.

²⁷¹ Feuchtmüller 1963, S. 43.

²⁷² Pfeifer-Helke 2011, S. 16: zitiert nach Königs Analyse der Darstellungsverfahren der Vedute des 16. ins 18. Jhd. (Geschichte einer Rom Vedute, München/Wien 1961).

²⁷³ Pfeifer-Helke 2011, S. 16, s.o.

²⁷⁴ Pötschner 1978, S. 41.

²⁷⁵ Pfeifer-Helke 2011, S. 16.

²⁷⁶ Pfeifer-Helke 2011, S. 15f.

²⁷⁷ Pfeifer-Helke 2011, S. 16: zitiert nach Weber 1977.

²⁷⁸ Pötschner 1978, S. 45.

²⁷⁹ Pötschner 1978, S. 48.

Landschaftsmaler als auch Veduten-Grafiker herangebildet, dadurch begannen die Unterschiede zu verwischen.²⁸⁰ Der Vedute und dem Landschaftsbild ist zu dieser Zeit gemein, dass das Dargestellte in der Regel sehr ferngerückt ist.²⁸¹ Die Staffage ist unbedeutend klein abgebildet und zeigt sich auch erst im Mittelgrund, da auf Vordergründdarstellung weitgehend verzichtet wurde, um eine Erweiterung des Blickfeldes zu ermöglichen.²⁸² Wenn Darstellungen des Vordergrundes in den Landschaftsbildern auftreten, dann sind sie kaum ausgeführt und vorwiegend dunkel gehalten.²⁸³

Nach dem Ursprung der malerischen Vedute sucht man in Wien vergeblich. Vielmehr wurden die Wiener Maler und Grafiker von Veduten aus dem Ausland inspiriert. Der Ausgangspunkt, der von Gurk verwendeten Technik, der nachkolorierten Vedute lässt sich in der Schweiz finden.

3.2. Neue Wege: Die Veduten des Schweizers Aberli

Während in Wien an den altbekannten Vedutentraditionen festgehalten wird, geht der Schweizer Künstler Johann Ludwig Aberli einen neuen Weg. Er fertigte topographisch exakte Radierungen, welche er nachträglich per Hand mit Wasserfarben kolorierte.²⁸⁴ Diese neue Form von Veduten erlangte über die Grenzen hinaus großen Bekanntheitsgrad und wurde von den zahllosen Nachahmern als „Aberli's Manier“ angepriesen.²⁸⁵ Aberlis Aussichten (Abb. 30, 32) sind von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen und zeigen Ortschaften, Bauernhäuser mit Bauern, Wanderern etc.²⁸⁶ Er zeigt die Menschen bei ihrer alltäglichen Arbeit: Schäfer hüten ihre Schafe, Fährleute beladen Schiffe, auf Flößen werden Güter und dergleichen transportiert.²⁸⁷ Oft setzte Aberli seine kolorierten Grafiken nach demselben Schema zusammen, nämlich mit einem von Menschen belebtem Vordergrund, der in eine Flusslandschaft im Mittelbereich führt, um von dort aus das Bild mit einer hügeligen Landschaft oder einem Bergmassiv als Übergang zum weiten Himmel abzuschließen. Aberlis Veduten wurden äußerst exakt nach der Natur

²⁸⁰ Pötschner 1978, S. 48.

²⁸¹ Pötschner 1967, S. 56.

²⁸² Pötschner 1967, S. 56.

²⁸³ Pötschner 1967, S. 56.

²⁸⁴ Pfeifer-Helke 2011, S. 10.

²⁸⁵ Abend Zeitung, 15.12.1823, S. 90; Vaterländische Blätter, 27.05.1818, S. 167; Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung 1851, S. 118.

²⁸⁶ Pfeifer-Helke 2011, S. 53.

²⁸⁷ Pfeifer-Helke 2011, S. 53.

gefertigt, was auch von Zeitgenossen gelobt wurde.²⁸⁸ Er selbst unternahm Zeichenexkursionen und wählte seinen Standpunkt mit größter Sorgfalt.²⁸⁹ Doch vorhandene Studien zeigen hier beim Begriff „nach der Natur gezeichnet“ auch den damit verbundenen Interpretationsspielraum: So nimmt er in der Aquarellstudie „Das Ufer des Neuenburgersees bei Yverdon“ (Abb.31) den Ort und die Landschaft auf, lässt aber den Vordergrund zunächst leer.²⁹⁰ In der späteren fertigen Grafik setzt er Bäume, Sträucher, Gestein und eine rastende Personengruppe ein. Dabei war es ihm wichtig in der kolorierten Grafik ein einheitliches und harmonisches Bildkolorit zu erzeugen und somit Stimmung mittels der Farbe zu erzielen.²⁹¹ Seine zunächst farblosen Druckgraphiken wurden per Hand nachkoloriert. Da das Publikum bis dahin nur farblose Stiche gewohnt war, hatte Aberli damit großen Erfolg.²⁹² Sie wurden von ihm selber in Bern, in der Kunsthandlung Christian Mechel in Basel, sowie auch in London bei Walter Shropshire verkauft.²⁹³ Die Beliebtheit dieser Grafiken hing nicht nur von der topographischen Exaktheit ab, sondern die Farbigkeit war ein Novum auf dem Druckgraphischen Markt in den 1760er Jahren.²⁹⁴

Pfeifer-Helke widmete sich 2011 umfangreich dem Schaffen und Umfeld von Aberli. Die Art wie Veduten nun veröffentlicht wurden, änderte sich durch den Schweizer Künstler nachhaltig, wie auch Pfeifer-Helke in seiner Publikation erforschte. Ein Wiener Projekt greift die Idee der Massenproduktion nachkolorierter Veduten auf und ändert damit die Erscheinung und Erhältlichkeit der topographischen Ansichten tiefgreifend in Österreich.

3.3. Die graphische Vedute um 1800 in Wien

Mit dem von Artaria herausgegebenen Album „*Collection de 50 Vues de la Ville de Vienne, de ses Fauxbourgs, et quelques Environ - Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von ihren Vorstädten und einigen umliegenden Oertern. Gezeichnet, und gestochen von Karl Schütz und von Johann Ziegler - Wien: Artaria, um 1800.*“ (Abb. 33-37, 39) beginnt der Siegeszug der graphischen Vedute in Österreich. Dieses Album stammt aus einer Kooperation der drei Künstler Carl Schütz, Johann Ziegler und Laurenz Janscha. Sie hatten ihre Schulung 1770 in

²⁸⁸ Pfeifer-Helke 2011, S. 85: Quelle Haller 1782.

²⁸⁹ Pfeifer-Helke 2011, S. 89ff.

²⁹⁰ Pfeifer-Helke 2011, S. 109.

²⁹¹ Pfeifer-Helke 2011, S. 184f.

²⁹² Pfeifer-Helke 2011, S. 169.

²⁹³ Pfeifer-Helke 2011, S. 170: zitiert nach Wüthrich 1956, S. 88 und Clayton 1997, S. 211.

²⁹⁴ Pfeifer-Helke 2011, S. 169ff.

Schmutzers Kupferstecherakademie erhalten.²⁹⁵ Durch ihre Arbeit kommt es zu einem starken Anstieg der österreichischen Vedutenproduktion.²⁹⁶

Zunächst schlossen sich Ziegler und Schütz 1778 zusammen, um „die vorzüglichsten und schönsten Gegenden der prächtigen k. k. Residenzstadt Wien und ihrer Vorstädte, als auch jene vor den Linien vorzustellen“. ²⁹⁷ Sie selbst suchten 1779 bei Maria Theresia um das Privilegium an und die Blätter wurden schließlich beim Verlag Artaria verkauft.²⁹⁸ Dabei wurde betont, dass sie „nach der Art der Neapolitanischen und Schweizer Gegenden von Aberli und Wolf gemalen“ vorgehen wollen.²⁹⁹ Die ersten 36 Blätter wurden bis 1784 fertiggestellt, aufgrund des sofort einsetzenden Erfolgs wurden Valentin und Laurenz Janscha beigezogen.³⁰⁰ Die Folgen wurden schließlich auf Wiens Umgebung ausgedehnt, was der stärkste Impuls für die beginnenden Wanderungen junger Künstler war.³⁰¹ Die Gesamtfolge mit 57 Blättern konnte 1798 fertiggestellt werden.³⁰²

Carl Schütz erlernte an der Akademie eine Grundausbildung im Zeichnen und im Kupferstich.³⁰³ Da er auch eine Architekturklasse absolvierte, brachte er sein Können in Perspektive und Proportion für die Stadtvedute ein.³⁰⁴ Johann Ziegler malte den Großteil der panoramaartig angelegten Aufnahmen der Vorstädte und Vororte.³⁰⁵ Laurenz Janscha tritt ab 1785 dem Projekt bei, er konzentrierte sich vermutlich aufgrund seiner Profession als Landschaftsmaler mehr auf die Umgebung Wiens und schließlich auf die Ansichten der Alpenländer, Donaulandschaften und Rheingebiete.³⁰⁶

Durch die Kolorierung hoben sich die Blätter stark von den gewohnten Salomon Kleiners (Abb. 29) ab, dies war sicherlich ein wesentlicher Faktor ihres Erfolges. Dabei war die Technik äußerst simpel, die Konturen wurden in einen Kupferstich oder in eine Radierung übersetzt und die weiß liegenden Flächen des Druckes per

²⁹⁵ Pötschner 1978, S. 47.

²⁹⁶ Koschatzky 1987, S. 30

²⁹⁷ Koschatzky 1987, S. 38.

²⁹⁸ Witzmann 2007, S. 16.

²⁹⁹ Koschatzky 1987, S. 38.

³⁰⁰ Koschatzky 1987, S. 38.

³⁰¹ Koschatzky 1987, S. 38ff.

³⁰² Koschatzky 1987, S. 40.

³⁰³ Witzmann 2007, S. 15.

³⁰⁴ Witzmann 2007, S. 15.

³⁰⁵ Sternath 2010, S. 33.

³⁰⁶ Witzmann 2007, S. 18: zitiert nach DA von Elisabeth Kretschmann, Lorenz Janscha, Vedutenmaler in Wien, 1998.

Hand nach künstlerischer Vorlage koloriert.³⁰⁷ In Wien war die Kolorierung der Vedutenstiche um 1770 durch den Verlag Artaria eingeführt worden, dadurch kam es zu einer Neubelebung der Aquarellmalerei in der Landschaftsschule.³⁰⁸ Wie schon die Graphiken vom Schweizer Aberli erzielte auch das Wiener Album große Erfolge. Aufgrund der stetigen Nachfrage brachte der Verlag die Serie in verschiedenen Etats, also Auflagen heraus. Es wurde bei jedem Etat die Staffage modernisiert und die Architektur aktualisiert, der späteste Etat erschien 1846.³⁰⁹ Die Änderung der Staffage gibt auch Auskunft über die modischen Erscheinungen um diese Zeit.³¹⁰ Für die Kulturgeschichte ist diese Ansichtsserie besonders wertvoll, da sie Einblick in das Straßenleben dieser Zeit gibt. Diese sind jedoch nicht ohne eine gewisse Zensur, da sie jede gesellschaftskritische Positionen weglassen, wie zum Beispiel Bettler oder Invalide, die sich infolge der Kriege auf den Straßen tummelten.³¹¹

Diese Blätter gelten als eine der frühesten Verbindungen von Landschaftsmalerei und Vedute in Wien und somit als die Geburtsstunde der malerischen Vedute. Ziegler, Schütz und Janscha setzten die Neuerungen der Landschaftsmalerei um, indem sie auf den heroischen Bildaufbau mit weiter Himmelsfläche und dramatischer Sonnen- und Wolkenstimmung verzichten. Sie konzentrieren sich mehr auf die Darstellung des Vordergrunds. Spannend ist auch, dass der Fokus nicht mehr nur auf den gezeigten Gebäude und Straßenfluchten liegt, sondern die Menschen eine gewisse Funktion im Bild haben. In den Blättern von Salomon Kleiner wurde die Staffage wie leblose, statische Puppen vor die Gebäude gesetzt, dadurch wurde der Fokus eindeutig auf die Bauwerke gelenkt. Doch in diesen Blättern, ist die Staffage in Bewegung, sie interagiert untereinander, dem narrativen Moment wird mehr Bedeutung zugesprochen. Durch die Bemalung wird den Veduten eine atmosphärische Stimmung vermittelt.³¹² Oft wird eine neue Perspektive gewählt, indem die Kavaliersperspektive mit der Zentralperspektive kombiniert wird: Der Horizont wird durch den erhöhten Augenpunkt sehr tief angelegt und der Himmel mit seinem sanften Luft- und Wolkenpanorama nimmt daher oft die Hälfte des Blattes ein, dadurch erhält die Stadt mehr Weite, Luft und Freiheit.³¹³ Doch erst durch die

³⁰⁷ Grabner 2002, S. 394.

³⁰⁸ Vgl. Pötschner 1978, S. 51; Grabner 2002, S. 394.

³⁰⁹ Witzmann 2007, S. 18ff.

³¹⁰ Witzmann 2007, S. 18f: Beispiel „Der Stock am Eisen Platz“ zeigt die Veränderungen in den Etats zwischen 1779 und 1829.

³¹¹ Witzmann 2007, S. 23ff.

³¹² Vgl. Witzmann 2007, S. 22.

³¹³ Witzmann 2007, S. 22.

Bemalung der Drucke kommt es zur Verschmelzung von Grafik und Malerei indem die Farben fein abgestuft wurden und besondere Rücksicht auf die Licht- und Schattengebung genommen wurde.

Im 19. Jahrhundert erweckte der Trend der Reiseliteratur durch ihre Schilderungen der näheren Heimat und der fernen Länder im Publikum eine Sehnsucht nach einer Illustration des Gelesenen.³¹⁴ Autoren wie Franz Anton de Paula Gaheis und Johann Gottlieb Seume erzeugten das Interesse an real existierenden Motiven, somit verlor die Darstellung idyllischer oder arkadischer Landschaft an Bedeutung.³¹⁵ Seit der Jahrhundertwende studierte der Landschaftsmaler statt im Atelier, nun in der Natur, um „Naturform-Vorstellungen mit den wirklichen Naturformen“ in Einklang zu bringen.³¹⁶ Binnen weniger Jahre entstanden zahlreiche Serien mit gemalten Reiseberichten, die als Kupferstich, Radierung und Lithographie gedruckt, anschließend aquarelliert und in Mappen gebunden zum Verkauf angeboten wurden.³¹⁷ Die Vedutenkunst wurde zunehmend beliebter und aufgrund der billigeren Herstellung in unterschiedlichen Qualitäten fanden die Stichfolgen größere Verbreitung.³¹⁸ Dieser Trend lässt sich auf den großen Erfolg der „Schütz-Ziegler-Janscha-Serie“ zurückführen und so wurden um 1800 viele Ansichtsfolgen von anderen Verlagen produziert.³¹⁹ Der Verlag Josef Eder erweiterte die Landschaftsserien durch Ansichten aus Tirol.³²⁰ 1803 publizierte Tranquillo Mollo eine Serie des W. F. Schlotterbeck, dazu reiste der Künstler nach Salzburg, um Studien für die Aquatintablätter zu malen.³²¹ 1802 nahmen Martin von Molitor und Jakob Gauermann Gegenden in Tirol auf, die Ansichten wurden von Joseph Schreyvogel publiziert.³²² 1814 malte Carl Ludwig Viehbeck zwölf Blätter mit dem Titel „Malerische Reise durch die schönsten Gegenden des österreichischen Kaiserstaates“.³²³ Jakob Alt malte ab 1818 „Malerische Donaureise“ und 1825 „Vorzüglichsten Ansichten des k. u. k. Salzkammergutes und dessen Umgebung in Oberösterreich.“³²⁴

³¹⁴ Vgl. Grabner 2002, S. 385; Koschatzky 1978, S. 9.

³¹⁵ Grabner 2002, S. 385.

³¹⁶ Pötschner 1978, S. 53.

³¹⁷ Grabner 2002, S. 385.

³¹⁸ Sternath 2015, S. 26.

³¹⁹ Koschatzky 1973, S. 19; Koschatzky 1987, S. 38.

³²⁰ Koschatzky 1973, S. 19.

³²¹ Frodl 1987, S. 32.

³²² Frodl 1987, S. 32; Feuchtmüller 1963, S. 43.

³²³ Feuchtmüller 1963, S. 44.

³²⁴ Feuchtmüller 1963, S. 44.

Schließlich lässt sich der Einfluss auch am Album „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente, Verlag T. Mollo, 1822“ erkennen. Das Album entstand aus einer Zusammenarbeit verschiedener Künstler, darunter auch Josef Ignaz und Eduard Gurk. Die Ähnlichkeit unter den Alben zeigt sich zum Beispiel in zwei Blättern mit demselben Motiv der Alten Universität: Ein Blatt der Ziegler-Schütz-Janschka Serie des Artaria Verlages von 1790 (Abb. 37) und ein weiteres aus „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ herausgegeben von Mollo im Jahr 1822 (Abb. 38). Das spätere Blatt ist nicht signiert, es besteht also die Möglichkeit, dass es nicht von Gurk stammen könnte, da aber das Album eine deutliche Homogenität aufweist, soll der Vergleich repräsentativ für alle Blätter stehen. Abhängigkeiten lassen sich an den dominanten Umrisslinien der Stiche, sowie an dem erhobenen Betrachterstandpunkt erkennen, welcher den idealen Blick auf die Architektur freigibt. Wie im Artaria Blatt ist auch im Mollo Blatt die Staffage rein dekorativ und ohne belebende Funktion dargestellt. Die Kolorierung nimmt bei beiden Versionen eine nebensächliche Bedeutung ein, da sie in derselben Farbfamilie gehalten ist, lediglich die Staffage zeigt komplementäre Farbtupfer. Durch eine Änderung der Komposition gewinnt das Mollo-Blatt an Tiefe. Dies gelingt, indem er auf die Darstellung der Jesuitenkirche verzichtet und einen Torbogen vor dem Universitätsgebäude setzt, durch diese Tiefe der Straßenflucht entsteht zusätzlich Räumlichkeit.

Als weiteres Beispiel sollen zwei Landschaftsdarstellungen herangezogen werden: Ein Blatt von Janschka mit einer Ansicht von Karlsbad (Abb. 39) und eine kolorierte Aquatinta von Gurk aus dem Jahr 1825 (Abb. 40). Gurks Grafik ist gekennzeichnet durch eine freiere und großräumigere Aufnahme von Landschaft und Architektur, ohne dabei dem Blatt einen spätbarock-heroischen Charakter zu geben. Dieses wird auch besonders durch die Farbgestaltung vermieden, da der Künstler die Vedute in eine morgendliche heitere Stimmung hüllt. Janschkas Darstellung des Ortes lässt den Eindruck erwecken, er hätte dieses Bild nicht nach der Natur festgehalten, sondern eine barocke Vedute als Vorlage genommen. Die Häuserfront reiht sich wie eine Schaufront nebeneinander und lässt auch an der Frage der Perspektive zweifeln. Generell zeigt der Vergleich der Alben Artarias und Mollos eine zunehmend malerische Wirkung der Landschaft, sowie eine größere Bedeutung der Staffage in letzteren. Sie fügt sich organischer ins Bildgeschehen ein und durch die Interaktionen untereinander wirkt das Bild um einiges lebendiger als frühere Veduten.

3.4. Die Vereinigung der graphischen Vedute mit der Landschaftsmalerei

Laurenz Janscha war ein Schüler Brands und dessen Nachfolger als Professor der Landschaftszeichnung und -malerei. Er arbeitete als Vedutenzeichner und Stecher neben Artaria auch für weitere Wiener Verlage.³²⁵ Als Schüler Brands konnte er sich nie wirklich von den spätbarocken Zügen seines Lehrers lösen, seine Grafiken zeigten aber bereits viele Neuerungen, welche die nachkommende Generation in ihren Biedermeierlandschaften aufgegriffen und weiterentwickelt hat. Janscha behandelte Vorder- und Hintergrund immer gleichwertig, jedes Detail seiner Bilder ist klar gemalt, während der Vordergrund in der Regel von Staffage geschmückt ist. Er selbst arbeitete nur wenig mit Öl, zumeist griff er auf Aquarell zurück.³²⁶ Als Lehrer der Landschaftszeichnung von 1806 bis 1812 hatte er weitreichenden Einfluss auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei und Vedutenkunst. Sein Hauptfach war zumeist die reich staffierte landschaftliche Vedute in Aquarell.³²⁷ Seine Aquarellmalerei weist eine sanfte Transparenz auf und wirkt dadurch um einiges leichter und luftiger als die damals oft verwendete Gouachemalerei.³²⁸ Die Blätter wurden nun nicht mehr vom Dunkel ins Helle gebildet, sondern das Helle wurde auf dem weißen Papier ausgespart, mit Einbeziehung der Erscheinung des Papiers.³²⁹ Janscha wählte sanfte, natürliche Farben, zumeist im Braun-, Grün-, und Graubereich, welche sich durch wenig Kontrast voneinander abzeichnen. Nach eigenen Beobachtungen zeigen viele seiner Landschaftsaquarelle um 1800 schon modernere Ansätze wie die detaillierte Darstellung des Vordergrundes, indem das Gestein und das Grün sorgfältig ausgeführt sind. Die meisten seiner Aussichten sind in gleichmäßiges Licht gehüllt, in einigen wird Morgenlicht oder effektvolles Abendlicht (Purkersdorf, 1790-1810, Abb. 41; Aussicht der Stadt Töplitz in Böhmen, 1790-1810, Abb. 42) eingefangen. Das Aquarell „Hacking“ (Abb. 43) von Janscha des Jahres 1795, aus einer Ansichtenfolge von F.J. Stöckl, zeigt eine gleichmäßige Aufteilung aller Bildgründe. Im Mittelgrund befindet sich eine Siedlungsansicht, welche von Hügeln abgeschlossen wird. Der vordere Bereich wird von einer Rinderherde sowie von Personengruppen geziert und von sorgfältig ausgeführten Gestein und Grün aufgewertet. Nur noch ein leichter Baumschatten wirft einen

³²⁵ Pötschner 1978, S. 293

³²⁶ Thieme-Becker, 18. Band, S. 395.

³²⁷ Thieme-Becker, 18. Band, S. 395.

³²⁸ Grabner 2002, S. 380.

³²⁹ Grabner 2002, S. 380.

Repoussoir Effekt ins Bild, welcher kaum wahrgenommen wird. Wie schon bei den „Aussichten der Residenzstadt Wien“ wählt Janscha auch hier einen tieferen Betrachterstandpunkt, was eine intimere und natürlichere Ansicht hervorruft. Die Staffage nimmt in seinen Landschaftsaquarellen eine große Bedeutung ein. Zwar hat sie noch einen leblos schmückenden Charakter, jedoch ist es ihm wichtig verschiedene Personen in ihren unterschiedlichen Tätigkeiten zu zeigen. Dabei spazieren wohlhabend gekleidete Personen durch das Bild oder verweilen auf einer Wiese während sie die Aussicht beobachten. Diese bildeinwärtsschauenden Personen sollen auf den Realitätsbezug der Ansicht hinweisen.³³⁰ Daneben finden sich oft Bauern mit ihren Viehherden, welche den Naturcharakter unterstreichen sollen. Gurk und viele weitere Vedutenmaler werden diese Stilmerkmale von Janscha aufgreifen und zu den typischen Biedermeieransichten weiterentwickeln. Dazu zählen der tiefere Betrachterstandpunkt, die gleichwertige Aufteilung aller Bildgründe zusammen mit der Vordergrundgestaltung und nicht zuletzt die Personengruppen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten in einem Bild.

Um die Jahrhundertwende lassen sich die Künstler nicht immer eindeutig einem Bereich zuordnen.³³¹ Künstler wie Albert Christoph Dies, Laurenz Janscha oder Carl Phillip Schallhas malten Ideallandschaften sowie auch die Vorlagen für graphische Vedutenstiche.³³² Schallhas war ab 1795 noch vor Janscha als Corrector an der Akademie tätig und lernte wie schon sein Nachfolger seit 1781 bei Johann Christian Brand.³³³ Bei seinen "Landschaften, nach der Natur gemalt und geätzt von C. P. Schallhas" (Abb. 44, 45) handelt es sich um 18 Ansichten aus der näheren und fernen Umgebung Wiens.³³⁴ Es sind zartfarbig kolorierte Stiche, in denen das rein Landschaftliche überwiegt, die Blätter sind intim aufgefasst und vom näher gerückten Vordergrund her einheitlich aufgebaut.³³⁵ Obwohl die Serie schon 1791 entstand, kommen hier spätbarocke Elemente kaum zum Vorschein.³³⁶ Wie nach Aberli's Manier, beschränkt sich die Zeichnung nur auf den Umriss und verzichtet auf unnötige Schnörkel, erst durch die Kolorierung wird das Blatt komplett.³³⁷ Wie schon in der „Schütz-Ziegler-Janscha-Serie“ wird hier der Vordergrund nicht negiert,

³³⁰ Pfeifer-Helke 2011, S. 16.

³³¹ Pötschner 1978, S. 57.

³³² Pötschner 1978, S. 57.

³³³ Pötschner 1978, S. 24.

³³⁴ Pötschner 1978, S. 57.

³³⁵ Pötschner 1978, S. 57.

³³⁶ Pötschner 1978, S. 57.

³³⁷ Pötschner 1978, S. 58.

sondern oft von Personengruppen belebt. Blätter, wie zum Beispiel „Kobenzlberg“ (Abb. 45) zeigen einen tiefen Betrachterstandpunkt und gleichmäßigen Aufbau aller Bildgründe, ohne einen davon hervorzuheben. In der klassischen landschaftlichen Ölmalerei bedient sich Schallhas aber immer noch der spätbarocken Kompositionsweise. Als Beispiel kann die fünf Jahre später entstandene „Arkadische Landschaft“ (Abb. 46) herangezogen werden. Das Bild ist im Repoussoir Effekt gehalten, der dunkle Vordergrund ist mit Farnen, großblättrigen Pflanzen und einem umgestürzten Monument bedeckt.³³⁸ Der hell erleuchtete Mittelgrund zeigt antike Bauten inmitten einer wild gewachsenen Landschaft. Trotz der spätbarocken Erscheinung dieser Landschaftsdarstellung wirkt diese aber nicht mehr so bühnenartig wie eine von Brands Idyllen.³³⁹ Wie Schallhas war auch Martin von Molitor ein Schüler Brands und folgte in den Grundzügen der Naturauffassung seines Lehrers.³⁴⁰ Molitor fertigte im Zuge seiner Wanderungen zahlreiche Studien nach der Natur an, seine Ansichten komponierte er aber weiterhin nach traditionellem Schema der idyllischen Landschaft.³⁴¹ Joseph Mößmer lernte seit 1796 an der Akademie bei Friedrich August Brand.³⁴² 1808 war er Supplent Janschas und übernahm 1812 die Leitung der Landschaftsschule.³⁴³ Mößmer malte in Öl und Aquarell und galt zunächst als einer der Hauptvertreter der neueren Ideallandschaft.³⁴⁴ Als Beispiel kann die „Flußlandschaft mit einer Ruine von 1809“ (Abb. 47) genannt werden, welches stilistisch sehr an die spätbarocke Formensprache angelehnt ist.³⁴⁵ Obwohl er in den Duxer Ansichten von 1812 (Abb. 48) einen gewissen Fortschritt in der Vereinigung von selbstständiger Studie und Vedute erlangt, bleibt er weiterhin der spätbarocken Landschaftsvedute sehr verbunden.³⁴⁶ Frodl hebt aber dennoch seine Stellung als Lehrer hervor, weil er seinen Schülern ein neues Naturgefühl bei den zahlreichen Studienwanderungen vermitteln konnte.³⁴⁷

Der Umschwung von weiter Aussicht zu einer detaillierten Vordergrundbehandlung tritt nun besonders bei den Vedutisten zutage.³⁴⁸ Während sich bei den in Gouache

³³⁸ Pötschner 1978, S. 55.

³³⁹ Pötschner 1978, S. 55.

³⁴⁰ Grabner 2002, S. 380

³⁴¹ Grabner 2002, S. 380.

³⁴² Pötschner 1978, S. 298.

³⁴³ Pötschner 1978, S. 298.

³⁴⁴ Pötschner 1978, S. 67.

³⁴⁵ Pötschner 1978, S. 67f.

³⁴⁶ Pötschner 1978, S. 67f.

³⁴⁷ Frodl 1987, S. 34.

³⁴⁸ Pötschner 1964, S. 121.

oder Aquarell gemalten Veduten ein gewisser Fortschritt in Bewegung setzte, orientierten sich die Künstler in Ölgemälden jedoch weiterhin an der bekannten spätbarocken Formensprache. Es wäre zu einfach zu argumentieren, dass sich nur die „moderneren“ Künstler an diesen schnelleren Techniken probierten, denn die Vedutenmaler des beginnenden 19. Jahrhunderts hatten als wichtigstes Ziel, die Landschaftsmotive so naturgetreu und identifizierbar wie möglich wiederzugeben. Und so wich die rahmende Vordergrundkulisse des Spätbarocks um die Jahrhundertwende einer weitgehend flächigen Gestaltung.³⁴⁹ Es konnte gezeigt werden, dass Künstler wie Schallhas oder Mößmer in ihren Veduten neue Darstellungsweisen umsetzten. Dazu gehören der tiefere Betrachterstandpunkt, die Vordergrundbehandlung, als auch die Gleichwertigkeit aller Bildgründe, ohne dabei einen hervorzuheben. Dieselben Künstler hielten jedoch in vielen ihrer komponierten Landschaftsgemälde immer wieder an den spätbarocken Darstellungsweisen, wie dem erleuchteten Mittelgrund, dem antiken Gebäude sowie dem dunklen, kaum vorhandenen Vordergrund mit bühnenhaft zusammengesetzter Staffage, fest. Diese Tendenz lässt sich zumeist im Wechsel von Ölmalerei zu Aquarell und Gouache feststellen, aber kann keinesfalls allein auf die Technik zurückzuführen sein. Bei vielen Künstlern können die neu gezeigten Darstellungsweisen nicht als notwendige Konsequenz einer künstlerischen Entwicklung gesehen werden, sondern sie sind viel mehr als eigene Darstellungsform wahrzunehmen. Warum diese Künstler um die Jahrhundertwende immer ein Vor und Zurück dieser beiden Landschaftsformen zeigten, bleibt fraglich.

3.5. Die Veduten des Alpenraums von Erzherzog Johann

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann Erzherzog Johann das Land Steiermark in Bildern, im Sinne einer Reportage, zu dokumentieren.³⁵⁰ 1811 gründete er das „Innerösterreichische Nationalmuseum Johanneum“ in Graz, welches sich mit einer umfassenden statistisch-topographischen Landesaufnahme der Steiermark befasst.³⁵¹ Er beschäftigte nacheinander mehrere Kammermaler, welche in 40 Jahren die Alpen in bisher nie dagewesener Form darstellten. Durch ihre jahrzehntelang dauernden Tätigkeiten konnten sie nicht nur ein wichtiges Zeitdokument der

³⁴⁹ Grabner 2002, S. 386: Beispiele sind Ferdinand Runk "Sammlungen der vorzüglichsten mahlerischen Gegenden von Tyrol" 1801; Joseph Mößmer, "Malerische Reise durch Österreich" 1810/11.

³⁵⁰ Grabner 2002, S. 387.

³⁵¹ Danzer 2015, S. 60.

Erscheinung der damaligen Alpenregion schaffen, sondern auch einen ausgezeichneten Einblick in die Entwicklung der österreichischen Vedute geben. Unter den Künstlern die Erzherzog Johann beschäftigte sind Johann Kniep, Jakob Gauermaier, Thomas Ender und Matthäus Loder. Der Erzherzog erwartete von seinen Künstlern seine persönlichen Tätigkeiten, Reisen und Interessen in zahlreichen Grafiken darzustellen. Wie objektiv und wissenschaftlich diese Dokumentation sein soll, ist in der Forschung umstritten. Während Telesko von den klaren, dokumentarisch fußenden Motiven überzeugt ist und mit Frodl die Schilderung als "Teil einer wissenschaftlich orientierten Erfassung des Landes" sieht, ist Sternath davon überzeugt, dass dem Erzherzog doch die künstlerisch anspruchsvolle Wiedergabe am Herzen lag.³⁵² Nach Sternath war es ihm sehr wohl ein Anliegen, die Alpen und deren Bewohner in idyllischer, romantisierender Form zu zeigen.³⁵³ Diese Bestandsaufnahme zeigt viele Parallelen zu Ferdinands Guckkastenblätter und dem Wallfahrtsalbum nach Mariazell, die der Kaiser auch privat aufbewahrte. Wie schon Telesko 2010 andeutete, ist es naheliegend, dass die Landschaftsaufnahmen des Erzherzogs, Kaiser Ferdinand sogar dazu inspiriert haben könnten, die Guckkastenblätter in Auftrag zu geben.³⁵⁴

Johann Kniep begleitete den Erzherzog bei seiner ersten Reise 1802 auf den Schneeberg.³⁵⁵ Seine zahlreichen Aquarelle sind nach dem vertrauten Schema der zeitgenössischen Landschaftsmalerei aufgebaut und zeigen seine künstlerische Entwicklung in den sechs Jahren seiner Auftragstätigkeit (Abb. 49, 50).³⁵⁶ Seine frühen Arbeiten sind noch ziemlich schematisch und eintönig im Kolorit, später bemühte er sich um eine detailreichere Schilderung der Landschaft und natürlichere Farbigkeit.³⁵⁷ Er wählte immer einen etwas erhöhten Betrachterstandpunkt um die Aussicht als Ganzes aufzunehmen. Auch erkennt man, dass er auf detailreiche Vordergrundgestaltung verzichtet hat oder nur Gras und Gestrüpp zeigt. Grabner hebt seine Gebirgsdarstellungen hervor, in denen sich der "Raum organisch in die Tiefe erstreckt und den Blick über zahlreiche Gipfel hin zum fernen Horizont schweifen lässt."³⁵⁸ 1807 und 1808 gab er seinen Landschaftsdarstellungen

³⁵² Vgl. Telesko 2010, S. 19ff; zitiert Frodl 1987, S. 22; Sternath 2015, S. 60.

³⁵³ Sternath 2015, S. 60.

³⁵⁴ Telesko 2010, S. 19.

³⁵⁵ Sternath 2015, S. 27.

³⁵⁶ Vgl. Grabner 2002, S. 387; Sternath 2015, S. 44.

³⁵⁷ Sternath 2015, S. 44.

³⁵⁸ Grabner 2002, S. 387.

größeren Raum und umgab seine Gebirgskulissen im Hintergrund mit einem zarten Dunstschleier.³⁵⁹

Nach seinem Tod im Jahr 1809 tritt Jakob Gauermann (Abb. 51) an seine Stelle.³⁶⁰ Gauermann schuf auf den gemeinsamen Wanderungen 62 großformatige Blätter, die zum Kern der Landschaftsdarstellungen der erzherzoglichen Sammlung zählen.³⁶¹ Die Blätter wirken um einiges natürlicher, sie zeigen Wanderer und Bauern im Vordergrund, der Betrachterstandpunkt ist tiefer gewählt und die Farbübergänge sind in den Aquarellen wesentlich sanfter. Danzer hebt die kompositorische Nähe zu Martin von Molitor hervor, mit dem Gauermann 1802 in seinen Tiroler Reisen gearbeitet hat.³⁶² Indikatoren dafür sind die einleitende Vordergrundzone, die dem Betrachter als Standort dient, während der Mittelgrund leicht aufgeklappt ist und der frontal gesehene Hintergrund das Bild in die Tiefe abschließt.³⁶³

1816 wurde Matthäus Loder zum Kammermaler ernannt.³⁶⁴ Loders frühe Arbeiten sind detailreiche und liebevoll gezeichnete Illustrationen, später zeigen sie sowohl Landschaftsansichten, als auch den Erzherzog als Wanderer und Jäger.³⁶⁵ Die Blätter des Anwesens des Erzherzogs, genannt „Brandhof“ (Abb. 52), sind mit klar erkennbaren aber sehr kleinen Gebäuden gemalt.³⁶⁶ Das Bergmassiv im Hintergrund ist zwar topographisch genau, nimmt aber doch den Charakter, einer in der Ferne verblassenden, Ideallandschaft ein.³⁶⁷ In Loders Gebirgspanoramen war für Vordergrunddarstellungen kein Raum und so ließ er ihn einfach weg, um das ferne Panorama zu zeigen.³⁶⁸ Koschatzky resümierte Loders Arbeit als anfänglich figural sowie malerisch unmittelbar an italienische Blätter anschließende Landschaften.³⁶⁹ In seinen künstlerischen Höhepunkten verbinden sich malerische Landschaftsdarstellungen mit stimmungsvollen Szenen, wie das „Blatt von Burg Strechau“ (Abb. 53) zeigt.³⁷⁰

³⁵⁹ Sternath 2015, S. 44.

³⁶⁰ Grabner 2002, S. 387.

³⁶¹ Grabner 2002, S. 388.

³⁶² Danzer 2015, S. 60.

³⁶³ Danzer 2015, S. 62.

³⁶⁴ Grabner 2002, S. 388.

³⁶⁵ Grabner 2002, S. 389.

³⁶⁶ von Wietersheim-Meran 2015, S. 118.

³⁶⁷ von Wietersheim-Meran 2015, S. 118.

³⁶⁸ von Wietersheim-Meran 2015, S. 136.

³⁶⁹ Koschatzky 1978, S. 40.

³⁷⁰ Koschatzky 1978, S. 41.

Das Motiv „Blick auf Mariazell“ (1814, Abb. 54) von Loder bietet Anlass dies mit dem knapp 20 Jahre später erschienen Aquarell von Gurk (Abb. 93) zu vergleichen, um so einen Einblick in die Entwicklung der malerischen Vedute zu erlangen. Die Farben in Gurks Aquarell sind intensiver und kontrastreicher eingesetzt. Während Loder in vielen Blättern auf Staffage verzichtet oder die Staffagefiguren nur ziellos durch das Land spazieren, zeigt Gurk Bauern, die noch das Heu aufladen, während sich dunkle Gewitterwolken am Horizont bilden. Loder nimmt weder auf Tageszeit noch Wetter Rücksicht, im Gegenteil zu Gurk, was Gurks Blättern etwas Persönliches verleiht. Gemein ist beiden das gute Auge für Perspektive und Details sowie Inszenierung des Mittelpunkts des Bildes. Beide Blätter zeigen die Gemeinde Mariazell von Nordwesten und wollen den Ort gegenüber der Gebirgsfront hervorheben. Während Loder die Berge in einen sanften Schleier von Dunst umhüllt und das Gemeindezentrum klar in den Mittelgrund rückt, deckt Gurk das Gebirge in dunkle Schatten eines nahenden Gewitters und lässt die Wolken den Himmel an einer Stelle freigeben, wodurch die Sonne die Kirche erhellen kann.

Loders Nachfolger wurde Thomas Ender, der ab 1829 die österreichischen Alpen malte und dadurch zu einem der Hauptvertreter der realistischen Landschaftsmalerei wurde.³⁷¹ Er ersetzte schon 1814 die gängige Technik der Gouache durch die Nass-in-Nass-Malerei, welche die Farben lasierend von der hellsten zu den dunkelsten Tönen aufträgt.³⁷² Daraus entstanden dokumentarisch angelegte Landschaftsaquarelle die ihn, spätestens in den 1840er Jahren, an den Höhepunkt seines Ansehens hoben.³⁷³ Thomas Ender war zunächst Schüler in der Landschaftsklasse Laurenz Janschas, nach dessen Tod suchte er sich viele Vorbilder in der kaiserlichen Gemäldegalerie, wo ihm vor allem die Realisten der holländischen Malerei beeindruckten.³⁷⁴ 1817 wurde er eingeladen an einer naturhistorischen Expedition nach Brasilien teilzunehmen und diese zu dokumentieren.³⁷⁵ Dort setzte er sich eingehend mit Luftperspektive und Sonnenlicht auseinander. Es entstanden 800 Blätter die Enders Entwicklung vom akademischen Schüler zum gewandten Landschaftsschreiber nachvollziehbar machen und seine realistische Einstellung zur Natur dokumentieren.³⁷⁶ Diese Aquarelle überzeugen

³⁷¹ Grabner 2002, S. 389.

³⁷² Smola 2010, S. 25: zitiert nach Koschatzky 1982, S. 23.

³⁷³ Smola 2010, S. 25.

³⁷⁴ Koschatzky 1987, S. 70.

³⁷⁵ Smola 2010, S. 25.

³⁷⁶ Grabner 2002, S. 386.

durch Farbe und Licht, zusammen mit einer Leichtigkeit der Malweise durch transparente, lockere Pinselzüge, wie sie bislang unbekannt war.³⁷⁷ 1828 wurde er zum Kammermaler Erzherzog Johanns ernannt und hielt die Motive der gemeinsamen Wanderungen in Aquarellen fest, die eindrucksvollsten davon führte er später in Öl aus.³⁷⁸ Seine Ölbilder und Aquarelle behalten stets Vedutencharakter und seine virtuose Aquarelltechnik ist zeitlos (Abb. 55, 56).³⁷⁹ Im Gegensatz zu Eduard Gurk verzichtet Ender oft auf die Darstellung von Staffage oder narrativen Szenen, viele seiner Blätter sind reine Landschaftsbilder, welche sich auf die topographischen Gegebenheiten konzentrieren.³⁸⁰ Als treffendes und bekanntes Beispiel kann hierzu das Bild „Großglockner mit der Pasterze“ (Abb. 55, 1832) genannt werden, wo es Ender offensichtlich darum ging, die Oberflächenstruktur des Bergmassivs, des Gletschers und der Pflanzen in Aquarell wiederzugeben.³⁸¹ Auffällig ist im Vergleich zu den Werken der früheren Kammermalerei die Farbigkeit in Enders Arbeiten. Während die früheren Künstler hauptsächlich in eintönigen Farbbereich, wie grün, gelb und braun arbeiteten, kontrastierte Ender seine Grafiken in Komplementärfarben und zeigt das gesamte natürliche Farbspektrum der Alpen. Koschatzky sieht die Qualität an Enders Werken vor allem in der Transparenz, Lichtführung und Atmosphäre, da niemand in Österreich in diesem Augenblick Ähnliches beherrscht hatte.³⁸² 1837 übernahm Ender schließlich die Leitung der Landschaftsklasse an der Akademie.

Das Ergebnis der Auftragstätigkeit Erzherzog Johanns ist eine Bestandsaufnahme der Kultur und Landschaft des damaligen alpinen Raums in Österreich. Die Veduten sind nicht nur aufgrund ihrer Natürlichkeit besonders interessant, sondern auch wegen ihres künstlerischen Anspruchs. Sie trugen zu einer besonderen Förderung der Werte der heimatlichen Landschaft bei.³⁸³ Frodl fasst die Wirkung der Blätter zusammen: „Sie weckten ein Naturgefühl, das dem der Romantiker entgegengesetzt war, nämlich die Natur und ihre Schönheit, die Menschen und ihre Eigenart kennenzulernen, zu erfassen, aber nicht, sie subjektiv zu empfinden.“³⁸⁴ Für Feuchtmüller zeichnen sich diese Veduten der Künstler wie Gauermann, Loder,

³⁷⁷ Koschatzky 1987, S. 72.

³⁷⁸ Frodl 1987, S. 38.

³⁷⁹ Frodl 1987, S. 38.

³⁸⁰ Hoffmann-Gudehus 2015, S. 152.

³⁸¹ Hoffmann-Gudehus 2015, S. 168.

³⁸² Koschatzky 1987, S. 70: Als Beispiel nennt er hier das Aquarell Oberdöbling 1814.

³⁸³ Frodl 1987, S. 32.

³⁸⁴ Frodl 1987, S. 32f.

Ender und Jakob Alt durch ihre Genauigkeit und den graphischen Charakter der Konzeption aus, jedes Detail ist in seiner Erscheinung studiert und in eine strenge Form gebracht, wobei Farbe meistens nur die Funktion des Kolorierens einnimmt.³⁸⁵ Gerade bei Thomas Ender wird das endgültige Eintreten der Biedermeiervedute im Aquarell deutlich. Während seine Vorgänger noch im Stil der Übergangszeit zwischen Spätbarock und Biedermeier verhaftet blieben, etablierte Ender nun die neue Landschaftsauffassung. Nach Pötschner war es bisher das Ziel des Vedutisten eine bestimmte Örtlichkeit möglichst genau wiedererkennbar darzustellen, wurde nun seine neue Aufgabe, ein Stück Natur in seiner eigentümlichen Beschaffenheit voraussetzungslos deutlich auszuführen.³⁸⁶

Formal gibt es unzählige Überschneidungen der Sammlung von Johann und Ferdinand. Beide wollten eine Bestandsaufnahme der denkwürdigsten Orte ihrer Heimat und engagierten dazu eine Vielzahl von Vedutenmaler, welche eine Vielzahl von Aquarellen schufen. Auch bewahrten sie diese Blätter privat auf, sie waren nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Interessant ist auch die Wahl des Aquarells anstatt der viel prestigeträchtigeren Ölmalerei. Der günstigere Preis dürfte für die beiden kaum eine Rolle gespielt haben, vielmehr müssten die Gründe in der schnellen Fertigstellung liegen. In derselben Zeit, in der ein Ölbild entsteht, konnten eine Vielzahl von Aquarellen gemalt werden. Somit kann davon ausgegangen werden, dass beide eine gewisse Quantität im Gegensatz zu repräsentativen Qualität der Ölbildern bevorzugten. Stilistisch ist die größte Übereinstimmung der Guckkastenblätter der Künstler Eduard Gurk, Rudolf und Jakob Alt mit den Blättern von Thomas Ender gegeben, was sich vermutlich auf die zeitliche Parallele zurückführen lässt. Im Besonderen sind die lebendige Farbigkeit und die auf die Tageszeit abgestimmte Lichtwirkung konsistent. Aber auch die Naturnähe mit ihrer Beschaffenheit und die Einbindung von ortsansässiger Staffage sind Gemeinsamkeiten dieser zahlreichen Aquarelle.

3.6. Eduard Gurks Künstlerkollegen Jakob und Rudolf Alt

Jakob und Rudolf Alt waren die Zeitgenossen, welche am ehesten mit Eduard Gurk verglichen werden können. Gemein ist ihnen die Vorliebe für exakt gemaltes und farblich harmonisches Landschaftsaquarell mit weitem Ausschnitt. Für das Projekt der Guckkastenserie wurden alle drei Künstler beauftragt, unklar ist, ob sie auch

³⁸⁵ Feuchtmüller 1963, S. 44.

³⁸⁶ Pötschner 1978, S. 80.

wirklich zusammengearbeitet haben. Jakob Alt stammte aus Deutschland und ist, nach den Lehrjahren bei dem Frankfurter Miniaturmaler Johann Peter Beer, 1810 nach Wien gezogen.³⁸⁷ Schon zwei Jahre später wurde sein ältester Sohn Rudolf geboren, in ihm fand er einen talentierten und fleißigen Schüler und nicht zuletzt einen ebenbürtigen Künstlerkollegen, welcher ihn schon bald übertreffen sollte.³⁸⁸ Jakob bestritt seinen Lebensunterhalt vorwiegend mit Aquarellvorlagen für druckgraphische Serien von Stadt- und Landansichten.³⁸⁹ Verlage wie Artaria waren bestrebt, nach dem Erfolg des berühmten Albums von Schütz, Ziegler, Janscha weitere zu produzieren um die steigende Nachfrage der Ansichtsserien zu stillen. Das Bild „Blick auf Wien von der Spinnerin am Kreuz“ (Abb. 57) aus dem Jahr 1817 zeigt eine Synthese von freier Landschaftsmalerei und Vedute, die durch die Wirklichkeitsnähe besticht.³⁹⁰ Als Topograph besaß Jakob einen stark realistisch-dokumentarischen Sinn mit poetischem Gefühl.³⁹¹ Seine Arbeiten sind traditionelle Veduten, hauptsächlich Illustrationen, doch die Licht- und Schattenmalerei vieler seiner Blätter übersteigt das Niveau der Illustration bei weitem.³⁹² Ein direkter Vergleich mit Gurks Blatt „Spinnerkreuz am Wienerberg“ (Abb. 80, 1833) zeigt wie Gurk den Fokus auf die Tageszeit und die damit verbundene Atmosphäre legt. Während Alt die Ansicht nutzt, um ein Wiener Städtepanorama zu malen und die Bedeutung auf den Mittelgrund legt, geht Gurk einen anderen Weg und zeigt den Ausblick von der Stadt. Gurk belebte den Vordergrund mit bespannten Wagen, Rinderherden, Hunden und vielen bepackten Bauern, welche ihre Waren in die Stadt bringen. Alt führt den Vordergrund zwar aus, aber lässt keinen Zweifel daran, dass dieser nur nebensächliche Bedeutung einnimmt. Während Alt das Motiv bei klarem Tageslicht malt, zeigt Gurk den Tagesanbruch, indem die aufgehende Sonne die letzten bläulichen Nebelschwaden wegtrocknet.

Rudolf von Alt wurde, wie seine Geschwister, schon früh damit beauftragt, die Lithographie seines Vaters zu illuminieren.³⁹³ In seinen ersten eigenständigen Blättern des Jahres 1829 und 1830 konzentrierte er sich auf die perfekte Beherrschung der Technik.³⁹⁴ Er malte schon früh einen realen Naturausschnitt, den

³⁸⁷ Pötschner 1978, S. 286.

³⁸⁸ Koschatzky 1991, S. 15f.

³⁸⁹ Sternath 2010, S. 177.

³⁹⁰ Sternath 2010, S. 177.

³⁹¹ Frodl 1987, S. 38.

³⁹² Frodl 1987, S. 38.

³⁹³ Sternath 2010, S. 178.

³⁹⁴ Sternath 2010, S. 178.

er mit aller Prägnanz wiedergab.³⁹⁵ Ab diesem Zeitpunkt wurden Vater und Sohn stilistisch durch ihre ähnliche Pinselführung und Farbgebung so nah, dass sie kaum auseinander zu halten waren.³⁹⁶ Beide malten an der Guckkastenserie von Erzherzog Ferdinand, an welcher auch Gurk beteiligt war. Während Jakob seinem gewohnten Stil treu blieb, entwickelte sich Rudolf stetig weiter und erlangte eine kontinuierlich steigende künstlerische und malerische Freiheit bei zunehmender Zurückdrängung des dokumentarischen Anspruchs.³⁹⁷

3.7. Resümee

Die Wiener Veduten konnten vom 18. ins 19. Jahrhundert vom farblosen Stich zu einer malerischen Grafik mit hohem künstlerischem Eigenwert heranwachsen. Während sie lange Zeit den Zweck des landeskundlichen Behelfs oder der Dokumentation eines fürstlichen oder adeligen Besitztums erfüllten, wandelten sie sich zum eigenständigen Kunstwerk des Bürgertums. Die Veduten des 18. Jahrhunderts waren zumeist schwarz gedruckte Horizontalansichten mit weiter Aussicht, welche eine bestimmte, wiedererkennbare Örtlichkeit zeigen. Klare Linien und Schattierungen zeigen das meist architektonische Motiv inmitten der Stadt oder in einer pittoresken Landschaft. Nahsichtige Aufnahmen erfolgen in der Regel nur von berühmten Bauwerken. Gerne wurden die Veduten mit miniaturhafter Staffage geschmückt, die meist das gehobene Bürgertum oder den Hof repräsentieren soll.

Durch den Verkauf des Albums „Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien“ erlebte die Wiener Vedutenproduktion den entscheidenden Impuls, um sich mit neuen Darstellungsweisen auseinanderzusetzen. Inspiriert durch die nachkolorierten Veduten des Schweizer Aberlis, brachte das Verlagshaus Artaria ein Ansichtsalbum von Wiener Aussichten heraus, welches sofort reißenden Absatz fand. Mit der Nachkolorierung drang nun ein malerisches Element in die Veduten mit ein, sie wurden intimer und künstlerisch anspruchsvoller. Die Beliebtheit dieses Albums veranlasste andere Verlage dazu, Ansichtsalben bekannter Gegenden in Österreich zu produzieren. Die Druckgraphik war ein massentaugliches und günstiges Medium, deshalb fand es im aufstrebenden Bürgertum des Biedermeiers einen passenden Abnehmer. Auch hatte die nachkolorierte Vedute einen entscheidenden Einfluss auf die wachsende Beliebtheit des Aquarells unter Künstlern. Das Artaria Album

³⁹⁵ Feuchtmüller 1963, S. 64.

³⁹⁶ Sternath 2010, S. 179.

³⁹⁷ Sternath 2010, S. 183.

zeichnete sich neben der stimmungsgebenden Farbigkeit auch durch das gezielte Einsetzen von Staffage aus, welche miteinander interagierend gezeigt wurde. Durch den tieferen Betrachterstandpunkt wird den Menschen im Bild mehr Raum gewährt und gleichzeitig der Vordergrund hervorgehoben.

Eduard Gurks Künstlerkarriere begann mit den Arbeiten für den Verlag Tranquillo Mollo. Während der erste Auftrag, das 1822 entstandene Ansichtsalbum „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“, sich stilistisch noch sehr an das berühmte Artaria Album von Ziegler, Schütz und Janscha hält, entwickelte Gurk in den folgenden Veduten für denselben Verlag eine viel natürlichere und freiere Darstellungsweise.

Wie gezeigt werden konnte, wurden Neuerungen in der Landschaftsaufnahme besonders bei den Veduten sichtbar, während sich – oft sogar dieselben Künstler – in Ölgemälden an spätbarockes Motivrepertoire hielt. Künstler wie Laurenz Janscha, Carl Phillip Schallhas oder Joseph Mößmer waren die frühen Interpreten einer neuen Landschaftsaufnahme, die diese Übergangszeit zwischen Spätbarock und Biedermeier bestimmen sollten, zeitlich ist diese zwischen 1790 und 1820 evident. Diese Aquarelle und Gouachen zeichneten sich sowohl durch den tieferen Betrachterstandpunkt, eine sorgfältige Vordergrundbehandlung und miteinander agierende Personengruppen, als auch durch die Gleichwertigkeit aller Bildgründe, ohne dabei einen hervorzuheben, aus. In den 1820er Jahren traten vermehrt die biedermeierlichen Züge, wie nahsichtige Aufnahmen und klare und natürliche Farben durch Tageslicht hervor. Die Biedermeiervedute war um einen Realismus bemüht, der einen Landschaftsausschnitt aus den Augen eines Wanderers zeigen sollte. Dies äußerte sich sowohl in der Darstellung der Natur in ihrer eigentümlichen Beschaffenheit, als auch in der Schilderung einer ortsansässigen, arbeitenden Landbevölkerung neben dem wandernden Bürgertum.

Die Biedermeiervedute war zwar das Endergebnis einer stilistischen Entwicklung, welche sich von der spätbarocken Formensprache lösen wollte, kann aber keineswegs als notwendiger Ausweg der Negierung alles Spätbarockem gesehen werden. Vielmehr stellt der Biedermeier die Antwort auf eine veränderte Gesellschaft und deren künstlerischem Ausdruck dar. Welche historischen Umstände nun zu diesem Stil geführt haben mögen, wird das Kapitel „Eduard Gurk in der Zeit des Biedermeier“ versuchen darzulegen. Zuvor soll aber noch die Bedeutung der vielfach

angesprochenen Akademie der bildenden Künste und ihr Einfluss auf die Landschaftsmalerei im folgenden Kapitel gezeigt werden.

4. Die Akademie der bildenden Künste

Die Akademie der bildenden Künste war die bedeutendste Einrichtung zur Ausbildung der Künste im 18. und 19. Jahrhundert in Österreich. Um 1800 bestimmte diese die vorherrschenden spätbarocken Stilformen in der Landschaftsmalerei, von denen sich die Künstler nur langsam lösen konnten. Der Unterricht in der Landschaftsmalerei musste noch viele Hindernisse überwinden, bis sie sich zur realistischen Landschaftsvedute durchringen konnte. Nichts desto trotz waren es Professoren und Lehrende der Akademie, die den Stein ins Rollen brachten und einer neuen Auffassung von Landschaftsmalerei Raum gewährten. Viele Schüler dieser Professoren sollten die ersten sein, welche Vedute und Landschaftsmalerei vereinen und somit die Ära der Biedermeiermalerei einläuteten. Dieses Kapitel befasst sich mit der, so wichtigen, Zeit als Johann Christian Brand und Laurenz Janscha die Lehre der Landschaftsdarstellung bestritten und sich darin ein Stilwechsel auftat. Der zeitliche Rahmen dafür lässt sich zwischen 1750 und 1820 definieren.

Während im Kapitel Landschaftsmalerei der Frage nachgegangen wurde, inwieweit die Lehre der Akademie für die neue Landschaftsauffassung von Bedeutung war und welche Personen, wie sehr, die nachkommende Generation beeinflussen konnte, wird hier primär die Geschichte der Akademie in dieser Zeit dargestellt. Der Fokus liegt dabei in der Landschaftsmalerei und dem Kampf um Autonomie. Im Spätbarock war der Künstler dazu berufen, auf der Leinwand eine ideale Wirklichkeit zu schaffen.³⁹⁸ Gefragt war eine heroische Thematik und pseudo-antike Pathetik.³⁹⁹ Um die Jahrhundertwende verlagert sich nun der Fokus auf eine andere Wirklichkeit, die der realen Natur.⁴⁰⁰ Wurde Landschaftsmalerei im Spätbarock nur als notwendige Nebensächlichkeit eingestuft und als niedere Kunst betrachtet, so wuchs sie zu einer bedeutenden und eigenständigen Kunstrichtung heran. Jedoch war es ein langer und steiniger Weg, der keineswegs durch ein lineares Fortschreiten gekennzeichnet war.

³⁹⁸ Feuchtmüller 1963, S. 41.

³⁹⁹ Koschatzky 1973, S. 18.

⁴⁰⁰ Feuchtmüller 1963, S. 41.

4.1. Die Ursprünge

Die erste künstlerische Akademie in Wien wurde von Peter Strudel im Jahr 1689 gegründet, von da an wuchs die Akademie bis in die Mitte des 19. Jahrhundert zum Mittelpunkt des Kunstschaffens in Wien und der kaiserlichen Erblande heran.⁴⁰¹ Bis zu diesem Zeitpunkt gab es in Wien eine privilegierte Malerzunft, doch kann von einer Wiener Malerei nicht die Rede sein.⁴⁰² Zwar löste sich die Akademie 1714 nach Strudels Tod wieder auf, doch schon elf Jahre später wurde die „neuaufgerichtete Kaiserl. Hof-Akademie“ mit Jakob van Schuppen als Direktor eröffnet.⁴⁰³ Bis Ende des 18. Jahrhunderts erreichte die Akademie eine Machtposition, der so gut wie kein Künstler umgehen konnte, indem Kaiser Josef II. die privilegierte Maler- und Bildhauerzunft unter Oberaufsicht der Akademie stellte.⁴⁰⁴ Im selben Jahr wurde der Akademie noch die Kontrolle des Zeichenunterrichts an sämtlichen Normalschulen der kaiserlichen Erblande übertragen.⁴⁰⁵ Die Akademie war sowohl zur Lehre, als auch zur Ausstellung der eigenen Werke und für das Ansehen eines Künstlers wichtig.⁴⁰⁶ Um 1750 war die Landschaftsmalerei noch sehr gering geachtet, es gab keinen eigenen Lehrer dafür, doch war es der Akademie wichtig, dass die Schüler Kenntnisse in der Darstellung von Landschaften und landschaftlichen Gegenständen erlangten, da diese für Historienmalerei doch notwendig waren.⁴⁰⁷ Nur nebenbei wurde die Landschaftsmalerei von Karl Aigen bis zu seinem Tod 1762 gelehrt.⁴⁰⁸

1766 eröffnet Schmutzer die Kupferstecherakademie in Wien. Jakob Matthias Schmutzer hatte zunächst ab 1749 die Akademie unter van Schuppen besucht und war in verschiedenen Fächern, so auch im Kupferstich, ausgebildet worden.⁴⁰⁹ Auf Empfehlung von Fürst Kaunitz wurde er zur Ausbildung nach Paris geschickt und dort von Johann Georg Wille ausgebildet.⁴¹⁰ Wille vertrat die holländische Landschaftsmalerei mit einem Realismus, der die Wirklichkeit der freien Natur zeigen soll.⁴¹¹ Nach Wien zurückgekehrt, suchte er umgehend um die Eröffnung seiner

⁴⁰¹ Pötschner 1978, S. 15.

⁴⁰² Pötschner 1978, S. 15.

⁴⁰³ Pötschner 1978, S. 15.

⁴⁰⁴ Pötschner 1978, S. 15.

⁴⁰⁵ Pötschner 1978, S. 15.

⁴⁰⁶ Pötschner 1978, S. 17.

⁴⁰⁷ Pötschner 1978, S. 17.

⁴⁰⁸ Pötschner 1978, S. 17.

⁴⁰⁹ Koschatzky 1987, S. 15.

⁴¹⁰ Vgl. Pötschner 1978, S. 21; Koschatzky 1987, S. 15.

⁴¹¹ Koschatzky 1987, S. 15.

Kupferstecherakademie an.⁴¹² Das Ziel dieser Gründung war die Unabhängigkeit von ausländischen Stechern.⁴¹³ Die Statuten legten fest, dass jedes ordentliche Mitglied sich in den verschiedenen Fächern der Malerei zu bewähren hat und die Landschaftsmalerei war hier den anderen Fächern gleichwertig.⁴¹⁴ Durch die Berufung des Landschaftsmalers Weiröter aus Paris wurden neue Lehrpraxen eingeführt, da er mit seinen Schülern regelmäßig Studienreisen unternahm, um vor der Natur zu zeichnen.⁴¹⁵ Solche Exkursionen ins Freie waren zu dieser Zeit noch sehr unüblich und wurden von den wenigsten Malern so praktiziert. Selbst der für seine Veduten berühmte Aberli schilderte, wie erschrocken er war, als er erfuhr, dass selbst Claude Lorrain sich nicht gescheut hatte, vor der Natur zu malen.⁴¹⁶ Schmutzer war es ein Anliegen ins Freie zum Zeichnen zu gehen. In einem Brief an Kaiserin Maria Theresia schrieb er über die Notwendigkeit, das Landschaftszeichnen mit der Natur zu verbinden um die Licht- und Schattenwirkung zu studieren.⁴¹⁷ Schmutzers Kupferstichschule war letztlich für den Aufschwung des druckgraphischen Verlagswesens in Wien gegen 1800 ausschlaggebend.⁴¹⁸ Laut Koschatzky ist sie auch als Wurzel der später aufblühenden Landschaftsaquarellmalerei zu sehen.⁴¹⁹

4.2. Die Vereinigte Akademie der bildenden Künste

1772 wurden nun alle in Wien bestehenden Kunstlehranstalten zu der Vereinigten Akademie der bildenden Künste zusammengeschlossen. Durch diese Vereinigung der Kupferstecher- mit der Hofakademie wurde nun der Landschaftskunst ein breiter Raum gewährt.⁴²⁰ In den Statuten wurden folgende sechs Kunstklassen genannt, in welche die Akademie unterteilt ist: „Geschichtsmalerey, Bildhauerey, Architektur, Landschaftsmalerey, Erzverschneider und Kupferstechery.“⁴²¹ Mit den besten

⁴¹² Pötschner 1978, S. 21.

⁴¹³ Siehe Kapitel „Veduten“.

⁴¹⁴ Pötschner 1978, S. 21.

⁴¹⁵ Pötschner 1978, S. 21.

⁴¹⁶ Koschatzky 1973, S. 8.

⁴¹⁷ Koschatzky 1987, S. 15: zitiert nach Lützw 1877, S. 37ff. Brief von Schmutzer an Kaiserin Maria Theresia: „Mit dieser Schule im Hause ist es nothwendig das Landschaft Zeichnen nach der Natur zu verbinden. Da lernet man in vollem Lichte die entfernten Theile mit dem zweyten und dritten Grunde vereinigen. Da läßt sich hauptsächlich das Licht der Sonne, und, durch den Gegenschein, die Wirkung des Schattens erklären - Wille, der große Kupferstecher, mein würdiger Lehrer ist größtenteils, durch eine unablässige Übung in dieser Art zu zeichnen das geworden, was er ist und führt auch alle seine Schüler dazu an.“

⁴¹⁸ Grabner 2002, S. 394.

⁴¹⁹ Koschatzky 1987, S. 15.

⁴²⁰ Pötschner 1978, S. 22.

⁴²¹ Weinkopf 1790, S. 16.

Schülern wurden in den Sommermonaten Exkursionen ins Freie unternommen, um nach der Natur zu zeichnen und die fertigen Zeichnungen dem Rat zur Beurteilung vorgelegt.⁴²² Die kleinformatischen Skizzen dienten dann entweder im Atelier als Grundlage für eine größere Komposition oder als Teil einer Motivsammlung für spätere Verwendung.⁴²³ Mit Johann Christian Brand begann eine neue Ära der Landschaftsmalerei. Seine Lehrtätigkeit war Ausgangspunkt für die spätere intensive Auseinandersetzung mit der Natur.⁴²⁴ Der Sohn von Christian Hülfgott Brand übernahm ab 1772 den Lehrbetrieb als Nachfolger von Weirötter als Professor für Landschaftszeichnung und -malerei.⁴²⁵ Der Hauptteil von Brands Unterricht bestand im Kopieren von Vorlagen, wovon die meisten als eigene Zeichnungen landschaftlicher Gegenstände von ihm stammten. Zusätzlich wurden auch andere von Titian, Rubens, Lorrain oder Troger kopiert.⁴²⁶ Brand ist für die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Wien so wichtig, da eine ganze Künstlergeneration an Landschaftsmalern in seiner Schule unterrichtet wurde.⁴²⁷ Im Lehrplan der Akademie des Jahres 1800 war klar geregelt, dass die Anfangsgründe der historischen Zeichnung im Nachahmen von Original-Handzeichnungen liegen und die der Landschaftszeichnung sowohl nach Originalzeichnungen, als auch im Freien der Natur.⁴²⁸ Auch die Beschreibung von Weinkopf des Jahres 1790 gibt Einblicke in die Praxis der Landschaftsschule der Akademie:⁴²⁹ Diese waren in Anfänger und ausgebildete Künstler unterteilt. Den Anfängern wurde zunächst das Zeichnen von Objekten wie Laubwerk, ganzen Bäumen, Tieren und Menschen wie Gebäuden vorgelegt. Den Fortgeschrittenen wurde dann gezeigt, wie man aus den vorrätigen Studien eine vollständige Landschaft komponiert. Die Naturstudien im Freien dienten hauptsächlich der Auseinandersetzung von Raum- und Lichtverhältnissen. Die Schüler sollten im Sommer die Motive nach abwechselnden Standpunkten zeichnen, im Atelier wurden diese Zeichnungen dann mit Wasser- oder Ölfarben ausgeführt.⁴³⁰ Die natürlichen Materialien wie Gestein oder Pflanzen studierte man weiterhin im Atelier.⁴³¹ Dafür hatte man den berühmt gewordenen Baumstamm oder Steinbrocken

⁴²² Pötschner 1978, S. 22: zitiert nach Weinkopf 1790, S. 35.

⁴²³ Frodl 1987, S. 36.

⁴²⁴ Frodl 2002, S. 272f.

⁴²⁵ Frodl 2002, S. 284.

⁴²⁶ Pötschner 1978, S. 22.

⁴²⁷ Koschatzky 1987, S. 30.

⁴²⁸ Koschatzky 1962, S. 42: zitiert nach dem Statut der Akademie, Wien, 1800, Lehrplan.

⁴²⁹ Weinkopf 1790, S. 16.

⁴³⁰ Pötschner 1964, S. 37 u. 82.

⁴³¹ Pötschner 1964, S. 82.

als Vorbild für Felsen. Es bestand einfach kein Interesse diese Naturdetails auch in der Natur zu studieren.⁴³² Dieser Unterrichtsmodus sollte noch 50 Jahre bestehen, bevor er durch Steinfeld einigermaßen reformiert wurde.⁴³³ Dadurch wurde die Skizze nur als Behelf angesehen, während das im Atelier ausgeführte Bild zum Kunstwerk erhoben wurde.⁴³⁴

Mit dem Antritt Fügers als Vizedirektor der Historienmalerei- und Bildhauerklasse scheint der weitere Aufstieg der Landschaftsschule gefährdet. Füger räumte der Vedute nur wenig Wert neben der klassizistischen Gemäldekunst ein.⁴³⁵ 1788 verweist Fürst Kaunitz auf Anraten von Füger die Landschaftskunst schließlich endgültig in den zweiten Rang, indem er bei der Stipendienfrage die historische Malerei und Bildhauerei den wesentlichen Teil der Akademie einberäumt.⁴³⁶ Vorerst bleibt dies aber noch ohne Auswirkung auf die Landschaftsklasse.⁴³⁷ Denn Kaunitz verfügt auch die Stipendien von zwei Schülern der Landschaftsklasse "weil zur Staffirung der Landschaften auch menschliche Figuren erfordert werden."⁴³⁸ In Wien war die Landschaftszeichnungsschule stark besucht und allgemein beliebt. Die Gefährdung zeigte sich also nur in polemischen Auseinandersetzungen.⁴³⁹

4.3. Die Lehrsituation der Landschaftsklasse um die Jahrhundertwende

Um 1800 kommt es innerhalb der Landschaftsklasse zu einer abwechslungsreichen und nicht immer optimalen Lehrsituation. Als 1795 Johann Christian Brand verstarb, folgte ihm sein Bruder Friedrich August Brand. Dieser war aber kein Maler, sondern Zeichner und Kupferstecher und so konnte er keinen Malunterricht geben.⁴⁴⁰ Zwischen 1795 und 1797 war Carl Philipp Schallhas als Corrector tätig. Ihm folgte Laurenz Janscha, welcher hauptsächlich als Zeichner und Kupferstecher arbeitete.⁴⁴¹ Da beide Lehrende der Landschaftsschule keine Maler waren, stagnierte der Malunterricht in diesen Jahren.⁴⁴² Obwohl die Klasse nicht optimal belegt war, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Janscha zu dieser Zeit einer der wichtigsten

⁴³² Pötschner 1967, S. 57.

⁴³³ Pötschner 1978, S. 24.

⁴³⁴ Frodl 1987, S. 36.

⁴³⁵ Koschatzky 1973, S. 18.

⁴³⁶ Pötschner 1978, S. 22.

⁴³⁷ Pötschner 1978, S. 22.

⁴³⁸ Pötschner 1978, S. 22.

⁴³⁹ Pötschner 1978, S. 22.

⁴⁴⁰ Pötschner 1978, S. 24.

⁴⁴¹ Pötschner 1978, S. 25.

⁴⁴² Pötschner 1978, S. 25.

Vedutenmaler in Wien war. Er malte beispiellos mit Farbtransparenz, Leichtigkeit und Kolorismus der Wasserfarbe. Koschatzky ist davon überzeugt, dass er als Überwinder der traditionellen Gouache gilt.⁴⁴³ Janscha verzichtete auf die spätbarocke Darstellung weiter Räume und widmete sich der völlig gleichwertigen Auffassung von Vorder- und Hintergrund. Und das in einer Zeit, in der der Vordergrund entweder negiert, mit leblosen Requisiten angehäuft oder durch einen Repoussoir-Effekt unkenntlich gemacht wurde. Thieme-Becker beschreibt Janscha als Corrector, welcher seinen Schülern den reich staffierten landschaftlichen Vedutenaufbau in Aquarell lehrte.⁴⁴⁴ Viele seiner Schüler konnten sich zwar noch nicht von seiner Landschaftsauffassung lösen, doch gingen sie den nächsten Schritt, welcher in der realistischen und natürlichen Vedutenmalerei endete.

Nachdem Friedrich August Brand 1806 verstarb, wurde nun wieder einem Maler, Albert Christoph Dies der Unterricht in Ölmalerei übertragen.⁴⁴⁵ Janscha lehrte zu diesem Zeitpunkt weiterhin Landschaftszeichnung.⁴⁴⁶ Schon 1809 war Dies als Maler wegen seiner Lähmung ausgefallen und 1812 verstarb auch schließlich Janscha.⁴⁴⁷ Dadurch lassen sich gravierende Umstrukturierungen in der Wiener Landschaftsschule feststellen. Joseph Mößmer supplierte den Unterricht von Janscha, bis er 1815 endlich ordentlicher Professor der Landschaftszeichnung wurde.⁴⁴⁸ Mößmer unternahm mit seinen zahlreichen Schülern Wanderungen zum Skizzieren und Zeichnen.⁴⁴⁹ Doch auch er konnte nicht die entscheidenden Impulse in die Klasse bringen und vererbte ihnen hingegen die konservative Kompositionsweise und die Vorliebe für romantische Effekte.⁴⁵⁰ Er war selbst noch sehr der spätbarocken Landschaftsauffassung mit der abgedunkelten Vordergrundkulisse, dem beleuchteten Mittelgrund und der stimmungsvollen Atmosphäre des Himmels verhaftet.⁴⁵¹ So wie auch der für seine Veduten bekannte Maler Joseph Fischer, welcher im selben Jahr als Nachfolger von Dies' Lehrstelle für Ölmalerei berufen wurde.⁴⁵²

⁴⁴³ Koschatzky 1987, S. 30.

⁴⁴⁴ Thieme-Becker, 18. Band, S. 395.

⁴⁴⁵ Pötschner 1978, S. 25.

⁴⁴⁶ Pötschner 1978, S. 25.

⁴⁴⁷ Pötschner 1978, S. 26.

⁴⁴⁸ Pötschner 1978, S. 26.

⁴⁴⁹ Frodl 2002, S. 286.

⁴⁵⁰ Frodl 1987, S. 36.

⁴⁵¹ Vgl. Feuchtmüller 1963, S. 4; Pötschner 1978, S. 65.

⁴⁵² Pötschner 1978, S. 26f; Frodl 2002, S. 285.

4.4. Die Lehrmethoden um 1800

Die Landschaftsmalerei wurde weder in den Statuten von 1800, noch in der erweiterten Fassung von 1812 erwähnt.⁴⁵³ Es sollte noch bis 1821 dauern, bis es neben dem Kunstfach Landschaftszeichnung als akademisches Fach anerkannt wurde.⁴⁵⁴ Obwohl die graphische Vedute, Aquarell als auch Druckgraphik, seit der Jahrhundertwende immens an Ansehen gewonnen hatte, zeigt eine Kunstaussstellung die geringe Wertschätzung innerhalb der Akademie: 1816 heben sich noch die Öllandschaften quantitativ gegenüber den Zeichnungen und Aquarellen hervor.⁴⁵⁵ Die Entwicklung der realistischen Landschaftsvedute zeigte sich außerhalb der Akademie noch vor 1820, während innerhalb zum selben Zeitpunkt stark an nachbarocken Strömungen festgehalten wurde.⁴⁵⁶ Trotz dieser, nicht immer optimalen Lehrbedingungen, war die Akademie ein unumgänglicher Ort für Künstler in Österreich. Die strengen Aufnahmekriterien sorgten für einen hohen Standard der Schüler innerhalb der Akademie und diese waren in den Statuten klar geregelt.⁴⁵⁷ Als „Associirter Academist“ wurden Kandidaten bezeichnet, welche noch kein Aufnahmewerk zur Beurteilung vorgelegt haben.⁴⁵⁸ Mit dem Aufnahmewerk erhielten sie den Status als wirkliche Mitglieder.⁴⁵⁹ Daneben konnten aber auch ausländische Künstler, welche bereits etabliert waren, in die Akademie aufgenommen werden.⁴⁶⁰ In den Statuten von 1800 und 1812 wurde die Themenstellung genau festgelegt, wodurch den Landschaftsmalern eine reiche Staffierung von Figuren und Tieren vorgeschrieben wurde.⁴⁶¹ Die erste und vierte Klasse, also Geschichts- und Landschaftsmalerei, mussten in Öl ausgeführt sein und für die Landschaftsmalerei war eine nach der Natur aufgenommene Gegend mit wohlgewählter Staffage vorgeschrieben.⁴⁶² In der Schule der Landschaftszeichnung wurde die landschaftliche Elementarzeichnung unterrichtet, während die neugeschaffene

⁴⁵³ Pötschner 1978, S. 27.

⁴⁵⁴ Frodl 1987, S. 35.

⁴⁵⁵ Frodl 1987, S. 36.

⁴⁵⁶ Frodl 1988, S. 160; Pötschner 1978, S. 65: Nennt hier als Beispiel Mößner "Flußlandschaft mit einer Ruine, Ölgemälde 1809"; Fischer „Ansicht der Haupt- und Residenzstadt Wien vom Standpunkte bey Nußdorf 1821“.

⁴⁵⁷ Cerny 1978, S. 5.

⁴⁵⁸ Cerny 1978, S. 5: zitiert nach Anton Weinkopfs Beschreibung der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 und 1790, S. 84.

⁴⁵⁹ Cerny 1978, S. 5.

⁴⁶⁰ Cerny 1978, S. 5.

⁴⁶¹ Cerny 1978, S. 7.

⁴⁶² Weinkopf 1790. S. 51.

Schule der Landschaftsmalerei die „Zeichnung und Malerei, von der Composition angefangen bis zur Vollendung“ lehrte.⁴⁶³

4.5. Eine neue Richtung

Als Josef Fischer 1821 zum Professor der Landschaftsmalerei berufen wurde, war auch dieses Fach endlich als ein akademisches anerkannt worden.⁴⁶⁴ Bis dahin gab es lediglich eine Schule für Landschaftszeichnung.⁴⁶⁵ Fischer verstarb nur ein Jahr nach seinem Amtsantritt. Erst zwei Jahre später wurde Joseph Rebell, der erst kürzlich zum Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere ernannt wurde, diese Stelle vergeben.⁴⁶⁶ Nun kommt es endlich zu einer inhaltlichen Änderung in der Landschaftsschule der Akademie. Wurden bisher Maler als Professoren berufen, welche an den spätbarocken Darstellungsweisen festhielten, so kam mit Rebell endlich eine modernere Richtung in die Klasse. Die Berufung Rebells als Professor und Leiter des Landschaftsunterrichts durch den Kaiser war ein äußerst ungewöhnlicher Schritt, da Rebell Landschaftsmaler statt Historienkünstler war und vor mehr als zehn Jahren die Akademie verlassen hatte.⁴⁶⁷ Durch seine scharfe Naturbeobachtung, klare Konturen und leuchtenden Farben zeigt er Veduten, welche in Richtung Realismus gehen.⁴⁶⁸ Eine lange Einflussnahme in der Akademie blieb Rebell jedoch versagt, er starb schon 1828.⁴⁶⁹ Der Kammermaler des Erzherzogs, Thomas Ender, genoss in den 1830er Jahren weitreichenden Ruhm und Wertschätzung, somit mag es auch wenig verwundern, dass er 1836 zum Corrector und 1837 schließlich zum Professor der Landschaftszeichnungsschule bestellt wurde.⁴⁷⁰ Franz Steinfeld, welcher für Pötschner und Frodl den ersten Wiener Maler der realistischen Naturwiedergabe darstellt und somit zur Biedermeiermalerei führte, übernahm ab hier die Funktion des Correctors.⁴⁷¹ Als 1845 Mößmer starb, trat Steinfeld die Nachfolge als Professor für Landschaftszeichnung an.⁴⁷² Steinfeld ließ große Teile der alten Kopiervorlagen in die graphische Sammlung der Akademie

⁴⁶³ Pötschner 1978, S. 27: Statut von 1800, §XIX: "Die Landschafts-Zeichnung sowohl nach Original-Zeichnungen, als in dem Freyen nach der Natur."; Statut von 1812, §XX: "Die Landschaftszeichnung nach Originalzeichnungen, und im Freyen nach der Natur."

⁴⁶⁴ Frodl 1987, S. 35.

⁴⁶⁵ Frodl 1987, S. 35.

⁴⁶⁶ Pötschner 1978, S. 27f.

⁴⁶⁷ Koschatzky 1987, S. 51.

⁴⁶⁸ Feuchtmüller 1963, S. 47.

⁴⁶⁹ Pötschner 1978, S. 28.

⁴⁷⁰ Pötschner 1978, S. 28ff.

⁴⁷¹ Vgl. Pötschner 1978, S. 28ff; Frodl 1987, S. 37.

⁴⁷² Pötschner 1978, S. 34.

überführen und holte sich 1844 die Genehmigung zum Zeichnen vor der Natur vom Präsidium ein.⁴⁷³

4.6. Resümee

Die Akademie der bildenden Künste erreichte im 18. Jahrhundert einen derartigen Stellenwert, dass eine Ausbildung an diesem Institut fast schon als Voraussetzung für den Erfolg als Künstler galt.⁴⁷⁴ Umso erstaunlicher ist, dass Eduard Gurk dort möglicherweise nie ausgebildet wurde. Wie schon im Kapitel Biographie gezeigt werden konnte, gibt es keinen Eintrag in den Matriken der Akademie, obwohl manche Quellen von einer Ausbildung seinerseits an diesem Institut sprechen.

Diese große Einflussnahme der Akademie schwächte aber ab den 1820er Jahren ab, da eine Ausbildung dort für Künstler keine Voraussetzung mehr darstellt. Auch konnten zahlreiche Autoren feststellen, dass die Akademie sicherlich mehr hinderlich als hilfreich an der Entwicklung der Biedermeiervedute war. Durch ihre strengen Vorgaben und Lehrmethoden, wie eine Landschaftsaufnahme auszusehen hat, konnten sich viele Künstler nicht zu einer eigenständigen Komposition durchringen. Dies war auch der unzureichenden Lehrsituation geschuldet, da die Klassen der Landschaftszeichnung und -malerei nicht immer optimal besetzt waren. Ein erster Fortschritt war sicherlich das Malen vor der Natur, durch welche sich die Landschaftsklasse mit realer Natur in realen Lichtverhältnissen auseinandersetzen musste. Einen weiteren Impuls konnte Janscha geben, indem er viele neue Ansätze in der Vedutenaufnahme einführte, welche später von Vedutenmalern weiterentwickelt wurden. Doch vollzog sich die Entwicklung der realistischen Landschaftsvedute außerhalb der Akademie, da bis nach den 1820er Jahren an den nachbarocken Strömungen festgehalten wurde.

⁴⁷³ Pötschner 1978, S. 34.

⁴⁷⁴ Vgl. Pötschner 1978, S. 15.

5. Eduard Gurks Umfeld in der Zeit des Biedermeiers

Dieses Kapitel widmet sich der Biedermeierzeit und ihren Veränderungen. Das Ziel dieses Abschnitts ist es die Umstände, welche zur Biedermeiervedute geführt haben, zu erörtern. Zunächst wird der Begriff Biedermeier mithilfe verschiedener Autoren durchleuchtet und diese Kunstrichtung anhand von bindenden Stilmerkmalen definiert. Der Begriff wird etymologisch hergeleitet und seine Etablierung als Kunstrichtung besprochen.

Mit dem Biedermeier eng verbunden ist Kaiser Ferdinand. Er fungiert als Schlüsselfigur für Eduard Gurk und war wesentlich für den Erfolg des Künstlers verantwortlich. Was war der Grund für die rege Auftragstätigkeit des Kaisers? Zwar scheint es selbstverständlich, die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder des Hofes publik zu machen, sodass das Bürgertum Ansichten davon erwerben konnte. Doch war der Kaiser auch privat sehr an Kunst interessiert und beauftragte neben Gurk weitere Maler mit Landschaftsdarstellungen, um seine private Sammlung zu erweitern. Viele der Repräsentationstätigkeiten des Kaisers wurden für das Volk in Druckgraphiken herausgegeben und von Verlagen verkauft. Diese Kunstverlage erlebten in diesem Zeitraum einen immensen Aufschwung, da die Bevölkerung sehr an Landschaftsveduten interessiert war. Ein besonderes Augenmerk wird nachfolgend auf den Verlag Tranquillo Mollo gelegt, für den Gurk viele Ansichtsalben zeichnete und stach.

Außer Acht gelassen werden darf auch nicht das Aufkommen neuer Techniken. Die zwar schon seit dem 18. Jahrhundert bekannte Aquatinta für druckgraphische Vervielfältigung erlebte in Wien seit den 1820er Jahren geradezu ein Aufblühen im Verlag Mollo. Eduard Gurk, so wird zumindest in den vielen Annoncen gepriesen, soll der Beste dieses Fachs gewesen sein. Während das Aquarell gegen Ende des 18. Jahrhunderts nur für Studien verwendet wurde, kommt dieser Technik nun eine neue Art der Wertschätzung zu. Gurk verschrieb sich, so wie viele andere Vedutenmaler, dem Aquarell und der Tusche. Er malte nicht nur Studien vor der Natur damit, sondern auch Atelierbilder für seine Auftraggeber.

5.1. Das aufstrebende Bürgertum

Die Zeit des Biedermeiers wird als die Zeit des aufstrebenden Bürgertums verstanden.⁴⁷⁵ Den Ursprung, so stellte Koschatzky fest, liegt in einem 1848 erschienenen Text in den Fliegenden Blättern.⁴⁷⁶ Darin werden zwei karikierte Helden, der eine Biedermann, der andere Bummelmeier, aus Gedichten von Viktor von Scheffels genannt.⁴⁷⁷ 1853 griff der Jurist und Dichter Ludwig Eichrodt gemeinsam mit Adolf Kußmaul diese Namen auf, zog beide zu einer Figur zusammen und ließ diesen „Gottlieb Biedermaier“ als „verdorbenen biedereren Sänger“ und „harmlos ländlichen Barden“ fiktiv seine satirisch-parodistischen Gedichte verfassen.⁴⁷⁸ Um die Jahrhundertwende brachte man diese als Buch unter dem Titel „Auserlesene Gedichte weiland Gottlieb Biedermeiers“ heraus und identifizierte sie rasch mit der eigenen Kritik an der Zeit von Reaktion und Restauration.⁴⁷⁹ So wurde der Begriff Biedermeier zum Inbegriff für Menschen mit schlichtem Sinn oder wirklichkeitsfernem Denken und auch später als Kritik an Metternich'scher Unterdrückung und polizeilicher Willkür.⁴⁸⁰ In dieser Biedermeierzeit zwischen dem Wiener Kongress 1815 und der Revolution 1848 schienen sich die Menschen in ihrer wirklichkeitsfernen und selbstkonstruierten Traumwelt zurückgezogen zu haben.⁴⁸¹ Die von Not und Krieg deprimierte Generation hatte Sehnsucht nach Ruhe, Wärme und Annehmlichkeiten und zog sich zurück in ihre eigenen vier Wände.⁴⁸² Diese Sehnsucht deckte sich mit der, vom Kaiser und vom Staatskanzler Fürst Metternich vertretenen, Tendenz nach Ruhe und Beharren.⁴⁸³ Das Biedermeier wird als Zeit verstanden, in welcher die Wiener in einer Art spießbürgerlich-dümmlichen Naivität und einer Wein-Weib-und-Gesang-Atmosphäre zurückblieben.⁴⁸⁴ Dabei waren „Ruhe und Ordnung“ ein dringendes Gebot, das es zu bewahren galt, Zensur und Polizeiaufsicht waren besonders streng und umfassend.⁴⁸⁵ Der Begriff Vormärz hingegen kennzeichnet die fortschrittlich-revolutionäre Gesinnung in den Jahren vor dem März 1848.⁴⁸⁶ Koschatzky teilt die Zeit des Biedermeiers zwischen 1815 und

⁴⁷⁵ Grabner 2016, S. 11.

⁴⁷⁶ Koschatzky 1987, S. 93.

⁴⁷⁷ Koschatzky 1987, S. 93.

⁴⁷⁸ Koschatzky 1987, S. 93.

⁴⁷⁹ Koschatzky 1987, S. 93.

⁴⁸⁰ Vgl. Koschatzky 1987, S. 93; Grabner 2016, S. 12.

⁴⁸¹ Koschatzky 1987, S. 93.

⁴⁸² Koschatzky 1987, S. 93.

⁴⁸³ Haibock 1962, S. 21.

⁴⁸⁴ Koschatzky 1987, S. 94.

⁴⁸⁵ Geismeyer 1988, S. 33.

⁴⁸⁶ Koschatzky 1987, S. 94.

1835 ein, diese Zeit wird bestimmt von einer ruhigen und hoffnungsvollen Lebensauffassung, ihrem idealisierenden Wirklichkeitssinn und einem klar, bestimmt und volksnah tätigen Herrscher.⁴⁸⁷ Danach, in der Zeit des Vormärz, begehrt das Volk immer mehr gegen das Spiel des Staatsrates, des nicht voll verantwortlichen Kaiser Ferdinands auf, es protestiert gegen die Einschränkungen in der Pressefreiheit und übt Kritik an der Staatsverfassung.⁴⁸⁸ Doch bei all diesen negativen Assoziationen war diese Zeit auch vom starken Selbstbewusstsein des Bürgertums geprägt.⁴⁸⁹ Es wurden Salons gegründet, die sich Themen wie Musik, Literatur und Kunst widmeten, wodurch sich tragende Frühformen bürgerlicher Sozietät entwickeln konnten.⁴⁹⁰ Die zahlreichen Firmengründungen führten zu wirtschaftlichem Wohlstand.⁴⁹¹ Der vom Bürgertum 1830 gegründete „Verein zur Beförderung der bildenden Künste“ wurde zum wichtigsten Auftraggeber für Künstler und bestimmte demnach die Bildthemen.⁴⁹² Die traditionelle Führungsstellung des Hochadels war nun nicht mehr absolut, da durch den Aufstieg der „Zweiten Gesellschaft“ des Dienst- und Wirtschaftsadels diese in Frage gestellt wurde.⁴⁹³ Häusler ist in einem Aufsatz von 1992, welche die Sozialgeschichte des Biedermeiers behandelt, zu folgendem Schluss in der Frage nach dem Erbe dieser sozialen und politisch schwierigen Zeit gekommen: "Die Natur wurde erforscht, nach ihren Gesetzen befragt und mit Hilfe der Technik dienstbar gemacht. Parallel zu dieser Entdeckungsgeschichte entwickelte sich die Landschaftsmalerei. Die Epoche war die Geburtsstunde einer bewusst auf die Erkenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge zielende Wissenschaft, der Soziologie."⁴⁹⁴ Diese Erkenntnis findet in den zahlreichen Biedermeierveduten Bestätigung. Das Interesse an Natur, ihrer Unberührtheit, aber auch ihrer Nutzung durch Menschen, die darin leben, sind wesentliche Kernmotive dieser Zeit. Auch wenn das Bürgertum von einer politischen Gleichberechtigung weit entfernt war, kam es ihr ökonomisch und kulturell doch sehr nahe.⁴⁹⁵

⁴⁸⁷ Koschatzky 1987, S. 94.

⁴⁸⁸ Koschatzky 1987, S. 94.

⁴⁸⁹ Grabner 2016, S. 11.

⁴⁹⁰ Häusler 1993, S. 37.

⁴⁹¹ Grabner 2016, S. 11.

⁴⁹² Grabner 2016, S. 11.

⁴⁹³ Häusler 1993, S. 37.

⁴⁹⁴ Häusler 1993, S. 37.

⁴⁹⁵ Geismeyer 1988, S. 36.

5.2. Was bedeutet Biedermeier? Eine Stilbegriffserklärung

In der Literatur gibt es viele Definitionen des Begriffes Biedermeier. Zeitlich steckt er die Jahre zwischen dem Wiener Kongress 1815 und der Revolution 1848 ab. Der Begriff Biedermeier bezeichnete zunächst einen Möbelstil und Hevesi beschrieb das Biedermeier zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar als echten Wiener Stil.⁴⁹⁶ In der Wiener-Kongress-Ausstellung 1896 im Wiener Museum für Kunst und Industrie, wurde das, dort ausgestellte, Biedermeiermöbel der 1820er und 1830er Jahre aufgrund seiner hochwertigen, künstlerischen Verarbeitung und seines geschmackvollen Designs geschätzt.⁴⁹⁷

Bis heute ist sich die Forschung uneinig, ob Biedermeier als kunstgeschichtlicher Stilbegriff bezeichnet werden kann oder ob es sich dabei nur um eine historische Einordnung handelt. Nach Frodl lässt sich die realistische Biedermeierlandschaft auf höchstens zwei Jahrzehnte beschränken und meint dabei nicht nur den Natureindruck, sondern auch die idyllische bis theatralische Einbindung der Menschen in die Natur.⁴⁹⁸ In der Malerei bedeutet er vor allem Realismus.⁴⁹⁹ Grabner geht jedoch so weit, die Begriffe „Biedermeiermalerei“ oder „Biedermeierstil“ zu hinterfragen. Für Grabner lässt sich Biedermeier nicht als künstlerischer Ausdruck, also als Summe von Maltechnik, formaler Gestaltung und Bildinhalt, mit einem Wort charakterisieren.⁵⁰⁰ Als „Biedermeierbild“ kann lediglich ein Werk benannt werden, dessen Darstellung eine „biedermeierliche“ Anmutung in sich trägt, also eine Schilderung „die sich dem Bürger und seinem Lebensraum zuwandte, die darüber hinaus das Eindringen bürgerlicher Lebensformen und Lebensideale auch in den oberen Gesellschaftsschichten dokumentierte und die schließlich das Leben der unteren Schichten mit dem Augen des Bürgers sah und interpretierte“.⁵⁰¹ Auch für Frodl ist Biedermeier kein Stil mit verbindlichen Merkmalen, es ist eine „Einstellung zum Leben, ein Lebensgefühl, das zugleich in Werken der Literatur, der Musik, des Kunsthandwerks und in der bildenden Kunst seinen Ausdruck finden konnte“.⁵⁰²

Pötschner versteht als Wiener Biedermeierlandschaft sehr verschiedenartige Kunstwerke, die teils noch spätbarocke Züge aufweisen, teils schon Eigenheiten der

⁴⁹⁶ Grabner 2016, S. 12.

⁴⁹⁷ Grabner 2016, S. 12.

⁴⁹⁸ Frodl 2002, S. 290.

⁴⁹⁹ Frodl 2002, S. 290.

⁵⁰⁰ Grabner 2016, S. 12.

⁵⁰¹ Grabner 2016, S. 12.

⁵⁰² Vgl. Frodl 1987, S. 2; Koschatzky 1987, S. 93.

kommenden Plein-air-Malerei vorwegnehmen.⁵⁰³ Nicht ganz unkritisch schreibt der Verfasser einiger grundlegender Forschungsarbeiten über diesen Stil: „Das Biedermeier ist jedoch den Weg des geringen Widerstandes gegangen, es hat aus dem Barock all das übernommen, was der Klassizismus verworfen hat: Landschaft, Sittenbild, Tierstück und Stilleben, es ist daher nicht in dem Maße antibarock wie der Klassizismus, es ist aus tieferen Gründen weit eher anticlassisch. Man lehnte den Klassizismus ab, weil man seine Attitüde als wesensfremd empfand.“⁵⁰⁴ Feuchtmüller sieht das Biedermeier als Kunstrichtung, welche auf festen Boden des bürgerlichen Realismus entstand, ohne dabei die Ideale der Klassizisten und Romantiker ganz zu übernehmen.⁵⁰⁵ Auch Geismeyer stellte sich 1988 die Frage, ob Biedermeier als Stil bezeichnet werden könnte und kam zu der Erkenntnis, dass sich in Malerei und Zeichenkunst eine bestimmte Haltung zur Umwelt erkennen lässt.⁵⁰⁶ Dies zeigt sich in einem „begrenzten landschaftlichen und sozialen Lebensraum, sachliche Hingabe an das Naheliegende und Vertraute, psychisch temperierte, oftmals naiv wirkende Beschaulichkeit und Selbstsicherheit.“⁵⁰⁷ Die biedermeierliche Landschaft geht immer mit der Darstellung von Menschen, wie Spaziergänger, Bauern, Hirten oder Fuhrleuten, einher.⁵⁰⁸

5.3. Resümee

Es ist schwierig die Kunstrichtung „Biedermeiermalerei“ einzugrenzen und mit wenigen Stilmerkmalen zu beschreiben. Definitiv macht eine historische Eingrenzung Sinn, da die ersten biedermeierlichen Tendenzen in der Malerei ab 1815 evident wurden.⁵⁰⁹ Durch die Revolution 1848 kam es zu einer neuen Gesinnung in der Gesellschaft, was sich auch auf die Motivwahl der Malerei auswirkte. Die Biedermeiermalerei präsentiert sich eindeutig in der realistischen Wiedergabe der Natur, indem sie diese nicht als abgeschlossene Komposition, sondern als wahrhaften Naturausschnitt zeigt. Nicht außer Acht gelassen werden darf dabei die selektive Motivwahl der Biedermeiervedute. Es spielen Perspektive, die Wahl des Betrachterstandpunktes und die malerische Wirkung von Farben immer eine

⁵⁰³ Pötschner 1964, S. 147.

⁵⁰⁴ Pötschner 1978, S. 98.

⁵⁰⁵ Feuchtmüller 1963, S. 6.

⁵⁰⁶ Geismeyer 1988, S. 93.

⁵⁰⁷ Geismeyer 1988, S. 93.

⁵⁰⁸ Geismeyer 1988, S. 94.

⁵⁰⁹ Siehe Pötschner 1978, S. 74ff: So soll Steinfeld zu einem ersten Durchbruch in der Biedermeiermalerei 1815 mit dem Blatt „Der Kalkofen im Hellenen Thal nächst Baden in N.Ö.“ gekommen sein.

besondere Rolle. Der Biedermeier-Realismus bedeutet stets das Neben- und Miteinander von Wirklichkeit und Ideal, das bezieht sich sowohl auf das im Atelier ausgeführte Bild, als auch auf die vor der Natur entstandene Skizze und Studie, in der die Realitätsbezogenheit überwiegt.⁵¹⁰ Ein weiteres Merkmal ist die Detailgenauigkeit der Bilder, durch welche sich das wachsende Interesse an der Natur und am Menschen als Individuum äußert. Die Maler verabschieden sich vom Repoussoir und zeigen lichterfüllte Landschaften mit Vordergründen, wie sie ein Wanderer erblicken würde. Unterstützt wird die Idylle von Bauern und Arbeitern oder marschierenden Spaziergängern aus dem städtischen Bereich.

Das explosionsartige Aufkommen dieser Biedermeierveduten ist der steigenden Reiselust in Österreich und den habsburgischen Kronländern geschuldet. Dies erweckte den Bedarf an Darstellungen von beliebten Destinationen. Es entwickelte sich ein Selbstbewusstsein im Biedermeier über die österreichische Natur mit ihrer farbenfrohen Vegetation und dem reichlichen Vorkommen von Gewässern. Die Biedermeiermalerei drängt die idyllischen, antiken Bildkompositionen zurück und rückt die eigene Landschaft als das Maß aller Dinge ins Bewusstsein der Bevölkerung. Während im Barock noch Adelige und das gehobene Bürgertum als Auftraggeber für die Künstler fungierten, treten nun Verlage in Aktion und bestimmen die Bildthemen. Die Abnehmer stammen nun vor allem aus dem Bürgertum, welche diese Blätter in unterschiedlichen Qualitäten und Preisen erwerben konnte.

Ich kann Grabner zustimmen, dass sich die „Biedermeiermalerei“ oder der „Biedermeierstil“ nicht in strenger Form als künstlerischer Ausdruck, also als Summe von Maltechnik, formaler Gestaltung und Bildinhalt mit einem Wort charakterisieren lässt.⁵¹¹ Doch nach meinen Beobachtungen weist die Vedute des Biedermeiers sehr wohl verbindende Stilmerkmale auf, die sich von den davor und danach vorherrschenden Darstellungsweisen abheben. Denn während noch das bis 1820 weit verbreitete spätbarocke Landschaftsbild den Vordergrund negiert und weite Panoramaansichten zeigt, stellen die Maler des Biedermeiers einen intimeren, engeren und abgegrenzten Ausschnitt dar. Die nahsichtige Aufnahme ist voller natürlicher Farbigkeit und Leben, durch die Einbeziehung von Tageszeit und Wetterverhältnissen nimmt sie schon erste Ansätze des späteren Stimmungsimpressionismus vorweg. Nicht zuletzt konzentrierte sich die

⁵¹⁰ Frodl 2002, S. 273.

⁵¹¹ Grabner 2016, S. 12.

Biedermeiervedute immer auf die Haptik, die Greifbarkeit der dargestellten Landschaft. Pflanzen, Gesteinsformationen, Wasser etc. wurden mit einer bis dahin nicht dagewesenen Sorgfalt modelliert. Dies resultierte aus der neu gewonnenen Vorliebe für die österreichische Landschaft und ihrer unberührten Natur. Später, im Stimmungsimpressionismus, verlagert sich dieses Interesse an der Natur zugunsten der Atmosphäre und der Lichtverhältnisse der Landschaft.

5.4. Kaiser Ferdinand

Kaiser Ferdinand stellte für Eduard Gurk eine Schlüsselperson in seinem Leben dar. Zu Beginn seiner Karriere arbeitete Gurk zunächst viel für den Verlag Tranquillo Mollo. Er war als Kupferstecher tätig, aber lieferte oft selbst die Vorlagen dazu. In Zusammenarbeit mit Mollo entstanden eine Vielzahl von kolorierten Ansichtsalben, welche großen Anklang in der Bevölkerung fanden. Somit machte sich der Sohn eines „akademischen Künstlers“ schon Anfang Zwanzig einen bekannten Namen in Wien.⁵¹² Ab 1828 häufen sich die Aufträge des Kaiserhauses und nehmen schließlich ab 1830 rasant zu.⁵¹³ Als der Kaiser Eduard Gurk beauftragte, ihn auf der Reise nach Mariazell zu begleiten, um daraus ein Privatalbum herzustellen, konnte Gurk sicher sein, sich endlich als Vedutenmaler etabliert zu haben. Es steht außer Frage, wie sehr der Kaiser mit der Arbeit von Gurk zufrieden war, zumal immer mehr Aufträge folgten. Der Kaiser betraute Gurk sowohl mit privaten Anlässen, wie der Wallfahrt nach Mariazell oder den Guckkastenblättern, sowie auch mit repräsentativen Angelegenheiten, wie den zahlreichen Krönungsreisen, welche später von namhaften Stechern als Druckgrafik umgesetzt wurden. In Gurk fand der Kaiser einen Künstler, der große Menschenansammlungen getreu und lebhaft in einem vielsagenden Moment wiedergeben konnte. Er hatte die Begabung einzelne, scheinbare Nebensächlichkeiten einzufangen, ohne dabei das Gesamtkonzept zu vergessen. Dabei war es ihm immer wichtig, die Umgebung, sei es Landschaft oder Stadt, in vedutenhafter Korrektheit und stimmungsvoller Atmosphäre wiederzugeben.

Als Eduard Gurk nach Jerusalem reiste, hinterließ er bei Baron Moll alle seine Skizzen, welche er in den letzten Monaten in den Alpen angefertigt hatte.⁵¹⁴ Diese Skizzen sollten dazu dienen, die Krönungsreise des Kaisers 1838 in einem weiteren

⁵¹² Penzinger Museumsblätter 1965, S. 93; Arch. D. St. Wien, Herrsch. Penzing, Grundbuchsakten ex 1819, Nr. 132.

⁵¹³ Bericht über Einzug der Giraffe in Schönbrunn (1828), Überschwemmung in Wien (1830), Krönung des Kronprinzen von Ungarn in Pressburg (1830).

⁵¹⁴ Koschatzky 1991, S. 30; Sternath 2013, S. 93; Rosenauer 2013, S. 12.

prachtvollen Album mit Aquarellen wiederzugeben. Bedingt durch seinen frühen Tod, sind von diesem Album leider nicht mehr als die unfertigen Skizzen vorhanden.

Durch die Sammlung des Kaisers blieben viele Aquarelle bis heute in ausgezeichnetem Zustand erhalten.⁵¹⁵ Diese Sammlung, fern von der Öffentlichkeit dürfte aber auch dazu beigetragen haben, dass Eduard Gurk rasch nach seinem Tod wieder in Vergessenheit geriet. Die Fideikomissbibliothek beinhaltete zum Amtsantritt Ferdinands bereits 40.000 Bände, Inkunabeln, Handschriften und Landkarten.⁵¹⁶ Die graphische Sammlung ist über 66.000 Blätter groß, ein Großteil davon umfasst die Portraitsammlung, den Rest machen Aquarelle, Zeichnungen und Kupferstiche aus.⁵¹⁷ Während Ferdinand diese Sammlung nur verwaltete, widmete er sich umso mehr seiner eigenen Privatbibliothek, welche rasch auf über 6.000 Bände stieg.⁵¹⁸ Nach seiner Abdankung 1848 wanderte diese mit auf die Prager Burg, ebenso die Guckkastenblätter.⁵¹⁹ Nach seinem Tod konnte die Sammlung jedoch wieder zurück in die Fideikomissbibliothek fließen.⁵²⁰ Über die Privatbibliothek von Ferdinand berichtete Segur-Cabanac 1912 in einem Werk über die Aufteilung der Sammlung, dass die Kunstsammlung in acht Klassen unterteilt war.⁵²¹ Die 1. Klasse beinhaltete Landschaften und Ansichten von Originalen und Handzeichnungen ausgezeichneter Meister, diese soll auch zu den reichhaltigsten gehören.⁵²² Die Sammelleidenschaft von Kaiser Ferdinand blieb jedoch nicht gänzlich ohne Kritik im Biedermeier und Vormärz. Koschatzky resümierte: „So mag man diese Bilderserie für die kaiserliche Guckkastenapparatur auch als ein Symbol des Vormärz verstehen; der Kaiser unterhielt sich durch Bilderanschauen, während die politischen Verhältnisse sich ausweglos dramatisierten.“⁵²³

Während die zahlreichen Aquarelle von Gurk in Ferdinands Sammlung der Öffentlichkeit fern blieben, setzte der Kaiser auch einen Fokus auf Druckgraphiken. Diese wurden für ihn ein wichtiges Mittel zur Repräsentation, da er zum einen durch seine epileptischen Anfälle und zum anderen, aufgrund seiner wenig öffentlichkeitswirksamen Erscheinung und Physiognomie nur eingeschränkt

⁵¹⁵ Dipl.-Rest.(Univ.) Franziska Butze Rios; Museumsblog des Museum Niederösterreich, Beitrag vom 14.11.2014 über den Erhaltungszustand des Mariazelleralbums.

⁵¹⁶ Poch 2010, S. 25.

⁵¹⁷ Poch 2010, S. 25.

⁵¹⁸ Poch 2010, S. 25.

⁵¹⁹ Poch 2010, S. 25.

⁵²⁰ Poch 2010, S. 25.

⁵²¹ Segur-Cabanac 1912, S. 32.

⁵²² Segur-Cabanac 1912, S. 32.

⁵²³ Koschatzky 1987, S. 98.

handlungsfähig war.⁵²⁴ Durch die Druckgraphik konnte eine Vielzahl an Blättern veröffentlicht werden, die darauf abzielten, die möglichst vielen unterschiedlichen Funktionen Ferdinands, wie als österreichischer Kaiser, König von Ungarn und Böhmen, sowie als König von Lombardo-Venetien, zu zeigen.⁵²⁵ Zudem wurde er in variantenreichen, ikonographischen Typenbildungen, wie im Ornat des Goldenen Vlies, in österreichischer Feldmarschallgala, in ungarischer Uniform sowie im bürgerlichen Anzug gezeigt.⁵²⁶ Diese Bildpolitik Ferdinands kompensierte praktisch die unübersehbare persönliche Schwäche durch breite visuelle Präsenz.⁵²⁷ Die Druckgraphiken waren öffentlich in den Verlagsgeschäften einsehbar und zum Kauf erhältlich. Oft wurden verschiedene Versionen zu verschiedenen Preisen angeboten. Das waren zum Beispiel günstige Varianten in schwarzem Druck oder höherpreisige, nachkolorierte Blätter, welche einzeln oder als gebundene Alben erhältlich waren. Es wurden mehrfach Anzeigen in den Zeitungen geschaltet, um den Verkauf anzupreisen. Viele solcher Anzeigen stammten vom Verlag Tranquillo Mollo aus den 1820er Jahren, darin wurde mit den Künstlernamen, unter anderem auch mit Eduard Gurk geworben (Abb. 58, 59).⁵²⁸

5.5. Kunstverlage

Bei Gurks ersten Arbeiten handelt es sich um Druckgrafiken, die in Verlagen verkauft wurden. Durch die Produktion und dem Verkauf von Graphiken konnten Landschaftsaufnahmen als Stiche in unterschiedlichen Qualitäten und Preisen einem breiten Publikum bekannt gemacht werden. Diese erfreuten sich zunehmender Beliebtheit, was sich auch an der Fülle von Gurks Arbeiten der 1820er Jahre ablesen lässt. Auch wenn die Produktion von Veduten und Illustrationen schon im 18. Jahrhundert zunahm, so stieg sie im Biedermeier zu noch größerer Beliebtheit auf.⁵²⁹ Durch den wachsenden Bedarf nach ästhetischem Erlebnis und Information waren die Künstler bemüht, neue technische Möglichkeiten für eine noch naturgetreuere Wiedergabe zu finden.⁵³⁰ Aquatinta und Lithographie boten nun Möglichkeiten, eine zeichnerische Vorlage so authentisch wie möglich

⁵²⁴ Telesko 2013, S. 60.

⁵²⁵ Telesko 2013, S. 61.

⁵²⁶ Telesko 2013, S. 61.

⁵²⁷ Telesko 2013, S. 61.

⁵²⁸ Erinnerungsblätter der Krönung 1825 von Caroline Auguste: Wiener Zeitung, am 17.10.1825, S. 1000; Erinnerungsblätter der Krönung 1830 von Kronprinz Ferdinand zum König von Ungarn: Wiener Zeitung, am 4.11.1830, S. 1253, sowie Wiener Zeitung, am 6.11.1830, S. 1264.

⁵²⁹ Geismeyer 1988, S. 94.

⁵³⁰ Geismeyer 1988, S. 94.

wiederzugeben, durch Nachkolorierung wurde die malerisch intime Wirkung eines Aquarells erzeugt. In Wien waren vor allem zwei Verlage wesentlich für diese Entwicklung verantwortlich. Der Verlag Artaria brachte die berühmte Serie „Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von ihren Vorstädten und einigen umliegenden Oertern“ heraus, aufgrund des großen Anklangs dieses Albums stieg die Vedutenproduktion in Wien rasant an.⁵³¹ Die Farbigkeit des Stiches war in Wien ein Novum und sollte alle nachfolgenden Werke, besonders die des Verlages Mollo, beeinflussen.

5.6. Tranquillo Mollo

Einer der bedeutendsten Verlage für Landschaftsaufnahmen war der von Tranquillo Mollo. Gurk und Mollo arbeiteten zwischen 1822 und 1830 eng zusammen, in dieser Zeit entstanden zahlreiche Ansichtsalben von Wien und Umgebung sowie von Böhmen und Mähren. Der in der Schweiz geborene Tranquillo Mollo kam um 1790 nach Wien und war von 1793 bis 1798 Teilhaber der erfolgreichen Verlags- und Kunsthandlung Artaria und Comp.⁵³² Er selbst lernte schon bei Christian von Mechel in Basel das neue Aquatintaverfahren kennen.⁵³³ 1798 gründete er schließlich seinen eigenen Verlag „Tranquillo Mollo und Compagnie“ mit einem Geschäft am Hof Nr. 346.⁵³⁴ Der Verlag Artaria wurde um die Jahrhundertwende mehrfach zwischen den Gesellschaftern geteilt, so fanden auch die bis dorthin erschienenen Musikalien Aufteilung.⁵³⁵ 1802 verkaufte Carlo Artaria den Verlag schließlich an Mollo, der bekannte Name Artaria blieb aber bestehen und wurde teilweise noch auf den Drucken angegeben.⁵³⁶ Während seines fast vierzigjährigen Bestehens konzentrierte sich der Verlag auf den Verkauf von Musikalien, Landkarten und Kunstdrucken. Ab 1805 konnte Mollo große Erfolge verbuchen und ab den 20er Jahren erschienen die prächtigen Ansichtsalben.⁵³⁷ Diese Ansichtsalben schlossen sich an eine Tradition erschwinglicher Vedutenproduktionen an. Da Mollo zu Beginn des Jahrhunderts in der Kunsthandlung Artaria arbeitete, dürfte es nicht verwundern, dass er kolorierte Ansichtsalben im Stil der „*Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von ihren Vorstädten und einigen umliegenden Oertern*“ herausbrachte.

⁵³¹ Siehe Kapitel „Veduten“

⁵³² Weinmann 1964, S. 6.

⁵³³ Koschatzky 1973, S. 19.

⁵³⁴ Weinmann 1964, S. 6.

⁵³⁵ Ausführliche Informationen dazu bei Weinmann 1964, S. 9

⁵³⁶ Weinmann 1964, S. 9

⁵³⁷ Wagner 2010, S. 12.

Das Verzeichnis der Kupferstiche, Landkarten und Kunstwerke der Kunsthandlung Tranquillo Mollo und Compagnie 1801 zeigt eine Auflistung der zum Verkauf stehenden Werke.⁵³⁸ Daraus kann ein interessanter Einblick erlangt werden, welchen Fokus Mollo zu Beginn seiner Verlagstätigkeit setzte (Abb. 60, 61). In Hinblick auf die Geschichte der Wiener Vedute mag es kaum verwundern, dass Mollo zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich bekannte Gemälde als Stich führte.⁵³⁹ Es wird dabei zumeist der Name des Bildes zusammen mit dem Künstler des Originals angegeben sowie auch der Stecher und die Technik. Oft sind die Namen der Werke auf Französisch bezeichnet. Bei den Stechern handelt es sich um bekannte Namen wie Joseph Fischer, Kammerkupferstecher oder Ignaz Unterberger, k.k. Kammermaler. Auch versorgte der Verlag die Künstler mit Vorlagen zum Zeichenstudium, zum Beispiel „Etude d’Arbres dessinées & gravées a l’eau fort par lui même – sechs schön radierte Bäume, einzelne bemooste Baumflächen oder Baumgruppen auf unseren an malerischen Bäumen so reichen Donauinseln gezeichnet vorstellend. Sie dienen dem Landschaftszeichner als gute Studien, und zeichnen sich durch Wahrheit, und nette Behandlung aus.“⁵⁴⁰ Es folgen noch weitere Stiche, welche in der Beschreibung auf ihre Funktion als Vorlage hinweisen. Auch von Janscha und Fischer sind Landschaften und Ansichten erhältlich, im Umfang des Verzeichnisses nehmen sie aber nur einen kleinen Teil der angepriesenen Werke ein.

Das vermutlich 20 Jahre später herausgegebene „Verzeichnis der Kupferstiche im Verlage von Tranquillo Mollo in Wien“, gibt einen wunderbaren Einblick auf die veränderten Kundenwünsche.⁵⁴¹ Dieses Verzeichnis bietet größtenteils Landschaftsansichten und ein paar wenige Ansichten von Kleidertrachten an. Zum Beispiel finden sich dort „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“, „Wiens Umgebungen, gezeichnet und gestochen von Schlotterbeck in Aquatinta“ sowie „Wiens Umgebungen nebst Baden, gezeichnet und in englischer Aquatinta Manier gestochen von Eduard und Joseph Gurk“. Auch von Brand und S. v. Perger wurden Zeichnungen, welche in Stiche umgewandelt wurden, angeboten. Hieran wird die Neuausrichtung des Verlagshauses deutlich. Während zu Beginn des Jahrhunderts

⁵³⁸ Siehe anno-Service der ÖNB.

⁵³⁹ Darin befinden sich u.a. Erweckung des Lazarus – nach Rembrandt, S. Johannes – nach Guido Rheni, Hercules tötet den nemeischen Löwen – nach P. P. Rubens.

⁵⁴⁰ Verzeichnis der Kupferstiche, Landkarten, und Kunstwerke T. Mollo 1801.

⁵⁴¹ Das Verzeichnis selbst ist ohne Datierung, wurde aber von der ÖNB mit 1817 datiert. Aufgrund der angegebenen Werke von Eduard Gurk, kann das Verz. erst nach 1824 entstanden sein, z.B. „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ ist 1822 und „Wiens Umgebung nebst Baden“ ist 1824 veröffentlicht worden.

noch hauptsächlich Stiche von berühmten Gemälden sowie Naturvorlagen von berühmten Künstlern veröffentlicht wurden, legt der Verlag nun seinen Fokus auf Veduten. Während die Käufer, Künstler wie Privatkunden, um 1800 bestrebt waren, Stiche von berühmten Gemälden namhafter Künstler zu erwerben, erlangte nun die graphische Landschaftsvedute von bekannten heimischen Orten große Beliebtheit.

Während der Verlag Mollo in den 1820er Jahren äußerst erfolgreich war, verlor er nach der Übergabe an die Söhne und Tranquillos Rückzug aus dem Geschäft ab 1832 langsam an Bedeutung. Tranquillo Mollo verstarb schließlich 1837 und der Verlag löste sich danach langsam auf.⁵⁴² Eduard Gurk arbeitete später mit anderen Verlagen wie Hartleben zusammen. Doch fertigte er nun weniger exklusiv Vorlagen für diese Alben an, sondern stellte seine bestehenden Skizzen, wie von den Guckkastenblättern oder Krönungsaufnahmen, für die Stiche zur Verfügung.

5.7. Die Techniken Aquarell und Aquatinta

Eduard Gurk spezialisiert sich auf zwei Techniken, Aquarell und Aquatinta. Spätestens um 1800 erlebten beide Techniken einen Aufschwung in Wien und wurden von vielen Künstlern verwendet. Während das Aquarell schon seit Jahrhunderten Verwendung fand, wurde das Aquatinta Druckverfahren erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden und schnell von weiteren Künstlern verfeinert.⁵⁴³ Ausgangspunkt war die Suche nach einem Verfahren, dass die werkgetreue Wiedergabe von Zeichnungen und Gemälden ermöglicht. Andere Verfahren, wie der Kupferstich, konnten dem Anspruch nicht gerecht werden.⁵⁴⁴ Die zeichnerische Unmittelbarkeit eines Aquatintablattes war besonders für Landschafts- und Reisedarstellungen geeignet und in einer Zeit der aufkommenden Reiselust bot sich nun die Gelegenheit, die neuen Landschaftsmotive preiswert zu vervielfältigen.⁵⁴⁵ Eduard Gurks englische Aquatinta Manier wurde dabei in diversen Zeitungsannoncen als Verkaufsargument angepriesen, da er der erste Kupferstecher Österreichs gewesen sein soll, der die englische Aquatinta-Manier beherrschte.⁵⁴⁶ Während uns viele von Gurk gezeichneten und gestochenen Aquatinta Blätter aus den 1820er Jahren bekannt sind, lassen sich aus dem folgenden Jahrzehnt eher wenige davon finden. Die meisten seiner Arbeiten aus den 1830er Jahren sind in

⁵⁴² Wagner 2010, S. 12.

⁵⁴³ Wiebel 2007, S. 18.

⁵⁴⁴ Wiebel 2007, S. 14.

⁵⁴⁵ Vgl. Wiebel 2007, S. 18.

⁵⁴⁶ Gemeinnützige Blätter zur vereinigten Ofner und Pester Zeitung 28.05.1829, S. 338.

Aquarell gemalt und nur bestimmte davon wurden als Vorlage für den Stich zur Verfügung gestellt.

Eduard Gurk und viele seiner Künstlerkollegen bevorzugten das Aquarell für ihre Veduten, bis dahin hatte diese Technik jedoch einen langen Weg der Etablierung hinter sich. Viele Jahrhunderte lang fand das Aquarell wenig Anerkennung, da es nur für Studien und Skizzen passend erschien. Das repräsentative Bild war zumeist der Ölmalerei vorbehalten. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts greifen aber immer mehr Künstler auf diese schnelle Art der Vedutenmalerei zurück, somit gewinnt diese Technik immer mehr an Ansehen.

Aquarellmalerei ist das Malen mit Wasserfarben indem man feinste Farbkörner mit Hilfe von Wasser löst und auf Papier verteilt.⁵⁴⁷ Die Malerei mit deckenden Wasserfarben nennt man Gouache, einzig die lasierenden Farben dürfen als Aquarell bezeichnet werden.⁵⁴⁸ Während die üblichen Farbmittel wie Ölmalerei, Tempera und Gouache deckend sind und der Farbauftrag vom Dunkel ins Helle geht, ist die Methode der Aquarellmalerei völlig anders.⁵⁴⁹ Das Aquarell wird mit Wasser verdünnt und auf das weiße Papier gemalt, durch die Transparenz der Farbe scheint das Papier durch, daher wird das Aquarell von Hell ins Dunkel gebildet. Durch das Schichten der immer dunkler werdenden Farbverläufe entsteht eine Lasur. Die lasierte Farbe behält in der transparenten Malweise eine ganz bestimmte Leichtigkeit, welche atmosphärisch wirkt.⁵⁵⁰ Eine weitere Technik ist die Nass-in-Nass Anwendung, dabei wird Farbe auf dem befeuchteten Papier dünn aufgetragen, eine Vermischung der Farben am Papier ist gewollt.⁵⁵¹ Das Aquarell ermöglicht dem Maler selbst den Sättigungsgrad zu bestimmen und durch das durchscheinende weiße Papier wirken die Farben geradezu aufleuchtend, hell und klar.⁵⁵²

Während Albrecht Dürer schon 1502 in Aquarell und Deckfarben malte, stand diese Technik bis ins 18. Jahrhundert weitgehend im Schatten der Ölmalerei.⁵⁵³ Im 17. Jahrhundert malten Anthonis van Dyck sowie Claude Lorrain und Nicolas Poussin in Aquarell.⁵⁵⁴ Dabei wurde es besonders häufig für Veduten und lebende

⁵⁴⁷ Koschatzky 1969, S. 12.

⁵⁴⁸ Koschatzky 1969, S. 12.

⁵⁴⁹ Koschatzky 1973, S. 9.

⁵⁵⁰ Koschatzky 1973, S. 10.

⁵⁵¹ Smola 2010, S. 23.

⁵⁵² Koschatzky 1973, S. 10f.

⁵⁵³ z.B. Das große Rasenstück 1503, Der Feldhase 1502, Der Flügel einer Blauracke 1500, Innsbruck von Norden 1496 usw.

⁵⁵⁴ Koschatzky 1969, S. 13.

Schilderungen verwendet.⁵⁵⁵ Die weitere Entwicklung konzentrierte sich besonders auf England, wo „die Ideale von Freiheit und Natürlichkeit den Boden bereiten für das neue Verhältnis zur Natur“.⁵⁵⁶ Mit dem Aufkommen der Reiselust im 18. Jahrhundert nahmen Maler ihre Aquarellutensilien mit, um Skizzen für spätere Veduten, Ansichten und Landschaftsschilderungen aufzunehmen.⁵⁵⁷ Das Aquarell bot einige Vorteile gegenüber anderen Techniken: Es war äußerst praktisch auf Reisen, da man nur wenig Equipment benötigte und so ein spontan gewähltes Motiv farbig auf Papier bringen konnte. Aufgrund der raschen Trocknungszeit konnten sich die Maler einen Skizzenvorrat auf Reisen anlegen.⁵⁵⁸ Im Gegensatz zur Bleistiftskizze konnten in einer Aquarellskizze die Farben vor Ort aufgenommen und so die Atmosphäre schon vorab eingefangen werden. Somit waren die idealen Voraussetzungen für das im Atelier auszuführende Bild gegeben. All das war bedingt durch die neue Einstellung zur realen Landschaft.⁵⁵⁹ Zum Ausführen des Aquarells benötigt der Künstler eine notwendige Geschwindigkeit beim nassen Malen, Fehler sind kaum korrigierbar, da jeder Strich unter dem anderen durchscheint und es muss bedacht werden, dass sich die Farbe beim Trocknen an der Luft leicht verändert.⁵⁶⁰

Das neue Aufkommen des Landschaftsaquarells lässt sich ins frühe 18. Jahrhundert in England zurückverfolgen, wo sich im Laufe dieses Jahrhunderts das Aquarell von der Zeichnung losgelöst hat und zum selbstständigen Medium ernannt wurde.⁵⁶¹ Ende des 18. Jahrhunderts war eine Aquarelltechnik entwickelt, welche in der Vielzahl und Tiefe der Farben mit der Ölmalerei in Konkurrenz stehen konnte.⁵⁶² Durch die Leichtigkeit der Technik und Schönheit der Effekte wurde das Aquarell zu einer bevorzugten Malart in England.⁵⁶³ 1800 kam es zu einem Höhepunkt der englischen Aquarellmalerei durch die Gründung von Gesellschaften wie „Society of Painters in Water Colours“ oder „Associated Artists in Water-Colour“, welche die Reinheit der Aquarelltechnik ohne jegliche Verwendung von deckenden Farben

⁵⁵⁵ Koschatzky 1969, S. 13.

⁵⁵⁶ Koschatzky 1969, S. 13f..

⁵⁵⁷ Koschatzky 1969, S. 14.

⁵⁵⁸ Vgl. Koschatzky 1969, S. 30; Koschatzky 1973, S. 11; Grabner 2002, S. 386.

⁵⁵⁹ Koschatzky 1969, S. 34.

⁵⁶⁰ Koschatzky 1973, S. 11.

⁵⁶¹ Koschatzky 1969, S. 45.

⁵⁶² Münz 1954, S. 5.

⁵⁶³ Münz 1954, S. 5.

vertraten.⁵⁶⁴ Danach vollzog sich der Niedergang der Vereinigung ebenso rasch, wie die der englischen Aquarellmalerei überhaupt.⁵⁶⁵

Um 1785 musste in der Landschaftsschule der Akademie bereits viel mit Aquarell gearbeitet worden sein, Brand unterrichtete sogar privat einige Schüler.⁵⁶⁶ Er selbst stellte in der Akademie-Ausstellung 1786 zehn Aquarell-Veduten aus.⁵⁶⁷ Besonders Füger war ein Meister der Aquarellmalerei und unterrichtete diese.⁵⁶⁸ Seine persönliche Technik bestand darin, feine Punkte nebeneinanderzusetzen. Mit seiner einzigartigen Pinselführung befruchtete er die gesamte weitere Entwicklung der Aquarellisten in Wien.⁵⁶⁹ Dort stagnierte zu Beginn des 19. Jahrhunderts schließlich die Ölmalerei.⁵⁷⁰ Die Landschaftsmaler begannen sukzessiv sich dem Aquarell zuzuwenden. Durch die Einführung von kolorierten Vedutenstichen des Verlags Artaria wurde die Grundlage für eine intensive Auseinandersetzung mit der Technik gelegt, denn durch den steigenden Verkauf dieser farbigen Stiche wurden zunehmend Aquarellmaler benötigt.⁵⁷¹ Die Entwicklung von der komponierten Naturdarstellung zur freien Ansicht fand vor allem im Aquarell statt.⁵⁷² Auch Grimschitz sah schon 1928 die Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts als Wurzel des Aquarells: „Das repräsentative Ölbild mit der prunkvollen Schilderung barocker Architekturanlagen und großgefaßter Platzausschnitte wandelt sich auf den Grundlagen der neuen Voraussetzungen bürgerlicher Kultur zum kleinen Format des Aquarells. Die schwere Farbigkeit spätbarocker Landschaftsmalerei wird zur durchsichtigen Helligkeit aquarellierter Stadtansichten und Naturausschnitte.“⁵⁷³ Ende des 18. Jahrhunderts sind es vor allem Aquarellmaler, welche für die Verlage die zahlreichen Vorlagen für die Druckgraphiken liefern. Einer von ihnen ist Laurenz Janscha, seine Aquarelle sind zart koloriert mit einer sanften Transparenz.⁵⁷⁴ Als Corrector für Landschaftszeichnung unterrichtete er auch die reich staffierte landschaftliche Vedute in Aquarell.⁵⁷⁵ Während Janscha ein Pionier der Aquarellveduten war, folgten auf ihn in der nachkommenden Generation eine

⁵⁶⁴ Koschatzky 1969, S. 56.

⁵⁶⁵ Koschatzky 1969, S. 56.

⁵⁶⁶ Koschatzky 1973, S. 17; zitiert nach Pötschner 1964, S. 37, 77.

⁵⁶⁷ Pötschner 1978, S. 50.

⁵⁶⁸ Koschatzky 1973, S. 18.

⁵⁶⁹ Koschatzky 1973, S. 18.

⁵⁷⁰ Grabner 2002, S. 386.

⁵⁷¹ Vgl. Pötschner 1978, S. 51; Grabner 2002, S. 394.

⁵⁷² Grabner 2002, S. 386.

⁵⁷³ Grimschitz 1928, S. 19.

⁵⁷⁴ Grabner 2002, S. 380.

⁵⁷⁵ Thieme-Becker, 18. Band, S. 395.

Vielzahl begabter Landschaftsaquarellmaler. Einer seiner Schüler war Thomas Ender. Er malte neuartige, präzise und dokumentarisch angelegte Landschaftsaquarelle, welche diesem Genre eine zukunftsweisende Richtung gaben.⁵⁷⁶ Durch die Stellung als Kammermaler von Erzherzog Johann konnte er die österreichischen Alpen in Aquarellen aufnehmen, welches ihm zu großem Ruhm verhalf.⁵⁷⁷ Enders Zeitgenossen waren Jakob und Rudolf Alt. Jakob Alt hatte schon um 1817 zur Aquarellkunst gefunden und schuf zahlreiche Aquarellvorlagen für lithographische Serien mit Ansichten von Österreich.⁵⁷⁸ Sein Sohn Rudolf begleitete ihn und kolorierte vor allem die endlosen Auflagedrucke mit Wasserfarben, dabei wurde für Rudolf der Grundstein seiner späteren Pinselführung gelegt.⁵⁷⁹

5.8. Resümee

Während der Barock als künstlerische Epoche des Adels gesehen werden kann, so ist das Biedermeier sicherlich die des Bürgertums. Die Etablierung der Biedermeiervedute ist unterschiedlichen Faktoren geschuldet, zusammen verhalfen sie dieser Bildgattung zu ihrer außerordentlichen Beliebtheit. Der wohl wichtigste Faktor ist der ökonomische Aufschwung des Bürgertums und die damit verbundene Steigerung der Auftragstätigkeiten in der Kunst. Die Gründung von Vereinen und Salons bereiteten den Boden für eine fruchtbare Auseinandersetzung mit den Vorzügen der österreichischen Kunst. Verbunden mit dem wirtschaftlichen Aufstieg waren die Reiselust und damit auch die Entdeckung der eigenen Landschaft. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es zu einer starken Verbreitung von illustrierten Reiseberichten, welche die Leser dazu inspirierten, diese romantisch beschriebenen Gegenden zu durchwandern. Spätestens in den 1820er Jahren wurde eine Vielzahl der Vedutenalben mit österreichischen Ansichten von unterschiedlichen Verlagen produziert und verkauft. Einer davon war der Verlag Tranquillo Mollo, für den auch Gurk zahlreiche Vorlagen und Stiche lieferte. Diese Alben wurden als Kupferstich, Lithographie oder Aquatinta gedruckt und in Aquarell nachkoloriert. Sie wurden entweder schwarz gedruckt oder farbig in unterschiedlichen Qualitäten zu unterschiedlichen Preisen angeboten. Somit konnten die Verlage viele unterschiedliche bürgerliche Schichten als Zielgruppe erreichen. Das Aquarell wurde zunächst zur Nachkolorierung der Drucke verwendet, schnell wurde es aber von

⁵⁷⁶ Smola 2010, S. 25.

⁵⁷⁷ Smola 2010, S. 25.

⁵⁷⁸ Vgl. Koschatzky 1987, S. 67ff; Smola 2010, S. 26.

⁵⁷⁹ Koschatzky 1987, S. 70.

vielen Künstlern wegen seiner vielseitigen und malerischen Möglichkeiten für die Landschaftsaufnahme geschätzt. Von geübten Künstlern war das Landschaftsaquarell schneller und kostengünstiger als ein Ölbild herzustellen. Durch die Leichtigkeit und Transparenz konnte eine natürliche Stimmung erzeugt werden, welche ein wichtiges Charakteristikum der Biedermeiervedute ist. Von dieser Entwicklung profitierte Eduard Gurk mit seinem Können im Aquarell und Aquatinta. Er versprach sich zunächst der Produktion von Landschaftsveduten für den Verlag Mollo, wo er sich schnell einen bekannten Namen durch seine gekonnte Ausführung der Aquatinta machte. Doch erst durch die Aufträge von Kaiser Ferdinand konnte er sein Talent unter Beweis stellen, in dem er lebhafte Darstellungen der Repräsentationstätigkeiten des Kaisers illustrierte. Wie sehr der Kaiser mit Gurks Arbeit zufrieden war, zeigen die zahlreichen Aufträge privater Natur, wie die Wallfahrtsserie nach Mariazell oder die Guckkastenblätter. Diese lebendigen, zart kolorierten und natürlichen Schilderungen der Landschaft und ihrer Menschen zeigen die Biedermeiervedute par excellence.

Welche Bedeutung diese Entwicklung nun für Eduard Gurks Oeuvre haben mag, zeigt das folgende Kapitel, welches sich den signifikanten Werken dieses Künstlers widmet.

6. Werke

Das letzte Kapitel widmet sich Eduard Gurks bedeutendsten Werken, um einen Einblick in sein Oeuvre zu geben. Eduard Gurks Schaffen ist zwischen 1822 und 1841 erhalten, daher kann seine Entwicklung über annähernd 20 Jahre verfolgt werden. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern schafft es Gurk relativ schnell, sich zu etablieren, was vermutlich daran lag, dass sein Vater schon im Hause Esterházy tätig war. Mit Anfang zwanzig erhält er bereits, noch zusammen mit seinem Vater, den ersten Auftrag des Verlages Tranquillo Mollo. Durch den großen Erfolg des Albums „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ arbeitete er von da an oft mit diesem Verlag zusammen. Schon 1825, nur wenige Jahre nach Beginn seiner Künstlerkarriere, veröffentlichte er bei Mollo den Krönungseinzug der Kaiserin Karoline Auguste in Pressburg in einer kolorierten Radierung nach eigenem Entwurf. Nur drei Jahre später erhielt er mit der Beschreibung und Darstellung der ersten Giraffe in Wien den ersten Auftrag vom Kaiserhaus. Von da an widmet sich Gurk immer mehr dem Hof. Die Anzahl seiner Druckgraphiken für Verlage nimmt daher schlagartig ab und die seiner für das Kaiserhaus gemalten Aquarelle rasant zu. Von seinen letzten Lebensjahren sind unzählige Skizzen erhalten, welche er später zu einem weiteren prachtvollen Album für das Kaiserhaus zusammenstellen wollte.

Dieses Kapitel soll einen Überblick über Gurks Oeuvre und dessen Entwicklung mit Hilfe einer Stilanalyse geben, sowie auch die Umstände zur Entstehung erläutern. Dabei spielen die Auftraggebersituation, die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, als auch die Verbreitung der Werke eine besondere Rolle. Bei seinen Hauptwerken wird versucht, seine Stärken und Schwächen im Vergleich mit anderen Künstlern zu erkennen und diese auch mit möglichen Gründen zu erklären.

6.1. 1822 – Geplante Gartenfront des Schlosses Esterházy

Die früheste vorhandene Arbeit von Eduard Gurk stammt aus dem Jahr 1822 und zeigt eine Ansicht des geplanten Schlosses Esterházy (Abb. 2). Dabei handelt es sich um eine etwas mehr als zwei Meter lange Gouache mit der malerischen Umsetzung der vom Architekten Moreau entworfenen Pläne für das Schloss.⁵⁸⁰ Die Signatur zeigt, dass Eduard mit seinem Vater Joseph Ignaz gemeinsam das Blatt malte.⁵⁸¹ Josef Ignaz war schon seit längerem für das Haus Esterházy tätig, daher ist es nicht verwunderlich, dass er diese Ansicht malte. Schon 1812 hat Christoph Albert Dies dieselben Pläne in Öl umgesetzt.⁵⁸² Dies' Gemälde ist der spätbarocken Landschaftsauffassung verpflichtet, welche um diese Zeit noch vorherrschte. Die Architektur verschwindet fast hinter der wuchtig ausfallenden Landschaft im Vordergrund. Gurks Version hebt nun das Gebäude hervor und drängt die Parklandschaft in den Hintergrund. Dabei kommen die Monumentalität der Baukörpergliederung sowie der detaillierte Skulpturenschmuck voll zur Geltung.⁵⁸³ Die Architektur ist sehr detailliert gezeichnet, wirkt aber linearisch und kühl. Durch die wenigen Schattierungen wirkt der Baukörper eher flächig. Inwieweit hier Vater und Sohn zusammengearbeitet haben, bleibt unklar. Jedoch ist die Arbeit das erste Indiz, das auf seine Begabung hinweist, die besonderen Details wiederzugeben, ohne eines davon zu betonen.

6.2. 1822 – Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente

Die Serie „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ (Abb. 62-64) wurde im Verlag Tranquillo Mollo veröffentlicht und zeigt die wichtigsten Sehenswürdigkeiten Wiens.⁵⁸⁴ Dabei handelt es sich um kleinformatige Stiche, die in Zusammenarbeit mit seinem Vater Josef Ignaz, Sigmund Ferdinand von Perger, Josef Zutz sowie Johann Wenzel Zinke entstanden sind.⁵⁸⁵ Das Album beinhaltet 64 Kupferstiche und Radierungen, diese sind am unteren Ende auf Deutsch und Französisch beschriftet, durchgehend nummeriert und mit der Verlagsangabe „Vienne chez Tranquillo Mollo“ versehen.⁵⁸⁶ Unter den gezeigten Motiven befinden sich unter anderem: Die Statue Kaiser Josef II., das Belvedere, die Universität, Spinnerin am Kreuz, der Kohlmarkt

⁵⁸⁰ Galavics 2001, S. 138ff.

⁵⁸¹ Galavics 2001, S. 138ff.

⁵⁸² Galavics 2001, S. 138ff.

⁵⁸³ Galavics 2001, S. 138ff.

⁵⁸⁴ Wagner 2010, S. 6.

⁵⁸⁵ Wagner 2010, S. 16ff.

⁵⁸⁶ Wagner 2010, S. 6.

oder auch das Kaffeehaus im Volksgarten.⁵⁸⁷ Ein Teil der Auflage erschien mit Handkolorierung, während eine in Wasserfarben gemalte Version sogar an der Akademie der bildenden Künste 1822 ausgestellt wurde.⁵⁸⁸ Heute lässt sich oft nicht mehr eindeutig unterscheiden für welche Blätter Vater oder Sohn verantwortlich waren, da sie meistens unbezeichnet sind.⁵⁸⁹ Selten sind sie mit „Gurk del“ oder „Gurk fec“ signiert, beim Sohn kommt gelegentlich der Vermerk „E. Gurk“ oder sogar „Eduard Gurk“ vor (Abb. 63). Diese Arbeit steht noch sehr unter dem Einfluss des damals beliebten Album „Collection de 50 Vues de la Ville de Vienne, de ses Fauxbourgs et quelques Environs“, welches ab 1779 von Schütz, Ziegler und Janscha für den Verlag Artaria in vielfachen Auflagen veröffentlicht wurde.⁵⁹⁰ Man erkennt die Gemeinsamkeiten an den dominanten Umrisslinien der Stiche und dem erhobenen Betrachterstandpunkt, welcher sowohl den idealen Blick auf die Architektur freigibt, als auch auf die unbelebte Staffage, welche offensichtlich eine rein dekorative Rolle im Bild einnimmt. Da beide Alben die wichtigsten Ansichten von Wien darstellen, wiederholen sich zahlreiche Motive. So war es auch im Kapitel Veduten möglich, zwei gestochene Blätter desselben Motivs zu vergleichen und die starke Abhängigkeit des späteren Albums festzustellen. Das Album war ein großer kommerzieller Erfolg für den Verlag Tranquillo Mollo, sodass zwei weitere Auflagen und neue Ansichtsalben erschienen sind.⁵⁹¹

6.3. 1824 – Wiens Umgebungen nebst Baden

Nachdem das Album „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ großen Anklang fand, gab der Verlag Tranquillo Mollo die Fortsetzung „Wiens Umgebungen nebst Baden, Nach der Natur gezeichnet und gestochen von Joseph und Eduard Gurk“ (Abb. 65) heraus.⁵⁹² Dieses beinhaltete 64 handkolorierte und durchnummerierte Blätter, wobei Vater und Sohn nicht nur für die Entwürfe, sondern auch für die Ausführung der Stiche verantwortlich waren.⁵⁹³ Das Album wurde in englischer Aquatinta Technik gestochen und als Sammlung von 64 kolorierten Quart-

⁵⁸⁷ Verzeichnis der Kupferstiche im Verlage von T. Mollo in Wien 1817, S. 3-6.

⁵⁸⁸ Wagner 2010, S. 6; Kunstwerke öffentlich ausgestellt im Gebäude der k.k. Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna, Wien 1822, S. 7.

⁵⁸⁹ Wagner 2010, S. 16.

⁵⁹⁰ Sternath 2013, S. 80.

⁵⁹¹ Wagner 2010, S. 7.

⁵⁹² Chaloupek 2010, S. 186; Österreichisches Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune, 31.12.1824; S. 423-424.

⁵⁹³ Chaloupek 2010, S. 186; Verzeichnis der Kupferstiche im Verlage T. Mollo 1817, S. 10.

Blättern ab 1824 zum Verkauf angeboten.⁵⁹⁴ Durch Zeitungsanzeigen (Abb. 66) lassen sich einige Details über die Vermarktung erschließen: Die Blätter wurden in 16 Hefte mit jeweils vier „sehr schön kolorierten Quart-Blättern“ im Umschlag angeboten oder auch als einzelne Blätter verkauft.⁵⁹⁵ Die Ausführung in der schwierigen Aquatinta Technik, welche den englischen Vorbildern in nichts nachsteht, wurde hier auch als Verkaufsargumentation benutzt: „Da das von allen Kennern und Kunstfreuen mit allgemein besonderm Beyfall aufgenommene Werk: Wien's Gebäude und Monumente [...] von eben diesen Künstlern gezeichnet wurde, so dürfte wohl jede fernere Anempfehlung überflüssig seyn: nur muss die Verlagshandlung noch bemerken, dass es den Herren Gurk gelungen ist, in der so schönen und eben so schwierigen englischen Aqua-Tinta-Manier ein Werk zu liefern, das mit vollem Rechte jedem gepriesenen englischen Werke dieser Art an die Seite gestellt werden kann.“⁵⁹⁶ Die Blätter zeigen durch die Technik der nachkolorierten Aquatinta bereits eine stärkere malerische Umsetzung. Doch halten sie sich durch ihre unbelebte Staffage noch sehr an die Vorgänger. Auch einzelne Motive zeigen wenig Kreatives und wiederholen sich im Grunde nur, so sind es zumeist nur einzelne überschaubare Personengruppen, die sich um die dargestellte Architektur aufhalten und diese bewundern.

6.4. 1825 – Krönungseinzug Kaiserin Karoline Auguste in Pressburg

Der volle Titel dieses Werkes lautet: „Krönung der Kaiserin Karoline Auguste zur Königin von Ungarn am 25. September 1825 in Pressburg“ (Abb. 67) und ist als kolorierte Radierung von Eduard Gurk nach eigenem Entwurf beschrieben. Laut Koschatzky dürfte sich hier die Zusammenarbeit mit Hoechle angebahnt haben.⁵⁹⁷ Aus einer Zeitungsanzeige (Abb. 68) geht hervor, dass es bei T. Mollo erhältlich war und ein schwarzer Abdruck 1 fl, ein „schön coloriert“ Blatt 3 fl. und das Prachtexemplar 4 fl. kostete.⁵⁹⁸ Dieses ist das erste Blatt von Eduard Gurk, welches ein kaiserliches Ereignis zeigt. Stilistisch liegt das Werk sehr den Blättern aus dem Album „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ nahe. Die Grafik zeigt den von Menschen gesäumten Platz vor dem Martinsdom, als die Kaiserin in ihrer Kutsche einzieht. Die Staffage verteilt sich gleichmäßig über den Platz, Reiter

⁵⁹⁴ Verzeichnis der Kupferstiche im Verlage T. Mollo 1817, S. 10; Österreichisches Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune, 31.12.1824, S. 5.

⁵⁹⁵ Österreichisches Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune, 31.12.1824, S. 5.

⁵⁹⁶ Österreichisches Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune, 31.12.1824, S. 5.

⁵⁹⁷ Koschatzky 1991, S. 26.

⁵⁹⁸ Wiener Zeitung, 17.10.1825 und 11.11.1825

begleiten die Kaiserin auf ihrem Umzug und neugierige Zuschauer strecken sich aus dem Fenster, um das Ereignis zu erblicken. Trotz oder gerade aufgrund der Menschenansammlung wirkt die ganze Szene unbewegt und statisch. Die Zuschauer sind nebeneinander aufgereiht und interagieren kaum untereinander. Auch Stimmungsträger wie Wetter- und Tagesverhältnisse sind bei diesem Blatt nicht in Erwägung gezogen worden.

6.5. 1825 – Österreichische Fuhrwerke

Für die Serie „Österreichische Fuhrwerke“ (Abb. 69) des Verlages T. Mollo war Gurk für die graphische Ausführung in der Technik kolorierte Aquatinta verantwortlich.⁵⁹⁹ Die Vorlage dazu stammt von Johann Nepomuk Hoechle, die Blätter sind links mit J. Hoechle del. und rechts mit Gurk fec. signiert. Obwohl er nur für den Stich verantwortlich war, legte Gurk sich hier wesentliche Kenntnisse in der Schilderung von Uniformen, Pferden, Fuhrwerken, Kutschen und abwechslungsreichen Genreszenen zu, welche er in späteren Werken nutzen konnte.⁶⁰⁰

6.6. 1825 – Malerische Ansichten Karlsbad, Teplitz, Marienbad

1825 veröffentlichte Gurk die Ansichten der böhmischen Bäder „Malerische Ansichten aus Carlsbad, Marienbad und Franzensbrunn“ (Abb. 70, 71).⁶⁰¹ Die Blätter sind in Aquatinta gestochen und signiert mit „Gez. gestochen und herausgegeben von E. Gurk in Wien“ oder „Gez. und gest. von Eduard Gurk“. Er war also nicht nur für die Vorlage und den Stich verantwortlich, sondern agierte auch als Herausgeber. Diese Stiche zeigen erstmals die Richtung an, in der Eduard Gurks Werke münden werden. Er gelangte hier zu einer freieren, großräumigeren Aufnahme der topografischen Gegebenheiten und lässt Landschaft, Architektur und Staffage zu einem einheitlichen Bild verschmelzen.⁶⁰² Im Luxusexemplar aus der Bibliothek Kaiser Franz I. ist ein Fortschritt zu einer größeren Naturnähe zu erkennen.⁶⁰³

Ein Vergleich zu der „Schütz-Ziegler-Janschke-Serie“ und dem Album „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ (Abb. 62-64) zeigt die zunehmend malerische Wirkung der Landschaft sowie die wachsende Bedeutung der Staffage. Sie fügt sich organischer ins Bildgeschehen ein und durch Interaktionen

⁵⁹⁹ Koschatzky 1991, S. 26.

⁶⁰⁰ Sternath 2013, S. 81.

⁶⁰¹ Chaloupek 2010, S. 186.

⁶⁰² Sternath 2013, S. 80f.

⁶⁰³ Sternath 2013, S. 80f.

untereinander, wirkt das Bild um einiges Lebendiger als frühere Veduten. Zum ersten Mal in Gurks Arbeiten zeigt sich auch die Auseinandersetzung mit Licht als Stimmungsträger: Beispiele sind die langen Schatten und der rosige Horizont eines Sonnenaufgangs des Bildes „Carlsbad. Aussicht vom Lord Findlater's Tempel“ (Abb. 70) oder die dunklen Wolken eines herannahenden Gewitters bei „Carlsbad. Einfahrt in die Stadt von Seite der Egerstraße“ (Abb. 71). Gurk bezieht nun Wetterverhältnisse und Lichtstimmungen in seine Bilder mit ein, ohne dabei in die heroische, spätbarocke Hell-Dunkel Malerei zu verfallen. Das wird, zusammen mit der Darstellung realistischer und miteinander agierender Staffage, ein Charakteristikum von ihm bleiben, als etwas, was ihm für die Stimmung und malerische Wirkung seiner Blätter immens wichtig erschien.

Ein Akt der Fideikommissbibliothek gibt Auskunft darüber, dass dieses Werk nicht von allen Stellen positiv aufgenommen wurde.⁶⁰⁴ Ein Ansuchen um Erlaubnis des Verlages Mollo an den Kaiser, ihm dieses Werk widmen zu dürfen wurde auf "angemessene und schonende Weise" abgelehnt. Grund dafür ist weniger, dass es dem Kaiser nicht gefallen haben mag, sondern vielmehr, dass es als nicht gut genug befunden wurde, den Kaiser zu würdigen. Bevor der Kaiser diese Entscheidung traf, forderte er Auskünfte über den Bittsteller vom Präsidenten der Polizeihofstelle Graf Sedlnitzky an, welche der Bibliothekar Peter Thomas Young vortrug. Mollo sei ein religiös, moralisch und politisch gut gesinnter Mann, gegen den nichts vorliege. Das Werk wurde vom Präsidenten der Akademie der bildenden Künste zwar als nicht schlecht, aber mittelmäßig und daher als nicht geeignet befunden, es Franz I. widmen zu dürfen. So wurde von der Gewährung dieser Bitte abgeraten. Kaiser Franz soll es selbst nicht missfallen haben, als er es zur Einsicht vorgelegt bekommen hatte, lediglich bei der Kolorierung wurden Mängel festgestellt.

6.7. Resümee

In diesen Arbeiten für den Verlag Tranquillo Mollo wird deutlich, dass Eduard Gurk zu Beginn seiner Künstlerkarriere in erster Linie Stecher war, dabei wird vor allem seine Aquatinta-Manier gegenüber seinen Künstlerkollegen hervorgehoben. Sein erster Auftrag für Mollo „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ stand noch sehr unter dem Einfluss des Artaria Albums und da es durch die Zusammenarbeit mit

⁶⁰⁴ Fideikommissbibliothek (1809-1945), Kartonnr. 10, Aufbewahrungszahl FKBA10011: Bitte um Erlaubnis zur Dedikation des Werkes "Mahlerische Ansichten von Karlsbad, Marienbad [...] von Tranquillo Mollo. Akt:02.01.1827-06.01.1827.

einer Vielzahl von Künstlern entstand, gab es keine Möglichkeit der individuellen künstlerischen Entfaltung. In den darauffolgenden Werken für den Verlag Mollo gelangte Gurk aber immer mehr zu seinem eigenständigen Vedutenstil, da er nun allein für die Zeichnung und den Stich verantwortlich war. Bis 1830 arbeitete Gurk noch oft für den Verlag Tranquillo Mollo, sein letztes Werk für den Verlag dürfte mit höchster Wahrscheinlichkeit ein Album von 1830 „Krönung des Kronprinzen Ferdinand zum König von Ungarn am 28.9. in Pressburg“ gewesen sein.⁶⁰⁵ Dies deckt sich auch mit der Erkenntnis, dass der Verlag ab 1832 zunehmend an Bedeutung verlor, als Tranquillo das Unternehmen an seine Söhne weitergab. 1828 kam es für Gurk endlich zum ersten Auftrag vom Kaiserhaus, der seine weitere Künstlerkarriere definieren sollte.

6.8. 1828 – Giraffe der Menagerie des k. k. Lustschlosses Schönbrunn und Zoologiedarstellungen

Eduard Gurk erhielt 1828 den Auftrag, die Giraffe in Schönbrunn in Bild und Text zu beschreiben (Abb. 72). Dies dürfte wahrscheinlich der erste Auftrag des Kaiserhauses an ihn gewesen sein.⁶⁰⁶ Die Ankunft der Giraffe in Schönbrunn war ein großes mediales Ereignis und wurde von vielen Zeitschriften angekündigt.⁶⁰⁷ Gurk verfasste eine 13-seitige Beschreibung der Giraffe mit zwei Kupfertafeln, welche Abbildungen der Giraffe und den Grundriss der Stallungen zeigen. Das Heft war bei Tranquillo Mollo in unterschiedlichen Qualitäten erhältlich.⁶⁰⁸

Ein Jahr später datiert, sind zahlreiche Zoologie Darstellungen (Abb. 73) von verschiedenen Wildtieren aus der Kunstsammlung Kaiser Ferdinand I. von Österreich. Diese sind in Aquarell und Deckfarben gemalt und zeigen fremde Tiere aus unterschiedlichen Kontinenten, wie zum Beispiel „Nordisches Walroß, Rennthier, Schwarzer amerikanischer Bär, Andenkondor, Indische Zibetkatze, uvm“. Dabei ist es eindeutig, dass der Maler diese Tiere nicht lebend gesehen haben kann, sondern nur präparierte Tiere aus der kaiserlichen Sammlung zur Vorlage hatte.⁶⁰⁹

⁶⁰⁵ Dies ist in anno das letzte Werk von Gurk welches vom Verlag Mollo beworben wurde. Auch ist kein späterer Stich von Eduard Gurk für den Verlag bekannt.

⁶⁰⁶ Koschatzky 1991, S. 26f: Ansuchen als k.k. Kammermaler von Eduard Gurk 1836 „Die Allergnädigste Würdigung, die Euer Majestät dem geringen Talente des allergehorsamst Unterzeichneten schon vor neun Jahren zu schenken geruhten [...]

⁶⁰⁷ Allgemeine Theaterzeitung, 30.08.1828; Prager Zeitung, 31.08.1828.

⁶⁰⁸ Wiener Zeitung, 19.08.1828, S. 808.

⁶⁰⁹ Beispiel Nordische Walroß: Das Tier ist zu stark ausgestopft, die natürlich Faltenlegung der Haut fehlt. Hätte er das Tier vor der Natur gesehen, müsste er Hautfalten stärker modellieren. Vgl. Das Walross im Horniman Museum.

6.9. 1830 – Die Überschwemmung in Wien

Als Anfang März 1830 ein Hochwasser in Wien einige Stadtteile überschwemmte, widmete sich Gurk der Darstellung dieser Katastrophe in mehreren Blättern. Vorwiegend ging es dabei um die Inszenierung der Anteilnahme des Kaiserhauses, was auch der Titel des Albums „Denkmal edler hochherziger Gesinnungen und Handlungen“ zeigt.⁶¹⁰ Franz Karl Erzherzog von Österreich wird gezeigt, als er sich in der Jägerzeile an einer Rettungsaktion beteiligt (Abb. 74). Kaiser Franz besichtigte den Schaden der Überschwemmung (Abb. 75) und Erzherzog Ferdinand nahm sich in diesen Bildern eines verwaisten Knabens an (Abb. 77).⁶¹¹ Andere Abbildungen zeigen die zerstörerische Macht des Hochwassers mit wenig oder sogar ganz ohne Staffage, wie am Augarten (Abb. 76) oder in der Leopoldau.

Die habsburgischen Retter werden jeweils von einer Vielzahl von Hofpersonal begleitet. Laut dem damaligen Bericht von Sartori sind im Blatt „Überschwemmung der Rossau“ (Abb. 77) neben Erzherzog Ferdinand, auch die Persönlichkeiten wie der Leiblakei, der Obersthofmeister, der Dienstkämmerer, dem Regierungskommissär und der Richter der Gemeinde Rossau porträtähnlich abgebildet.⁶¹² Im Hintergrund findet sich die Vedute der Rossau mit damals bekannten Gebäuden, wie einem Kaffeehaus und die Servitenkirche. Ein weiteres Blatt zeigt Erzherzog Franz Karl (Abb. 74) in der Leopoldstadt, ebenfalls begleitet von seinem Hofpersonal.⁶¹³ Auch dieses Blatt ist sehr detailliert ausgeführt und zeigt die perspektivische Ansicht der ganzen Jägerzeile mit Blick auf den Stephansdom. Sartori weist darauf hin, dass dieses Bild nur bei dem Künstler und in der Kunsthandlung von T. Mollo, Michaelerplatz zu bestellen ist, wo sie auch zur Ansicht aufgestellt sind.⁶¹⁴ Durch den Vertrieb dieser Blätter ging der Hof nicht nur der Nachfrage des Volkes an bildlichem Material der Katastrophe nach, sondern sie konnten sich auch in der Öffentlichkeit als helfende Retter in der Not zeigen. Die Bilder dokumentierten quasi eine PR-Maßnahme. Diese Blätter wurden auch in der Kunstaussstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste gezeigt.⁶¹⁵ Insgesamt waren es sechs Zeichnungen und Gemälde, fünf davon stammten von Gurk.

⁶¹⁰ Sartori 1830, S. 128-130.

⁶¹¹ Sartori 1830, S. 128-130.

⁶¹² Sartori 1830, S. 128-130.

⁶¹³ Sartori 1830, S. 128-130.

⁶¹⁴ Sartori 1830, S. 128-130.

⁶¹⁵ Sartori 1830, S. 130; Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste.

Die kolorierten Kupferstichversionen zeigen eine sehr malerische Umsetzung dieses Themas. Die Szenen weisen einen starken Realitätsbezug mit bewegten, miteinander kommunizierenden Menschen, zerstörten Häusern, angeschwemmtem Gut und brechenden Wellen auf. Die Fülle an Details ist schier unendlich. Die Farben sind kontrastreich und die Wolkenstimmung ist düster. Durch die malerische Gestaltung Gurks sind die Blätter Reportage und Naturerlebnis zugleich.⁶¹⁶

6.10. 1830 – Krönung des Kronprinzen von Ungarn am 28. September in Pressburg

1830 wurde Gurk vom Kaiserlichen Hof beauftragt nach Pressburg zur dort am 28. September stattfindenden Krönung des Kronprinzen (Abb. 78) zum König von Ungarn zu reisen, um dieses Ereignis malerisch aufzunehmen.⁶¹⁷ Aus dieser Reise resultiert das Album „Erinnerungsblätter an die Krönung Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Kronprinzen Ferdinand zum König von Ungarn, Mit höchster Bewilligung nach der Natur gezeichnet von Eduard Gurk, Wien bey T. MOLLO“. Die ersten 36 Blätter zeigen die portraithaften Darstellungen der Ungarischen Krönungskostüme und sind fast alle mit E. Gurk signiert.⁶¹⁸ Das Hauptalbum zeigt in zwölf Blättern die chronologische Reihenfolge der Krönungsfestlichkeit, welche am 23. September 1830 in Pressburg stattfand. Bis auf ein Blatt wurde diese Serie ebenfalls von Gurk gezeichnet und gestochen.⁶¹⁹ Das Album wurde in der Wiener Zeitung beworben mit dem Zusatz: „[...] mit höchster Bewilligung nach der Natur gezeichnet von Eduard Gurk. Da diese Blätter nur schön coloriert Interesse haben können, so werden schwarze Abdrücke nicht verkauft.“⁶²⁰ Durch einen Artikel über eine Versteigerung im Pester Lloyd ist ersichtlich, dass sich das Preßburger Krönungswerk von Eduard Gurk auch in Metternichs Sammlung befand.⁶²¹

Dieses Album ist vermutlich der erste Großauftrag des Kaisers an Eduard Gurk. Zwar konnte er schon zuvor Aufträge für den Kaiser umsetzen, doch war der Umfang bisher um einiges geringer. Obwohl die Mehrheit der Blätter von Eduard Gurk stammen, ist die Ähnlichkeit mit Hoechles älteren Krönungsblättern markant. Ein

⁶¹⁶ Frodl 1987, S. 39.

⁶¹⁷ Koschatzky 1991, S. 27.

⁶¹⁸ Bis auf Blatt Nr. 2, hier lautet die Signatur E. Gurk und H., wahrscheinlich ist hier Hoechle gemeint, der auch im zweiten Teil mitwirkte.

⁶¹⁹ Koschatzky 1991, S. 27: nur das Blatt Nr. 11 „Scene bei dem Weinauslaufen und Brodauswerfen“ stammt von J. M. Hoechle, dem damaligen offiziellen Hofkammermaler.

⁶²⁰ Wiener Zeitung 6.11.1830, S. 1264 und 4.11.1830, S. 1253.

⁶²¹ Pester Lloyd, 8.11.1907, S. 4.

Vergleich einer kolorierten Lithographie von Hoechle mit dem Titel „Einzug von Kaiser Franz I. und Kaiserin Maria Ludovika in Venedig 1815“ (Abb. 79) mit Eduard Gurks Blatt „Eidesleistung am Barmherzigen Platz“ (Abb. 78), in selber Technik zeigt die unterschiedlichen Darstellungsweisen der beiden Künstler. Bei beiden tritt der Herrscher als thematischer Mittelpunkt auch kompositorisch ins Zentrum des Bildes und wird von einer miteinander agierenden Gruppe von Zuschauern umringt, welche gespannt auf das Ereignis blicken. Die Lichtführung ist bühnenhaft inszeniert und erhellt das Hauptgeschehen. Während die Angehörigen des Hofes noch beleuchtet sind, werden die vielen anwesenden Beobachter in den Schatten gerückt. Überhaupt wird der Hintergrund von einer undefinierten grauen Masse an Zuschauern angehäuft, ohne hier etwas Bewegtes zu definieren. Es wurde von Gurk vergeblich versucht, die Starrheit der Staffage mit den schreitenden Pferden im vordersten Grund aufzulockern. Doch ist dies kein Vergleich zur lebendigen und natürlichen Inszenierung der Überschwemmung im selben Jahr. Diese Homogenität könnte daher rühren, dass beide Künstler für dasselbe Werk verantwortlich waren und diese Einheit vom Auftraggeber angestrebt wurde. Auch war Hoechle zu diesem Zeitpunkt der offizielle Hofkammermaler, es ist also vorstellbar, dass Eduard Gurk den Vorgaben eines Höhergestellten Folge zu leisten hatte.

6.11. 1833 – Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell

Bei diesem Werk handelt es sich um ein privates Ansichtsalbum des Kronprinzen Ferdinand, es entstand aus einer dreitägigen Wallfahrt Ferdinands von Wien nach Mariazell. Der volle Titel dieses Album lautet „Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark, dargestellt in drey Tagreisen und nach der Natur aufgenommen im Jahre 1833 in Begleitung Sr. Majestät des jüngern Königs v. Ungarn, Ferdinand dem Fünften. Von Eduard Gurk“ (Abb. 80-90). Der Kronprinz beauftragte Eduard Gurk die Prozession zu begleiten, um diese in Bildern zu dokumentieren. Die Serie beinhaltet 40 Aquarelle im kleineren Format, welche mit gezeichnetem Rahmen und Beschriftungen versehen sind und die Stationen der Dreitagesreise zeigen.⁶²² Das Format beträgt 32,5 cm x 42,5 cm, Gurk hat dabei Papier aus England und den Niederlanden benutzt.⁶²³ Eduard Gurk präsentiert sich in diesen Blättern ganz im Biedermeier, indem er die Naturschönheit und

⁶²² Koschatzky 1991, S. 27.

⁶²³ Dipl.-Rest.(Univ.) Franziska Butze Rios; Museumsblog des Museum Niederösterreich, Beitrag vom 14.11.2014. Anhand von Wasserzeichen konnten die Hersteller C & I HONIG / Niederlande, J. WHATMAN / England identifiziert werden.

Genreszenen als malerisch, romantisches Motiv im topographischen Rahmen wiedergibt.⁶²⁴ Um genügend Skizzen für die Ausführung vorrätig zu haben, legte Gurk die Strecke ein weiteres Mal zurück, er bezog auf dieser Reise auch Orte mit ein, die vom Kaiser umfahren wurden, wie zum Beispiel die Strecke zwischen Spinnerin am Kreuz und Heiligenkreuz.⁶²⁵ Die Ausführung der Werke erfolgte wahrscheinlich in den Wintermonaten in Wien.⁶²⁶ Im Zuge der Restauration wurden Vorzeichnungen und Hilfslinien aus Graphit unter dem Aquarell festgestellt.⁶²⁷ Weißhöhungen wurden mit Bleiweiß eingesetzt und der Titel, Nummerierung als auch der Rahmen mit goldfarbener, kupferhaltiger Tusche ausgeführt.⁶²⁸ Interessanterweise ist Ferdinand selbst in dieser Serie nicht abgebildet.⁶²⁹ Krug sieht hierin den Wunsch des Auftraggebers, da er nicht einmal in der Gnadenkirche Mariazells erscheint: „Nicht Prunkkarossen und in prachtvolle Uniformen gekleidete Würdenträger sind zu sehen, nicht geschmückte Plätze sind das Ambiente. Die Läuterung der Menschen durch die Wanderung in den von Gott gegebenen Schönheiten der Natur zu einer heiligen Stätte und der tiefe Glaube in Anblick des Heiligtums sind der Inhalt dieser Serie.“⁶³⁰ Gurk malte topographisch exakte Veduten, die deutlich durch ihr religiöses Thema motiviert waren und interpretierte diese auf romantische Weise.⁶³¹ Die Betonung liegt hier eindeutig in der idyllischen Landschaft, mit dem Ziel malerische und topographisch interessante Motive zu sammeln, die allein für den Privatgebrauch Ferdinands bestimmt waren.⁶³²

Erstmalig in Gurks Schaffen ist der Verlauf einer Erzählstruktur durch alle 40 Motive. Er bindet dabei den Tageslauf von morgens bis abends und die passierten Stationen mit ein. Um den Verlauf nicht eintönig zu gestalten, zeigt der Maler die Pilgergruppe mit Priester und Fahnenträger abwechselnd von naher oder ferner Sicht. Zusätzlich sind die Ortsansässigen bei ihrer Arbeit dargestellt, um einen realistischeren Eindruck zu erwecken. Gurk wählte in den meisten Motiven einen erhöhten Betrachterstandpunkt, um die Landschaft vorteilhafter wiederzugeben. Auffällig ist hier, wie sehr der Fokus auf die weite Landschaft gelegt wird, jedes Blatt,

⁶²⁴ Koschatzky 1987, S. 150, zitiert nach Feuchtmüller 1975, S. 89.

⁶²⁵ Krug 2014, S. 41.

⁶²⁶ Koschatzky 1991, S. 27.

⁶²⁷ Dipl.-Rest.(Univ.) Franziska Butze Rios; Museumsblog des Museum Niederösterreich, Beitrag vom 14.11.2014.

⁶²⁸ S.O.

⁶²⁹ Grassegger 1996, S. 16; Krug 2014, S. 41.

⁶³⁰ Sternath 2013, S. 83.

⁶³¹ Grassegger 1996, S. 21.

⁶³² Grassegger 1996, S. 16; Krug 2014, S. 41.

ausgenommen die Innenansichten, sind als Panoramaansicht angelegt. Dies bestätigt auch die Theorie, dass die Prozession nur den Rahmen für diese Landschaftsbilder legte.⁶³³

Das Album beginnt mit dem Blatt „Spinnerkreuz am Wienerberg“ (Abb. 80), wo die Prozession die Stadt verlässt, während Bauern und Händler mit ihren Waren in die Stadt ziehen. Die beiden Wägen auf der linken Seite entstammen dem Album „Wiener Fuhrwerke: Ein Kohlenbauer, Ein Frachtwagen“ (Abb. 80a), in diesem Fall sind sie detailgenau ohne Variation aus einer früheren Arbeit kopiert.⁶³⁴ Gurk stach 1825 das Album Wiener Fuhrwerke für den Verlag Tranquillo Mollo, basierend auf den Zeichnungen von Johann Nepomuk Hoechle, in der Technik kolorierte Aquatinta. Durch diese Arbeit konnte er sich einen Formenvorrat für Fuhrwerke aneignen, welche ihm in diesem Album nützlich waren. Das Motiv „Frachtwagen“ verwendete er auch im Blatt Nr. 30 „Mitterbach“ noch einmal in derselben Form. Im Blatt Nr. 10 „Dornau“ (Abb. 81) griff er in seiner Sammlung auf den „Wiener Zeiselwagen“ (Abb. 81a) zurück. Für Landschaftsmaler war es üblich, sich einen eigenen Formenvorrat anzulegen, wie auch das Kapitel „Vedute“ schon darlegen konnte. In diesem Fall zog aber Gurk die Entwürfe eines anderen Künstlers heran, zu dessen Motiven er nur durch die Ausführung im Kupferstich gekommen war.

Gurk versäumt es nicht, wichtige Aussichtspunkte in seinen Bildern zu zeigen. Im Blatt Nr. 4, „Vorderbrühl“ (Abb. 82) wählt er den Standpunkt so, dass er die Pilgergruppe durch die Kalköfen wandern lässt, während er die romantischen Ruinen und Neubauten auf den Hügeln zeigen kann.⁶³⁵ Gurk ist aber nicht nur an Bauwerken interessiert, er malt oft auch kleine Geschichten in seine Bilder, wie zum Beispiel in Blatt Nr. 10 „Dornau“ (Abb. 81): Ein Regenguss hat sich mittlerweile gelöst, die Wolken lockern auf und doch sind die Folgen des Schauers im Bild sichtbar. Während die Pilger versuchen den Pfützen auf dem Weg auszuweichen, sind zwei Personen damit beschäftigt, mit einem Seil die Brücke vor den strömenden Wassermassen zu retten.

Interessant ist ein Mann mit blauem Mantel und Hut, der in mehreren Bildern vorkommt und nicht den Eindruck erweckt zur Prozession zu gehören. In Blatt Nr. 12 „Hainfeld“ (Abb. 83) sitzt er am rechten Bildvordergrund auf einem Baumstamm. Er

⁶³³ Grassegger 1996, S. 16; Krug 2014, S. 41.

⁶³⁴ Krug 2014, S. 74.

⁶³⁵ Krug 2014, S. 86.

trägt denselben blauen Mantel und Hut wie der Wanderer im Blatt Nr. 3 „Burg Mödling und die Klausen“ (Abb. 84). Im Blatt Nr. 15 „Stift Lilienfeld“ ist derselbe Mann wieder am Bildvordergrund abgebildet, als er sich mit einem Mönch unterhält. Da er diesmal eine Zeichenmappe unter dem Arm hält, vermutet Krug, dass es sich um ein Selbstportrait Gurks handeln könnte.⁶³⁶ Ein letztes Mal findet sich derselbe Mann in Blatt Nr. 32 „Urlaubskreutz in Weißenbach“ auf einer Bank sitzend. Diese These ist plausibel in der Hinsicht, dass die dargestellte Person mehrmals in dieser Folge vorkommt und in einem Blatt sogar eine Zeichenmappe hält, das Attribut eines Künstlers. Die Figur ist jedoch zu undeutlich gemalt, um einen direkten Bezug zu Gurk herstellen zu können. Da dies das einzig bekannte Werk ist, in dem sich Gurk selbst darstellen würde, kann davon ausgegangen werden, dass der Künstler diese Undeutlichkeit angestrebt hat, um der Bildfolge ein weiteres interessantes Element zu geben.

Wie schon bei den vorangegangenen Blättern zeigt Gurk die Pilger auch in Blatt Nr. 18 „Glashütte bey Türritz“ (Abb. 85) im Tal entlangwandern. Auch dieses Bild präsentiert eine Fülle an informativen Details. Zum Beispiel zeigt er den zur Hälfte gerodeten Berg im Hintergrund und die Holzriesen, über die das Brennholz den Glasöfen zugeführt wurde.⁶³⁷ Auf der linken Seite des Baches kniet eine Bäuerin vor einem vorbeischreitenden, offensichtlich vornehmen Herrn.⁶³⁸ Rechts des Baches transportiert ein Bauer mit zwei Ochsen Baumstämme und hält für einen kurzen Plausch mit zwei Holzarbeitern. Am Wegrand sitzt eine Frau mit zwei Kindern, während ein Mann das Kind mit gehobenem Finger ermahnt. Das Blatt Nr. 21 „Annaberg von der Ostseite“ (Abb. 86) weist auf die Gepflogenheit der damaligen ansässigen Bauern hin, den Pilgern Pferde für den mühsamen Aufstieg anzubieten. Dies war ein wesentlicher Erwerbszweig der Bauern, solche Hilfestellungen wurden Pilgern bei fast jeder größeren Steigung angeboten.⁶³⁹ Bei Blatt Nr. 22 „Aussicht vom Annaberge gegen den Ötscher“ (Abb. 87) wird dieses Motiv nochmals aufgegriffen, indem vier edler gekleidete Personen zu Pferd am Berg ankommen, während die Pferde auf denen Damen reiten von Einheimischen geführt werden. Die Pilger schreiten dabei wieder den Berg hinunter. Trotz aller Realitätsnähe in Gurks Bildern, gab er dieses Kriterium im Blatt Nr. 24: „Joachimsberg“ zugunsten einer

⁶³⁶ Krug 2014, S. 131.

⁶³⁷ Krug 2014, S. 143.

⁶³⁸ Krug 2014, S. 144.

⁶³⁹ Krug 2014, S. 156: Johann Hofmann, Taschenbuch der Naturschönheiten 1826.

effektvolleren Inszenierung auf. So wird der gesamte linke Vordergrund noch von den Strahlen der hinter dem Ötscher untergehenden Sonne fälschlicherweise beleuchtet.⁶⁴⁰ Gurk war auch an vielen Nebensächlichkeiten interessiert, wie an der Einzäunung der Wiesen und Felder und am Rasten der Bauern in der Mittagssonne im Schatten eines Heuschobers, wie im Blatt Nr. 31 „Sebastiansberg“ (Abb. 88).

Das Blatt Nr. 35 „Gnadenkirche in Mariazell“ (Abb. 89) ist ganz der heroischen Wirkung der Gnadenkirche gewidmet, da Gurk der Kirche eine besondere Bedeutungsperspektive zugesteht, indem er die davor stehenden Häuser kleiner malt, als sie sein konnten.⁶⁴¹ Gurk zeigt hier im Vordergrund vermehrt Genreszenen, wie das vornehme spazierende Paar oder den Bettler, welcher von einem Mann Almosen erhält.⁶⁴² Die „Innere Ansicht der Gnadenkirche in Maria Zell“ (Abb. 90) ist in hellen, heiteren Farben gemalt, der Stuck ist sehr detailreich dargestellt, während sich zahlreiche Pilger im Kirchenschiff tummeln. Die Ehrfurcht, die ein solcher sakraler Ort bei einigen Menschen hervorrief, ist an den vielen Frauen erkennbar, welche am Steinboden mit Blick auf den Altar knien. Das Album sticht nicht nur durch seine malerische ansprechende Wirkung, sondern auch durch seine Realitätsnähe hervor. Durch den fortschreitenden Tagesablauf und die Einbindung der Genreszenen ist das Album zu einem wichtigen Zeitdokument geworden.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren „malerische Reisen“ eine beliebte Art der Reisedokumentation.⁶⁴³ Zumeist handelt es sich dabei um die Reisebeschreibung einer Gegend oder auch einer längeren Wanderung, welche von Vedutengrafiken untermalt wurde. Die Grafiken sind oft eine Sammlung an schönen Aussichten ohne Zusammenhang, es wurden die Tages- oder Wetterverhältnisse frei nach Empfinden dargestellt und auch die Staffage soll als Repräsentation des Ortes stehen.⁶⁴⁴ Gurk wählte hier einen anderen Weg. Das Album erzählt sich wie eine Bildergeschichte: Vom Morgenanbruch bis zur Abenddämmerung wird die Pilgergruppe vom Betrachter beim Fortschreiten ihrer Wanderung verfolgt. Da die Ansässigen bei ihrer Arbeit, als auch den gemeinsamen Pausen und Interaktionen gezeigt werden, erwecken sie kaum den Eindruck einer Staffage. Dieses Album ist einzigartig in allen Aspekten.

⁶⁴⁰ Grassegger/Krug 2014, S. 168.

⁶⁴¹ Grassegger/Krug 2014, S. 213.

⁶⁴² Grassegger/Krug 2014, S. 213.

⁶⁴³ Viele davon wurden von Franz Carl Weidmann als rein literarische Reisebeschreibung verfasst, mit jeweils ein bis zwei Abbildungen. Durch den anno-Service der ONB sind diese digital zugänglich.

⁶⁴⁴ z. B. Panorama der Österreichischen Monarchie; Guckkastenblätter des Kaisers.

Doch welche Umstände haben den Kaiser dazu bewogen, dieses Album in Auftrag zu geben? Bisher konnte diese Frage mit Einbeziehung von Quellen nicht gelöst werden. Wie stark Ferdinand an Kunst und genereller Sammeltätigkeit interessiert war, konnte schon im Kapitel „Eduard Gurks Umfeld in der Zeit des Biedermeiers“ erörtert werden. Auch die gegenwärtige Beliebtheit von Reiseliteratur mit Vedutendarstellungen in Österreich stellt einen wichtigen Faktor da. Doch gibt es ein unmittelbares Vorbild für dieses Album? Bis jetzt ist kein direktes Vorbild bekannt, auch in Krugs Ausstellungskatalog von 2014 wird diese Frage nicht behandelt. Möglicherweise mögen die Bilder der Überschwemmung Ferdinand dazu veranlasst haben, auch dieses Album in Auftrag zu geben. Stilistisch und formal überschneiden sie sich in vielerlei Dingen: Beide zeigen Personen inmitten eines Geschehens und nehmen auf eine gelungene Komposition Rücksicht. Auch erzählen sie jeweils eine eigene Geschichte und das in mehreren Blättern. Durch die Technik des Aquarells wirken die Farben leicht und atmosphärisch, auch Tageszeiten und Wetterverhältnisse tragen zu diesem Naturerlebnis bei. Eine weitere Inspirationsquelle könnten auch die Veduten des Erzherzogs Johann gewesen sein, der diese schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Künstlern anfertigen ließ, um so eine bildnerische Sammlung der schönsten und bekanntesten Orte Steiermarks aufzubauen.

6.12. 1833 – Beginn der Guckkastenserie Kaiser Ferdinands

Bei den Guckkastenblättern handelt es sich um eine Sammlung von etwa 300 Aquarellen, welche zum Großteil von Jakob und Rudolf Alt (etwa 170), Eduard Gurk (etwa 60) und Leander Russ (etwa 70) gemalt wurden.⁶⁴⁵ Die Bezeichnung „Guckkastenblätter“ rührt daher, dass die Blätter für die Betrachtung durch einen Kasten – also Guckkasten – mit Hohlspiegel vorgesehen waren.⁶⁴⁶ Sie wurden dort hinein geschoben und je nach Wunscheffekt von vorne oder hinten beleuchtet.⁶⁴⁷ Die Aquarelle wurden vom Hof erworben und zunächst aus der Privatschatulle des Kronprinzen Ferdinands, dann aber aus dem Familienfonds des Kaisers bezahlt und dort zwischen 1836 und 1847 auch verzeichnet.⁶⁴⁸ Da diese Sammlung zu Ferdinands persönlichem Besitz zählte, übersiedelte sie mit seiner Privatsammlung

⁶⁴⁵ Koschatzky 1991, S. 5; sowie 73-76.

⁶⁴⁶ Vgl. Sternath 2010, S. 27; Koschatzky 1991, S. 5ff.

⁶⁴⁷ Sternath 2010, S. 28.

⁶⁴⁸ Vgl. Koschatzky 1991, S. 6; Telesko 2010, S. 21.

1848 auf den Hradschin.⁶⁴⁹ Nach seinem Tod gelangte sie wieder in die kaiserliche Privatbibliothek, bis 1921 schließlich der Großteil davon in die staatliche Kunstsammlung Albertina überführt wurde.⁶⁵⁰ Immer noch ungeklärt sind die Entstehungsumstände der Guckkastenblätter. Für Telesko deutet vieles darauf hin, dass der Serie ein ausformulierter und wissenschaftlich durchgearbeiteter topographischer Plan Kaiser Ferdinands I. zugrunde liegt.⁶⁵¹ Denn ab 1840 tritt ein Herr Wenzel Carl Wolfgang Blumenbach-Wabruschek auf, welcher die meisten Bilder quittiert und sich vielleicht auch für die Auswahl der abzubildenden Ort und Plätze verantwortlich zeigte.⁶⁵² Doch der Ursprung der Unternehmung wurde bis heute noch nicht geklärt. Eventuell könnte eine Anekdote von Hevesi eine mögliche Erklärung bringen, der im Heft *Ver Sacrum* 1898 einige Zeilen über die Guckkastenblätter von Rudolf von Alt schrieb.⁶⁵³ Demnach malte der Maler Gurk für Van der Nülls Guckkasten Ansichten, später soll der Kronprinz diesen Guckkasten von Van der Nüll gekauft haben.⁶⁵⁴ Es ist durch verschiedene Quellen belegt, dass Eduard Gurk seit 1828 Aufträge für Ferdinand ausführte. Falls sich also Alts Anekdote als wahr herausstellt, könnte man argumentieren, dass der Kaiser durch Eduard Gurk inspiriert wurde, seine eigene Guckkastensammlung anzulegen. Bekräftigt wird diese Theorie auch durch den Umstand, dass Gurk von Anfang an, in dieses Projekt involviert war und Jakob und Rudolf Alt erst nach Gurk hinzugezogen wurden.⁶⁵⁵

Es ist nicht gesichert, ob alle Blätter für einen Guckkasten bestimmt waren. So wurden sie in den privaten Rechnungsbüchern des Hofes nie als „Guckkastenblatt“ bezeichnet.⁶⁵⁶ Marie Luise Sternath führt hier einige Theorien auf, doch am überzeugendsten ist das Argument, dass nicht alle im Querformat, sondern manche im Hochformat gemalt sind, sodass sie rein technisch nicht in den Guckkasten geschoben werden konnten.⁶⁵⁷ Abnützungerscheinungen geben über den Gebrauch Auskunft, so weisen die Blätter, welche auf Schloss Konopiste gelagert wurden, heute stärkere Abnützungerscheinungen als die in Wien auf.⁶⁵⁸ Am

⁶⁴⁹ Poch 2010, S. 25.

⁶⁵⁰ Poch 2010, S. 25.

⁶⁵¹ Telesko 2010, S. 22.

⁶⁵² Telesko 2010, S. 22: Blumenbach-Wabruschek war ein anerkannter Topograf, Statistiker und früherer Industriehistoriker.

⁶⁵³ Koschatzky 1991, S. 7; Sternath 2010, S. 27; Quelle Hevesi 1898.

⁶⁵⁴ Koschatzky 1991, S. 7; Sternath 2010, S. 27; Quelle Hevesi 1898.

⁶⁵⁵ Bsp: Hochwasser 1830/33, Mariazell 1833.

⁶⁵⁶ Sternath 2010, S. 30.

⁶⁵⁷ Sternath 2010, S. 30.

⁶⁵⁸ Sternath 2010, S. 27.

wahrscheinlichsten ist demnach, dass einige der Blätter tatsächlich durch einen Guckkasten betrachtet wurden, doch bei weitem nicht alle, was zur Entfaltung der Wirkung auch nicht notwendig war.⁶⁵⁹

Motivisch wurden überwiegend Ansichten der bekanntesten Punkte der Monarchie behandelt. Ein Großteil der Blätter zeigt Gegenstände aus dem Habsburgerreich.⁶⁶⁰ Später greifen sie weit über die Grenzen hinaus, zeigen Bethlehem, Jerusalem, Beirut, Ägypten, China, Indien und sogar „vorweltliche Landschaften“.⁶⁶¹ Einige Darstellungen handeln aus dem Leben Franz I. und Ferdinands I. sowie von Festen, Denkmalenthüllungen, Straßeneröffnungen, der großen Überschwemmung von 1830 und der Sonnenfinsternis von 1842.⁶⁶² Die späteren Blätter verlagern sich zu unterhaltenden Genreszenen wie „Schlittenfahrt“, „Windfatalitäten“ oder Jagdszenen.⁶⁶³ Die Datierung beginnt 1833 und endet 1848 mit der Abdankung Kaiser Ferdinands.⁶⁶⁴ Im Verlauf der Serie wird ein Wechsel von Bauten, Landschaft und Genreszenen geboten, in Verbindung mit der Veränderung des Betrachterstandpunktes dient es dazu, Monotonie zu vermeiden.⁶⁶⁵ Reine Architekturansichten werden vermieden, indem sie mit Staffage oder historischen Ereignissen belebt werden.⁶⁶⁶ Städtepanoramen oder die Ansichten berühmter Bauwerke treten durch einen landschaftlichen und durch Staffage belebten Vordergrund in die Tiefe. Telesko nennt dies inhaltliche Zweiteilung, bei welchen ein Panorama mit einem Vordergrundgeschehen kombiniert wird.⁶⁶⁷

Gurks Arbeiten umfassen Ereignisse wie die Überschwemmung in Wien, Naturdenkmäler wie Bergwerke und Grotten, ausgewählte Blätter seiner Wallfahrtsserie nach Mariazell, sowie zahlreiche Ansichten aus den Umgebungen um Laxenburg, Böhmen und Mähren. Dabei geht es nicht immer nur um die Darstellung der Sehenswürdigkeiten bekannter Orte. Das Bild „Der Große Höllstein mit der Aussicht gegen Mariazell, 1835“ (Abb. 91) konzentriert sich in erster Linie auf das

⁶⁵⁹ Sternath 2010, S. 30.

⁶⁶⁰ Koschatzky 1987, S. 98.

⁶⁶¹ Koschatzky 1987, S. 98. Diese stammen vorwiegend von Leander Russ, wobei seine vorweltlichen Landschaften Mammuts und Dinosaurier sowie Vulkanausbrüche zeigen. Sogar ein Blatt mit dem „Arktisches Meer“ von 1843 findet sich in der Sammlung.

⁶⁶² Koschatzky 1987, S. 98.

⁶⁶³ Koschatzky 1987, S. 98.

⁶⁶⁴ Koschatzky 1991, S. 5.

⁶⁶⁵ Telesko 2010, S. 12.

⁶⁶⁶ Telesko 2010, S. 12.

⁶⁶⁷ Telesko 2010, S. 12.

Gebirgsmassiv mit seinen rauen Gesteinsmassen.⁶⁶⁸ Erst im Bildhintergrund zeigt sich bei genauerem Hinsehen der Ort Mariazell mit den zwei markanten Türmen seiner Kirche. In der Sammlung der Guckkastenblätter befinden sich einige Motive von Gurks Album „Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark“, folgende Blätter wurden nahezu identisch wiederholt:⁶⁶⁹

- Der Lassingfall bei Mariazell, 1834 (links unten signiert und datiert), Mahlerische Reise, Blatt Nr. 27: hat einen etwas höheren Betrachterstandpunkt eine leicht veränderte Perspektive und weniger Staffage.
- Mariazell von der Bürgeralpe, um 1833 (Abb. 92), Mahlerische Reise, Blatt Nr. 34 (Abb. 93): Die Pilgergruppe wurde entfernt.
- Mariazell vom Annaberge, 1833 (Abb. 94), Mahlerische Reise, Blatt Nr. 35 (Abb. 89): Die Staffage wurde geändert und der Bettler entfernt.
- Das Innere der Kirche in Mariazell, 1833 (links unten signiert und datiert), Mahlerische Reise, Blatt Nr. 37: Der Innenraum wurde aus derselben Perspektive gemalt, die Staffage wurde aber stark verändert.

Dabei wurden folgende Guckkastenblätter höchstwahrscheinlich aus den Skizzen der „Mahlerischen Reise“ entworfen, da die Motive dort nicht vorkommen:

- Mariazell von der Wienerstraße, 1833
- Mariazell vom Kirchenplatze, um 1833
- Beim todten Weib in der Freyn in Steiermark, 1834 (links unten signiert und datiert)
- Der große Höllstein mit der Aussicht gegen Mariazell in Steiermark, 1835 (rechts signiert und datiert)
- Das Gnadenbild zu Mariazell, 1833 (rechts unten signiert und datiert)

Neben dem Skizzen und fertigen Motiven die Eduard Gurk aus dieser Serie heranzog, kopierte er auch die bereits 1830 aufgenommenen Blätter der Überschwemmung in Wien für den Guckkasten. Auffallend ist, dass einige Motive aus einem besonderen Anlass entstanden sind. Hier ist weniger die Rede von höfischen Ereignissen, als von der Darstellung gerade errichteter Bauwerke. Ein Beispiel ist hier das Bild „Der Hauptplatz mit dem Ferdinandsbrunnen in Baden bei Wien“ (Abb. 95), es zeigt zwar eine Innenstadtansicht, doch ist der Fokus des Bildes auf den von Kaiser Ferdinand erst kürzlich errichteten Brunnen gerichtet.⁶⁷⁰ Ein weiterer Anlass ergab sich in der Fertigstellung des „Eisenbahnviadukt in Brunn“

⁶⁶⁸ Telesko 2010, S. 13.

⁶⁶⁹ Krug 2014, S. 49.

⁶⁷⁰ Telesko 2010, S. 15.

(Abb. 96), noch im selben Jahr wurde das Motiv von Gurk gemalt.⁶⁷¹ Im Vordergrund steht hier die technische Anlage, welche die Verbindung Brunn mit Wien charakterisiert.⁶⁷² Gurk hat schon in den 20er Jahren viele Ansichten dieser Gegend für den Verlag Mollo gemalt und war daher gut mit der Gegend vertraut. So beinhalten die Guckkastenblätter auch einige von Gurks Ansichten aus Böhmen und Mähren.⁶⁷³ Die Verbindung von Topographie und Zeitgeschichte wird eindrucksvoll im Bild „Der Kaiserbesuch in Teplitz-Schönau“ (Abb. 97) gezeigt, indem die Architektur den Rahmen des Kaiserbesuches gibt.⁶⁷⁴ Ein weiteres Beispiel ist die „Krönung Kaiser Ferdinand I. im Dom zu Prag“ (Abb. 98).

Aus dieser Reihe stehen Gurks Aquarellskizzen zur Verfügung und bieten, da von Ferdinands Krönung leider keine Vorzeichnung vorhanden ist, einen Vergleich mit der „Krönung Kaiserin Maria Annas zur Königin von Böhmen“ (Abb. 99), die beide im Veitsdom stattfanden. Während bei Ferdinands Krönung der Blick in den Chor gewählt wurde, und somit den Kaiser von hinten zeigt, malt Gurk die Krönung Maria Annas vom Chor aus und somit in Blickrichtung auf das Gesicht der Kaiserin. Bei der Krönung Maria Annas fällt der Ausführungsgrad der Vorzeichnung auf. Diese ist von der Architektur bis zur Menschenmasse sehr detailliert farbig aquarelliert. Der größte Unterschied zu dem offiziellen Blatt der Guckkastenserie ist, dass es noch nicht die Detailliertheit und Reinheit des fertigen Blattes erreicht hat. Ein weiterer Vergleich gibt ebenfalls Einblicke in Gurks Arbeitsprozess: „Franzensmonument im Metternichschen Park zu Königswart“ (Abb. 100, 101) Gurk zeichnete vor Ort die Umrisslinien der Landschaft und aquarellierte das Denkmal. In der fertigen Version bemalte er den Hintergrund und fügte erst dann die Staffage hinzu. Dieses Bild erschien auch im „Malerisch Romantischen Denkbuch“ von 1838 und wurde dort als lithographierte Version von Franz Wolf abgebildet oder auch als Stichstich gestochen und im Verlag Johann Höfelich veröffentlicht. Auch dieses Blatt ist fast mit dem Guckkastenquarell identisch, nur die Staffage wurde wieder verändert.

Durch die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Blätter wird die Zeit des Vormärz auf abwechslungsreiche Weise eingefangen, jedoch durch einen geschönten und unkritischen Blick, der allein den Zweck hatte das Reich von seiner schönsten Seite zu zeigen. Besonders deutlich wird dies im Vergleich zwei gleicher Mariazeller

⁶⁷¹ Telesko 2010, S. 14.

⁶⁷² Telesko 2010, S. 14.

⁶⁷³ Siehe Koschatzky 1991, S. 52-71.

⁶⁷⁴ Telesko 2010, S. 15.

Ansichten. Während in der Wallfahrtsserie ein Bettler (Abb. 89) an der Gemeindegrenze abgebildet ist, verschwindet diese Szene ganz in der Guckkastenserie (Abb. 94). Warum Gurk den Bettler nicht im Guckkastenblatt übernahm, lässt sich nicht mit der Auftraggebersituation erklären. Schon im Album „Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien“ von Ziegler, Schütz und Janscha wurde dieser gesellschaftskritische Blick vermieden.⁶⁷⁵ Als Ursprung der aufkeimenden Vedutendarstellungen der österreichischen Landschaft hat dieses Album sicherlich auch indirekten Einfluss auf die Guckkastenblätter genommen. Denn beide Alben haben den Anspruch, bedeutende Bauwerke, Aussichten oder Naturdarstellungen zu zeigen. Nur das neuere Werk nimmt auf aktuelle Geschehnisse, wie die Errichtung neuer Bauwerke Rücksicht und erreicht so eine „innovative Kombination von Landschafts-, beziehungsweise Kunstwiedergabe und zeitgenössischem Ereignis“.⁶⁷⁶

Als direktes Vorbild für Ferdinand kann auch hier die von Erzherzog Johann in Auftrag gegebene Bestandsaufnahme der wichtigsten Aussichten der Steiermark herangezogen werden. Johann sammelte zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als 30 Jahre lang die Aquarelle seiner Kammermaler. Zwar sind Johanns Aquarelle nicht für die Ansicht durch einen Guckkasten gedacht, doch war es sein Bestreben, seine Wahlheimat im Sinne einer Reportage zu dokumentieren. Bei beiden Sammlungen wurde versucht, ein „gleichsam unbegrenzt gegenwärtiges Landschaftsmotiv durch ein einmaliges und unverwechselbares historisches Ereignis, das auf dieses Motiv bezogen ist, zeitlich zu fixieren.“⁶⁷⁷ Die wohl bedeutendste Gemeinsamkeit dieser zwei Sammlungen ist vermutlich das Bestreben beider, einen bildlichen Querschnitt ihres Reiches und ihrer Heimat aufzubauen. Vermutlich fiel dabei die Wahl auf Aquarellveduten, da sie kostengünstiger und schneller auszuführen waren und dabei Ölgemälden qualitativ in nichts nachstanden. Die Größe der Sammlung ist dabei ein wichtiges Indiz, dass Quantität bei beiden Auftraggebern vermutlich eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben dürfte.

⁶⁷⁵ Witzmann 2007, S. 23ff; Siehe auch Kapitel Vedute.

⁶⁷⁶ Telesko 2010, S. 18f.

⁶⁷⁷ Telesko 2010, S. 20.

6.13. 1836 – Krönungsreise Kaiser Ferdinands nach Prag

1836 reiste Ferdinand nach Prag, um sich zum König von Böhmen krönen zu lassen.⁶⁷⁸ Am 1. September zog das Kaiserpaar feierlich in Prag ein, am 7. September fand die Krönung Ferdinands und schließlich am 12. September die der Königin statt.⁶⁷⁹ Gerade in diesen Bildern (Abb. 102-106) wird klar, warum der Kaiser Gurk immer wieder für solche Ereignisse beauftragte. Er schaffte es, große Personenaufläufe in die Architektur einzufügen, ohne dabei die Szene starr und leblos wirken zu lassen. Er wählt die Kompositionen so, dass er einen klaren Fokus auf die Hauptpersonen setzen konnte, ohne das Hauptgeschehen künstlich oder Bühnenhaft zu inszenieren. Trotz der hohen Anzahl an Teilnehmern verliert er nie den Fokus oder die Ordnung. Zusätzlich setzt er die Farbgebung häufig nach Hierarchie, so sind die Hauptpersonen, also der Kaiser und Hofstaat stets in Rot und Weiß gekleidet, während die Zuschauer und die rahmende Architektur durch kühle Farben in den Hintergrund treten. Ein Blick auf die Details in der Zuschauermenge lässt besondere Interaktionen der einzelnen Personen erkennen. Im Gegensatz zur „Krönung des Erzherzog Ferdinand zum König von Ungarn“ (Abb. 78) handelt es sich nicht mehr um eine große undefinierte Menge an Personen, welche alle starr in dieselbe Richtung blicken. Manche Zuschauer halten ihre Köpfe aus dem Fenster, andere klettern auf einen Brunnen, um einen besseren Blick zu ergattern (Bild Einzug Ferdinand I. in Prag; Abb. 102), manche stehen sich aufgrund einer Unterhaltung gegenüber (Erbhuldigung der böhmischen Stände, Abb. 104) und manche Personengruppen oder Familien laufen dem Ereignis entgegen (Festbeleuchtung des Altstädter Platzes am Vorabend des Krönungstages, Abb. 105). Besonders imposant ist das Bild „Krönung Kaiserin Maria Annas zur Königin von Böhmen“ (Abb. 106). Die Besucherschar scheint soweit zusammengedrängt, dass es den Eindruck erweckt, der Innenraum des Veitsdom drohe zu bersten. Bis zum letzten Sitzplatz ist der Dom gefüllt, sogar von der Empore betrachten noch Personen das Spektakel. Auch in diesem Gedränge schafft es Gurk so mancherlei Bewegung ins Bild zu bringen, wie zum Beispiel einige Damen im rechten Bildgrund, welche versuchen, den bestmöglichen Blick auf das Geschehen zu erhaschen. Durch diese kleinen Interaktionen nimmt Gurk den Bildern die Starrheit und zeigt so nebenbei sein besonderes Interesse am Personengeschehen. Obwohl Gurk nicht mehr die Gelegenheit hatte, diese Krönung als vollständiges Ansichtsalbum zu

⁶⁷⁸ Koschatzky 1991, S. 28.

⁶⁷⁹ Andergassen 2013, S. 104.

erstellen, wurden sie als Lithographie von Franz Karl Wolf im Verlag Höfelich (Abb. 103) veröffentlicht. Diese Lithographien sind im Bestand der Nationalbibliothek vorhanden, während die Skizzen 2012 vom Land Südtirol erworben wurden.⁶⁸⁰ Die Skizzen wurden in Bleistift, Aquarell und teilweise in Tusche ausgeführt.⁶⁸¹ Erstaunlich ist dabei der hohe Ausführungsgrad, da die meisten Blätter einen fertiggestellten Eindruck erwecken. Wie nun seine Skizzen in die Hand des Lithographen kamen, ist leider ungewiss.

6.14. 1838 – Krönungsreise Kaiser Ferdinands nach Tirol und Mailand

1838 wurde Eduard Gurk vom Kaiser erneut beauftragt, mit ihm nach Tirol und zur Krönung nach Mailand und Oberitalien zu reisen.⁶⁸² Der Kaiser selbst soll den Wunsch geäußert haben, dass Gurk ihn begleite.⁶⁸³ Durch Gurks frühen Tod und bedingt durch die Überschneidung anderer Projekte, wurde dieses Album nie fertiggestellt. Zwei Jahre nach der Krönungsreise erhielt Gurk die Erlaubnis, ein weiteres Mal durch diese Gegend zu reisen, um seine Skizzen zu vervollständigen.⁶⁸⁴ Obwohl die Skizzenblätter aus der Zeit von 1838 und 1840 lange Zeit als verschollen galten, sind doch Stiche und Lithographien von Verlagen mit diesen Motiven in Umlauf gekommen. Darunter die kolorierten Lithographien von Franz Wolf nach einer Zeichnung von Eduard Gurk „Feuerwerk am Comer See anlässlich des Besuchs von Kaiser Ferdinand I. am 28. August 1838“ (Abb. 107) und „Abschied der Tiroler von S. M. Kaiser Ferdinand I. am 22. August 1838“ (Abb. 108). Durch den Ankauf aus einem trentinischen Besitz kann die Forschung auf eine Sammlung mit diesen wichtigen Studien und Vorzeichnungen zurückgreifen, welche Gurk in jenen Jahren anfertigte.

Diese Blätter sind zumeist mit Bleistift oder Tusche vorgezeichnet und in Aquarell koloriert (Abb. 109, 110). Sie weisen alle die für Gurk typische Leichtigkeit und Transparenz auf. Sternath beschrieb, dass die Blätter an einzelnen Stellen zart aquarelliert, an anderen kräftiger ausgeführt und wieder andere Blätter nur mit Bleistift vorgezeichnet sind.⁶⁸⁵ Durch ein lebhaftes Spiel mit Licht und Schatten sowie mit atmosphärischen Gegebenheiten wirken die Bilder äußerst lebhaft und für die

⁶⁸⁰ Andergassen 2013, S. 341 (GK 26).

⁶⁸¹ Andergassen 2013, S. 341 (GK 26).

⁶⁸² Koschatzky 1991, S. 29.

⁶⁸³ Chaloupek 2010, S. 188: Eigenhändige Note des Kaisers an Oberkämmerer Graf Czernin vom 8. Juni 1838. Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Zeremonienakten 19/14/5-1838.

⁶⁸⁴ de Rachewiltz 2013, S. 55.

⁶⁸⁵ Sternath 2013, S. 89.

Thematik eines historischen Ereignisses wenig steif.⁶⁸⁶ Das erste in Tirol entstandene Blatt ist eine kolorierte Zeichnung, welche den „Triumphzug des kaiserlichen Paares an der Mühlauer Brücke bei Innsbruck am 9. August“ (Abb. 111) zeigt.⁶⁸⁷ Dieses Blatt ist in der gewohnten Leichtigkeit und Helligkeit gemalt. Am detailliertesten ist die Reitergruppe im Vordergrund in Aquarell ausgeführt, während die Berglandschaft im Hintergrund nur farblich zart angedeutet wird. Die Erbhuldigung in Innsbruck fand am 12. August statt, Gurk begann mit der Aufzeichnung des feierlichen Festzuges zur Innsbrucker Hofburg.⁶⁸⁸ In diesen und vielen kommenden Blättern sind ihm der Festzug und die teilnehmenden Personen am wichtigsten. Diese wurden farblich sowie zeichnerisch am detailliertesten ausgeführt, die Architektur wird nur als Rahmen angedeutet. Besonderes Augenmerk legte der Künstler, vermutlich auch bedingt durch den Wunsch des Auftraggebers, auf die anwesenden Personen. Um diese so realitätsnah wie möglich zu gestalten, fertigt Gurk die Szene „Erbhuldigung der Tiroler Stände im Riesensaal der Innsbrucker Hofburg“ (Abb. 112) in zwei Blättern an. Das erste Blatt zeigt die Aufteilung der Personen im Raum mit dem Riesenthron des Kaisers und den prächtigen Baldachin der Kaiserin in leicht farblicher Gestaltung. Das nächste Blatt zeigt in Tusche die Auflistung der wichtigsten Teilnehmer, um diese später portraithaft wiedergeben zu können. Andergassen weist auf ein interessantes Detail im Bild „Festtafel im Riesensaal“ (Abb. 113) hin: Während die Tiroler an der linken Tischzunge etwas entspannter und unangepasster das Mahl zu sich nehmen, scheint die rechte Seite sich vornehmlich an die Tischetiketten zu halten.⁶⁸⁹ Nach der Darstellung der Festtafel folgte die der „Landesschützen Trachtenpaare“.⁶⁹⁰ Gurk hat hier die Namen und Herkunft eines jeden Paares festgehalten und sie in ihrer Tracht in verschiedenen Positionen auf dem Papier aufgenommen. Einige sind als Kleiderstudie, andere wiederum als Gruppenbild zu sehen, die Gesichter weisen immer einen gewissen portraithaften Charakter auf.⁶⁹¹ Die Trachtenpaare nahmen Gaben mit, diese sind aber zumeist nur im Umriss dargestellt und im Bild weiß gelassen. Ein weiteres Blatt zeigt die Aufführung eines Bauerntheaters (Abb. 114), auch hier fällt die bewegte Zuschauermasse im Vordergrund auf, welche sich

⁶⁸⁶ Sternath 2013, S. 89.

⁶⁸⁷ de Rachewiltz 2013, S. 39.

⁶⁸⁸ de Rachewiltz 2013, S. 40.

⁶⁸⁹ Andergassen 2013, S. 254.

⁶⁹⁰ de Rachewiltz 2013, S. 42.

⁶⁹¹ Andergassen 2013, S. 254.

offensichtlich nicht nur auf das Stück konzentrierten. Diesem folgt das „Ländliche Fest in Lans“ (Abb. 115) ein recht belebtes Blatt mit zahlreichen tanzenden und spielenden Personen. Das Bildgeschehen wird durch eine undefinierte und unkolorierte Menschenmasse am Bildrand verfolgt.

Die Skizzen dieser Krönungsdarstellungen entstanden zwischen dem 7. August und 21. Oktober und wurden vorwiegend in Aquarell, Bleistift und Tusche gezeichnet, die Maße betragen meist um die 50 x 60 cm, teilweise gibt es auch panoramaartige Querformate, seltener kleinere Formate.⁶⁹² Insgesamt schuf Gurk mehr als 60 großformatige Blätter, eine Beschriftung erfolgte jeweils unten am Blatt.⁶⁹³ Die Motive sind zumeist Skizzen der Geschehnisse, die ersten dieser Reise handeln von den Einzügen und zeigen im Vordergrund die Menschenmassen zwischen der Architektur, gerahmt von der Berglandschaft. Die architektonischen Elemente werden hier nur ansatzweise angedeutet.⁶⁹⁴ Auffällig ist die detaillierte Darstellung der Personen, hier waren ihm besonders die Positionierung der Menschen sowie die getreue Wiedergabe der Kostüme wichtig. Er führt eine Anwesenheitsliste zur Erbhuldigung der Tiroler Stände und zeichnet deren Köpfe in Anordnung des späteren Blattes auf, um diese wahrheitsgemäß wiederzugeben. In anderen Blättern machte er nur Skizzen der Kostüme der anwesenden Schützenstände und Trachtenpaare. Die Blätter dieser Reisen von 1838 sind nie fertig geworden, doch gerade durch den unfertigen Charakter wirken sie besonders lebendig und geben einen Einblick in Gurks Arbeitsweise. Man erkennt seine Prioritäten, wie den Szenenaufbau und die Fokussierung auf das Hauptgeschehen.

Als Gurk 1840 die Erlaubnis erhielt eine zweite Reise in diese Gegend anzutreten, war sein Ziel, die bereits vorhandenen Skizzen zu ergänzen, um hier die Darstellungen der Krönungsreisen weiter auszuschnücken. Diese Reise wird durch seine Briefe gut nachvollziehbar. Zumeist zeigen diese Skizzen Landschaftsdarstellungen in Aquarell und Bleistift und sind in etwas kleinerem Format zwischen 20-25 cm x 30-35 cm gehalten. Oft bieten hier Architekturelemente oder ganze Stadtansichten Anlass für eine Gebirgsvedute. Die Skizzen aus dem Jahr 1840 weisen eine besondere Leuchtkraft auf.⁶⁹⁵ Neben den Motiven, die offensichtlich mit Bezug zur Krönungsreise als detaillierte Skizze gemalt wurden, gibt es weitere, die Gurk

⁶⁹² Siehe Andergassen 2013, Gesamtkatalog, ab S. 342.

⁶⁹³ Sternath 2013, S. 89.

⁶⁹⁴ de Rachewiltz 2013, S. 41.

⁶⁹⁵ de Rachewiltz 2013, S. 57.

anscheinend nur aus persönlichem Interesse schuf.⁶⁹⁶ Bei anderen Skizzen wurden wiederum Aussichten aufgenommen und interessanterweise nur wenige Objekte darin detaillierter ausgeführt. So handelt es sich beim Blatt „Blick auf den Gantkofel“ (Abb. 116), um einen Ausblick auf ein Dorf vor einer Berglandschaft, doch wählte Gurk einen Blickwinkel, in welchem er einen Stadel in den Vordergrund setzen konnte. Dieser Stadel ist das am meisten ausgeführte Objekt des ganzen Bildes, Gurk gibt die Struktur des Mauerwerks und des Holzaufbaus in besonders detaillierter Weise wieder. Die Dorfvedute und Gebirgslandschaft tritt dadurch in den Hintergrund seines Fokus. Das „Blatt Pfarrkirche St. Johannes der Täufer in Dorf Tirol“ (Abb. 117), zeigt die Kirche vor der Bergkulisse mit bäuerlichem Treiben im Vordergrund. Ganz auf Staffage verzichtet Gurk im Bild „Passer bei Saltaus“ (Abb. 118), er zeigt den durch Unwetter anschwellenden Fluss im Gebirgstal. Interessant ist bei beiden Blättern der fortgeschrittene Ausführungsgrad, im Gegensatz zu anderen Blättern, die er oft kaum zur Hälfte fertig stellte. Durch das Aquarellieren der Blätter war Gurk in der Lage, eine gewisse Stimmung in der Skizze aufzunehmen. Durch das Unwetter bedingt wählt er bei „Passer bei Saltaus“ eine graue Farbskala für den Wolkenbruch und eine braune für den rauschenden Fluss. Das Blatt „Ortler“ (Abb. 119), zeigt das Eisblau des frischen Schnees, er konzentriert sich auf die Darstellung der trockenen Kälte, anstatt auf die Personen im Bild. Wie aus einem seiner Briefe bekannt ist, musste er drei Tage in der Hütte ausharren, bis das Schneegestöber vorbei war, er selbst schrieb darüber: „Der Anblick der ganzen Ortlergebirgskette im frischen Schnee zwischen den blaugrünen Eisfeldern wird mir unvergeßlich bleiben. Ich habe noch nie so etwas Ernstmajestätisches gesehen.“⁶⁹⁷

In der Zeit als die Skizzen der rauschenden Passer entstanden, malte Gurk auch zahlreiche Portraits, da er sich aufgrund des anhaltenden Regens im Zimmer aufhalten musste.⁶⁹⁸ Diese dreißig Portraits stammen von Persönlichkeiten, die am „Akt mit der Belehnung des Rittergutes am Sand“ (Abb. 120, 121), teilgenommen haben.⁶⁹⁹ In einem seiner Briefe schreibt er: „Ein herrliches Studium für mich bei so vielen interessanten Physiognomien, und so kräftigen Ausdrücken derselben, besonders gilt dies von den elf Bauern, welche als sogenannte Schildhöfer den

⁶⁹⁶ Sternath 2013, S. 91: GK 62 „Felsen mit Sträucher“, GK 64 „Der Köhlhof in Dorf Tirol“, GK 73 „Passer bei Saltaus“.

⁶⁹⁷ Koschatzky 1991, S. 33: Zweiter Brief, Varenna am Comersee, den 11.10.1840.

⁶⁹⁸ Koschatzky 1991, S. 32f: Erster Brief, Meran, den 20.09.1840.

⁶⁹⁹ Sternath 2013, S. 92.

Wachedienst bei Sr. Majestät in Meran versahen.“⁷⁰⁰ Für ihn war es wichtig, zusätzlich alle Kostüme getreu der Natur zu kopieren, um den Bildern die größte Vollständigkeit und Wahrheit zu verleihen.⁷⁰¹ Gurks Portraits weisen eine besondere Lebendigkeit auf. Die Gesichtszüge wurden ausdrucksstark wiedergegeben, durch das Aquarell wird eine ungeschönte Realitätsnähe mit allen Makeln hergestellt. Die Portraits des Landrichters Valentin Kleinhans oder des Bürgermeisters von Meran Joseph Valentin Haller zeigen eine elitäre, stolze Ausstrahlung.⁷⁰² Ihr Haar ist gekämmt, ihre Haut wirkt zart und gleichmäßig, ihr Blick ist scharf. Auch ohne Titel wird klar, dass die Portraitierten höhere Berufe ausüben und keiner körperlicher Arbeit ausgesetzt sind. Im Kontrast stehen dazu die Portraits der Bauern, deren interessante „Physiognomien“ und „kräftigen Ausdrücken“ von Gurk schon in einem Brief hervorgehoben wurden.⁷⁰³ Die Portrait der Schildhofbauern Georg Platter, Johann Haller und Joseph Schifer, sowie die Portraits der Tiroler Bauern J. Hauser oder Matthias Pircher (Abb. 121), zeigen alle einen müden und erschöpften Blick. Ihre Haut wirkt rau, ihre Wangen sind von der Arbeit an der Sonne gerötet, sie zeigen allesamt einen Bartansatz. Ihre Haltung wirkt eingeknickt und entkräftet. Gurk war es zu jeder Zeit wichtig die Wahrheit wiederzugeben, diesen Maßstab setzte er gleichermaßen bei seinen Portraits.

6.15. 1838 – Malerisch Romantisches Denkbuch

Über das Malerisch-Romantische Denkbuch von 1838 wurde in der Literatur bisher wenig geschrieben. Dieses Album präsentiert sich, wie viele andere dieser Zeit, als literarische Reisebeschreibung mit Abbildungen in Buchform gebunden. Das Projekt wurde vom Verlag Hartleben beauftragt und zwischen 1838 und 1840 in mehreren Auflagen gedruckt. Es ist ein mehrbändiges Werk, welche „Stahlstiche aus Originalzeichnungen von englischen und deutschen Künstlern“ zeigt.⁷⁰⁴ Der volle Titel lautet: „Panorama der österreichischen Monarchie oder malerisch-romantisches Denkbuch Ihrer schönsten und merkwürdigsten Gegenden, bedeutender Städte mit Ihren Kathedralen, Palästen, und Bauwerken, berühmter Badeörter, Schlösser, Burgen und Ruinen, sowie der interessantesten Donau-Ansichten.“ Aus den mehrfach geschalteten Anzeigen geht hervor, dass diese Ansichten nach

⁷⁰⁰ Koschatzky 1991, S. 32f: Erster Brief, Meran, den 20.09.1840.

⁷⁰¹ Koschatzky 1991, S. 32f: Erster Brief, Meran, den 20.09.1840.

⁷⁰² Andergassen 2013, S. 357.

⁷⁰³ Koschatzky 1991, S. 32f: Erster Brief, Meran, den 20.09.1840.

⁷⁰⁴ Panorama der Oesterreichischen Monarchie oder malerisch-romantisches Denkbuch, Mit Stahlstichen, Pesth 1838.

Originalzeichnungen von den berühmten Landschaftsmalern Herr Thomas Ender, Prof. an der k.k. Akademie der bildenden Künste und Kammermaler des Durchlauchigsten Herrn Erzherzog Johann, Herr Eduard Gurk, Kammermaler Sr. Majestät des Kaisers sowie auch Herr Franz Barbarini und Rudolf Alt gestochen wurden.⁷⁰⁵ Auch heißt es im Titelblatt, dass die Stahlstiche nach eigens zu diesem Werk aufgenommenen Originalzeichnungen stammen.

Für die Ausführung in dieser Arbeit ist dieses Album daher besonders interessant, da es einige von Gurk gezeichnete, verloren geglaubte Skizzen als Stahlstich beinhaltet. Einige davon stammen bereits aus der Guckkastenserie, andere wiederum von früheren Arbeiten. Auch aus dem Südtiroler Besitz wurden einige Skizzen eindeutig als Vorlagen für diese Stahlstiche verwendet.

Die Stiche „Schloss Laxenburg“ (Abb. 122, 123), „Tetschen“, „Brünn“ und „Denkmal Franz I. in Königswart“, „St. Wenzels Grabmal“ und weitere finden sich als fertige Aquarelle in der Guckkastensammlung. Von anderen Motiven dieser Stahlstiche finden sich in der Meraner Sammlung Skizzen, wie zum Beispiel „Cremona, von der Porta S. Magherita aus gesehen“ (Abb. 124, 125).⁷⁰⁶ Der Stahlstich wurde nach der Vorlage aus Aquarell und Bleistift gestochen. Darin erkennt man, dass Gurk zunächst die architektonischen Elemente in ihren Umrissen vorzeichnete und dann mit Aquarell Bäume und Sträucher modellierte. Vom Stahlstich „Kirche des Hl. Antonius in Padua“ ist eine Vorzeichnung aus Bleistift von 1838 vorhanden.⁷⁰⁷ Gurk zeichnete hier nur die Umrisse der Kirche und beschriftete das Bild mit demselben Titel des Stahlstichs. Das Motiv „Die Kettenbrücke in Ellbogen“ von 1836 wurde vielseitig verwendet. Eine Skizze aus Aquarell und Bleistift ist ebenso vorhanden, wie ein fertiges Aquarell.⁷⁰⁸ Daneben wurde es auch von Franz Wolf lithographiert sowie auch von Fischer als Stahlstich für das Album „Malerisch-Romantische Denkbuch“ gestochen.⁷⁰⁹ Dieses Denkbuch beinhaltet noch weitere Stahlstiche von Eduard Gurks Skizzen aus der Südtiroler Sammlung, darunter sind die „Franzensfeste“⁷¹⁰, „Murazzi“⁷¹¹, „Karlstein“⁷¹² und „Bergamo“.⁷¹³

⁷⁰⁵ Wiener Zeitung, 14.12.1842, S. 2598.

⁷⁰⁶ Andergassen 2013, S. 194.

⁷⁰⁷ Andergassen 2013, S. 353 (GK 114) Il Santo in Padua (S. Antonio).

⁷⁰⁸ Sternath 2013, S. 87ff.

⁷⁰⁹ Sternath 2013, S. 87ff.

⁷¹⁰ Andergassen 2013, S. 280: Andergassen weist hier darauf hin, dass dieses Bild als Stahlstich in J. Sands „Panorama der Österreichischen Monarchie 1839, Bd. 2, 1839“ erschien.

⁷¹¹ Andergassen 2013, S. 354, GK 123.

⁷¹² Andergassen 2013, S. 361, GK 177.

Als Eduard Gurk nach Jerusalem reiste, hinterließ er bei Baron Moll alle seine Skizzen, welche er in den letzten Monaten in den Alpen anfertigte. Diese Skizzen sollten dazu dienen, die Krönungsreise des Kaisers 1838 in einem weiteren prachtvollen Album mit Aquarellen wiederzugeben. Bedingt durch seinen frühen Tod sind von diesem Album leider nicht mehr als die unfertigen Skizzen vorhanden. Wie gezeigt werden konnte, wurden einige seiner Skizzen an Verlage und Stecher weitergegeben. Wie kam es dazu? Fertigte er mehrere Versionen von einem einzigen Motiv an, das er zum Druck weitergab? Kopierte jemand seine Skizzenblätter, oder wurden sie nur verliehen, um sie dann wieder zurück in die Sammlung von Baron Moll zu geben? Leider gibt es bisher keine Dokumente oder Aufzeichnungen, welche diese Fragen beantworten würden. Somit bleibt es weiterhin ein Rätsel, wie so viele von den verschollen geglaubten Motiven als Stiche in Alben veröffentlicht werden konnten.

6.16. 1840 – Die Skizzen in Syrien

Die Blätter seines Syrien- und Palästina-Aufenthalts sind die letzten, die Gurk vor seinem Tod gezeichnet hat. Er starb dort nur wenige Tage nach seiner Ankunft im März 1841. Bedingt durch das schlechte Wetter, dehnte sich die Dauer der Reise von Italien nach Syrien erheblich aus, schließlich schrieb er am 16. März seinen letzten Brief in Beirut.⁷¹⁴ Die wenigen vorhandenen Blätter, die auf der Überfahrt entstanden, sind hauptsächlich Bleistiftzeichnungen, spärlich mit Aquarell bemalt.⁷¹⁵ Ob Gurk die Zeit fehlte, die Blätter aufzunehmen, diese Blätter überhaupt verloren gingen oder ob die Motive für ihn nicht relevant waren, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Sternath beschreibt die Blätter als großformatig, teilaquarelliert und manchmal hastig aufgenommen.⁷¹⁶ Dennoch war es ihm möglich, die Topographie mit wenigen gekannten Markierungen zu erfassen.⁷¹⁷ Einen Aufenthalt in Ragusa nutzte er, um die „malerische Befestigung der Stadt“ (Abb. 126) zu zeichnen. Davon sind jedenfalls drei Blätter vorhanden. Diese sind vorwiegend gezeichnet und spärlich mit Aquarell getönt. Er schrieb von den kahlen Bergen, den üppigsten Bäumen und Strauchpflanzen, welcher aus jeder erdgefüllten Ritze hervorwachsen.⁷¹⁸ Besonders

⁷¹³ Andergassen 2013, S. 351, GK 103 „Bergamo, von der bischöflichen Villa aus gesehen“.

⁷¹⁴ Koschatzky 1991, S. 45.

⁷¹⁵ Vgl. Andergassen 2013, S. 366ff.

⁷¹⁶ Sternath 2013, S. 94.

⁷¹⁷ Sternath 2013, S. 94.

⁷¹⁸ Koschatzky 1991, S. 40f: Siebenter Brief, Am Bord der k.k. Fregatte Venere im Canal von Calamotto nächst Ragusa, den 24.01.1841.

haben ihn die Aloe- und Kaktuspflanzen interessiert, weshalb er vermutlich die vier Blätter an Agavenstudien (Abb. 127) aufnahm.⁷¹⁹ Diese sind sehr detailliert gezeichnet und manche auch fein getönt. Es sind nur wenige Blätter dieses Abschnittes vorhanden, die eine so detaillierte Naturstudie zeigen. Über Griechenland schrieb Gurk, dass er wenig Schönes in der Landschaft sah.⁷²⁰ Doch nahm er eine Skizze der Insel „Naxos“ (Abb. 128) auf, indem er die entfernte Insel hinter dem welligen blauen Meer einfing. Von Beirut sind einige Blätter erhalten, er zeichnete Ruinen und einige Landschaftsaufnahmen. Es handelt sich Großteils um Zeichnungen, sie wurden teilweise aquarelliert und zeigen wieder Gurks Interesse. Denn offensichtlich interessierte ihn besonders die Erscheinung des Gesteins, bedenkt man den Ausführungsgrad des Mauerwerks im Blatt „Ruine bei Beirut“ (Abb. 129) oder auch die herausragenden Gesteinsbrocken einer Meeresbucht bei „Lazarett in Beirut“ (Abb. 130). Als er in Beirut ankam, erfreute er sich als Christ im Heiligen Land zu sein, beschrieb aber anschließend den unfreundlichen Anblick der kahlen und steinigen Berge.⁷²¹ Als Maler des österreichischen Kaiserhauses wurde er vom Seraskier herzlich willkommen geheißen und fand in ihm einen Unterstützer auf dem Weg nach Jerusalem.⁷²² Sein letzter Brief wurde am 16. März in Beirut versendet, am 31. März verstarb Eduard Gurk. Eine seiner letzten Zeichnungen dürfte die „Grabeskirche in Jerusalem“ (Abb. 131) sein. Dieses gezeichnete und aquarellierte Blatt zeigt eine Außenaufnahme des Gebäudes mit Staffage davor. Erstaunlich ist, dass Leander Russ 1842 ein Aquarellblatt (Abb. 132) mit demselben Motiv malte. Die Vorlage von Gurks Bild ist schwer zu leugnen, es bleibt jedoch die Frage, wie Leander Russ die Skizze erhalten konnte.⁷²³ Wie schon gezeigt werden konnte, war es nicht Gurks einziges Blatt, das von einem anderen Künstler weiterverarbeitet wurde.

Wenn also manche von Gurks Skizzen von anderen Künstlern umgesetzt wurden, wieso beauftragte der Kaiser nicht jemand anderen, um diese Krönungsalben anhand

⁷¹⁹ Vgl. Koschatzky 1991, S. 41: Siebenter Brief, Am Bord der k.k. Fregatte Venere im Canal von Calamotto nächst Ragusa, den 24.01.1841; Angergassen 2013, S. 373.

⁷²⁰ Koschatzky 1991, S. 43: Achter Brief vom 17. Februar 1841, an Bord der k.k. Fregatte Venere im Hafen von Marmarizza: „Bei aller Begeisterung, die ich für die Classicität des Landes [Griechenland] habe, konnte ich jedoch keinen freundlichen, dem Auge und Gemüthe wohlthuenden Eindruck mitnehmen.“

⁷²¹ Koschatzky 1991, S. 45f: Neunter Brief, Beyruth, den 16.03.1841.

⁷²² Koschatzky 1991, S. 45f: Neunter Brief, Beyruth, den 16.03.1841. „Während des Zeichnens bat ich ihn durch den Dragoman, um den nöthigen Schutz für meine Person, und um die Hilfsmittel zur Reise [...]. Er forderte mich auch, ihm genau Alles anzugeben, war ich zu diesem Zwecke bedürfe, da er es für eine Verpflichtung halte, mir nach Möglichkeit dienlich zu seyn.“

⁷²³ Vgl. Sternath 2013, S. 94f.

der vorhandenen Skizzen fertigzustellen? Die Krönung zum Kaiser war ein unvergleichbares Ereignis für Ferdinand, wieso war der Hof hier nicht mehr bemüht, einen anderen Künstler dafür zu beauftragen? Lag es daran, dass doch nicht alle Skizzen der Krönungsfeierlichkeiten weitergereicht wurden? Oder waren ihm die Guckkastenblätter wichtiger als ein Privatalbum seiner Krönung? Aufgrund mangelnder Nachweise werden diese Fragen vermutlich auch weiterhin nicht zu beantworten sein.

6.17. Resümee

Den Grundpfeiler von Eduard Gurks Arbeit als Künstler stellt sein besonderes Interesse für Details dar. Im Laufe seiner Werke zeigt sich dieses zuerst bei den Wiener Stadtansichten und bei den Landschaftsveduten für den Verlag Mollo. Seine Begabung ist, die verschiedenen Bildgründe auf eine Einheit zu verschmelzen und den Bildern etwas Zwangloses, Zufälliges zu geben und somit immer in einem realistischen Bereich zu bleiben. Neben seiner wachsenden Vorliebe zum Detail, wächst auch sein Interesse, die Staffage als eigenständige Persönlichkeiten zu zeigen. Während bei den ersten Druckgraphiken beim Verlag Mollo die Staffage noch sehr statisch wirkt, gelangt er zu immer natürlicheren Personen, welche untereinander agieren, bis sie sogar zu Protagonisten kleiner narrativer Momente werden. In den späteren Veduten, wie dem Mariazeller Album, zeigt er eine besondere Realitätsnähe und seine Liebe zu den bauerlichen Bewohnern und Bewirtschaftern der Landschaft. Auch lässt sich in der Beleuchtung ein gewisser Fortschritt erkennen. Während er in seinem ersten Werk, das Gemeinschaftsalbum „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ eine neutrale Beleuchtung einsetzt, wurde sie später nach der Tageszeit abgestimmt und oftmals wurden Wetterverhältnisse miteinbezogen. Diese Vorliebe für das Wetter zeigt sich auch in seinen Tiroler Skizzen, wo er das Grau eines tagelang dauernden Unwetters sowie auch das klare Kühl einer frisch beschneiten Gebirgslandschaft einfängt.

In den Krönungsaufnahmen von 1836, kann er zum ersten Mal sein Talent zeigen, im Massenaufmarsch der Krönungszeremonien viele unterschiedliche Persönlichkeiten herauszuarbeiten um so die Erscheinung einer undefinierten Masse zu vermeiden. Dieses Interesse mündet in seinen in Tirol entstandenen Portraitansichten von 1840, welche er wenige Monate vor seinem Tod aufgenommen hat. Sie zeigen auf interessante Weise die vielen Gesichter der Bewohner und sind weder geschönt oder

stilisiert. Tiefsinnige Ausdrücke verleihen den Personen eine besondere Würde, egal ob Bürgermeister, Beamter oder Bauer. Leider lassen sich nur Vermutungen anstellen, ob Gurk dieses Talent zur Portraitmalerei weiterverfolgt hätte oder diese Skizzen nur für seine Krönungsalben herangezogen hätte.

Zusammenfassung

Ein Einblick in das Leben und Werk von Eduard Gurk und seiner Stellung in der österreichischen Vedutenmalerei der Biedermeierzeit liefert auch einen Einblick in die Entwicklung der österreichischen Landschaftswiedergabe vom Spätbarock in die Zeit des sogenannten Biedermeier. Beachtlich ist, dass Eduard Gurk, ohne die Akademie besucht zu haben, von Kaiser Ferdinand sowohl für die Darstellung seiner repräsentativen Tätigkeiten, als auch für private Aquarelle beauftragt wurde. Er erarbeitete sich das Vertrauen des Monarchen und erlangte in weniger als zwanzig Jahren (1822-1840) einen hohen Bekanntheitsgrad als Künstler in Wien. Mit dem Kammermaler Johann Nepomuk Hoechle, sowie dem Bühnenautor und Reiseschriftsteller Franz Carl Weidmann pflegte Gurk Kontakte, die sich wesentlich auf seine Auftragslage und seinen Bekanntheitsgrad auswirkten. Das Fehlen einer Eintragung in der Matriken der Akademie konstatierte Koschatzky bereits 1978. Eine eigene Nachfrage im Universitätsarchiv konnte das Fehlen nur bestätigen. Wenn also eine Ausbildung im Rahmen der Akademie auszuschließen ist, so tritt sein künstlerisch versierter Vater in den Vordergrund, der die Aquarellmalerei beherrschte und sie höchstwahrscheinlich seinem Sohn lehrte. Es wird hier die Vermutung geäußert, dass der nachweisbare Aufenthalt von Vater und Sohn in England, wo die Aquarellmalerei besonders beliebt war, ihre Fähigkeiten diesbezüglich beförderte. Die gemeinsamen frühen Arbeiten von Vater und Sohn legen ein Lehrer-Schüler Verhältnis nahe.

Die Forschungsfragen „Wie entwickelte sich die Landschafts- und Vedutendarstellung des frühen 19. Jahrhunderts und welche Vorbilder standen Gurk dadurch zur Verfügung? Wie verhält sich sein Werk zu diesen früheren Landschafts- und Vedutendarstellungen?“ konnten in den Abschnitten *Landschaftsmalerei* und *Vedutendarstellungen in Österreich* erörtert werden. Durch das Hinaussenden der Akademie-Schüler in die Natur studierten diese immer mehr die realen Lichtverhältnisse. Dadurch kam es zu immer gründlicheren Vordergrundgestaltungen mit einem intimer gewählten Ausschnitt. Die Materialbeschaffenheit der einleitenden Bildzone wurde ebenso zunehmend berücksichtigt, wie die atmosphärischen Stimmungen der Natur. Durch ihre Stellung als Professoren in der Akademie brachten Johann Christian Brand und Laurenz Janscha diese wichtigen Impulse für die nachfolgende Generation ein. Von gleicher Bedeutung für die Annäherung der Landschaftsmalerei an die Vedutendarstellung waren die nachkolorierten

Vedutendrucke des Verlages Artaria mit dem Titel „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ von 1822, welche nach dem Vorbild des Schweizerers Aberli die Erscheinung von Landschaftsdarstellungen in Wien erneuerte. Durch die sorgfältige Behandlung des Vordergrundes und der Verwendung einer helleren Farbpalette im Zusammenspiel mit der Darstellung eines natürlichen Tageslichts, lösten diese Blätter einen wahrlichen Aufschwung in der Vedutenproduktion aus, von dem Eduard Gurk noch als Stecher profitieren konnte. Auch konnte gezeigt werden, dass in der Grafik Fortschritte stärker und schneller zum Tragen kamen, als in der Ölmalerei, die sich mehr an barocken Traditionen orientierte. In der Ölmalerei war Franz Steinfeld 1816 der erste, der ein natürliches Tageslicht, sorgfältige Vordergrundbehandlung und ein zufällig gewähltes und unbestimmbares Motiv vereinte. Dies sollten die neuen Maßstäbe in der Landschaftsmalerei werden.

Die Akademie der bildenden Künste konnte zu dieser Stilentwicklung wenig Aktives beitragen. Aufgrund der unzureichenden Lehrsituation und ihrer konservativen Naturvorstellung vollzog sich die Entwicklung der realistischen Landschaftsmalerei außerhalb dieser Institution.

Einen Diskussionspunkt der Arbeit bildet der Begriff Biedermeier, da die Begriffsverwendung erst kürzlich in der Forschung wieder in Frage gestellt wurde. Die Darstellungsweisen des Biedermeiers sind zu heterogen um sie in einen Begriff zusammenzufassen, jedoch wird der Begriff in der Kunst für Werke zwischen 1815 und 1848 immer noch gerne verwendet. Gemein ist jedoch den Biedermeierdarstellungen die realistische Wiedergabe der Natur, ihrer Greifbarkeit, die Verwendung von hellen Farben, Tageslicht und sanften Wetterstimmungen. Vor allem aber zeigt sich das Biedermeier in liebevollen Darstellungen von ortsansässiger Bevölkerung, den Bauern, oder Wanderern in der österreichischen Natur. Genau diese Merkmale besitzen Gurks Aquarelle der 1830er Jahre: Er zeigte die Natur mit den Augen eines Wanderers mit natürlicher Lichtstimmung und bezog Wetterverhältnisse mit ein ohne dabei Dramatik hervorzurufen. Er legte Wert auf die Greifbarkeit der Natur und auf eine aktive Landbevölkerung und inkludierte deshalb kleine narrative Momente in die Darstellung. Dabei könnten literarische Anregungen seines Freundes Weidmann eine Rolle gespielt haben.

Welche Protagonisten sich für seinen Erfolg verantwortlich zeigten, konnte das Kapitel *Eduard Gurks Umfeld in der Zeit des Biedermeiers* erörtern. Durch den

Verlag Mollo, mit dem Gurk in den 1820er Jahren viel zusammengearbeitet hat, konnte er sich in Wien einen Namen als Vedutenspezialist machen. Kaiser Ferdinands Vertrauen in Gurk reichte soweit, dass er ihn mit mehreren Alben beauftragte. Darunter befanden sich die Wallfahrtserie nach Mariazell, die Guckkastenblätter und nicht zuletzt die Krönungsreisen von 1836 nach Prag und 1838 nach Tirol und Südtirol.

Der letzte Abschnitt *Werke* widmete sich dem Oeuvre des Künstlers und versuchte die Umstände der Genese zu zeigen. Durch die Recherche im „anno-Service der ÖNB“ wurden bislang ungenannte publizistische Quellen entdeckt, die neue Informationen zur Entstehung lieferten. Diverse Zeitungsannoncen von Verlagen konnten Einblicke in den damaligen Verkauf und die Druckoptionen der Veduten geben. Doch hauptsächlich sollte sich dieser Abschnitt der Forschungsfrage widmen: „Was war Gurks künstlerische Intention, welche Ziele verfolgte er durch seine Arbeiten?“ Eduard Gurk konnte sich selbst in seinen zwanzig Jahren als Künstler maßgeblich weiterentwickeln. Während seine ersten Stiche sich noch in der strengen Form der viel beschriebenen Artaria-Blätter zeigten, kommt er in seinen folgenden Aquatinta-Darstellungen „Malerische Ansichten Karlsbad, Teplitz, Marienbad“ zu einer viel malerischeren und realistischeren Darstellung der Natur und Staffage und bezieht dabei Wetterverhältnisse und Lichtstimmungen mit ein. Ab 1830 malte er Aquarelle für Kaiser Ferdinand, die zunehmend intimer und pittoresker werden und seine Vorliebe für Menschen zeigen. Ein neues Licht auf diesen Künstler werfen die 2012 aufgefundenen Südtiroler Skizzen-Blätter, welche durch ihre Skizzenhaftigkeit einen Einblick in seinen Arbeitsprozess geben. Dadurch konnte sich die Annahme bestätigen, dass er viel Liebe zum Detail aufwendete, sich für die Haptik von Materialien (Blick auf den Gantkofel) und für die Menschen (Portraits für den Akt mit der Belehnung des Rittergutes am Sand) interessierte. Besonders diese Skizzen geben Grund zur Annahme, dass Eduard Gurk eine zunehmende Hingabe für Details aufbrachte und sich nicht davor scheute, die arbeitende Bevölkerung am Land mit ungeschönten Realismus zu portraituren (Portraits Schildhofbauern). Die Anzahl dieser Portraits zusammen mit der Qualität der Aquarellierung legt nahe, dass sich Gurk immer mehr den Individuen, anstatt rein topographischen Landschaftsdarstellungen mit Staffage zuwandte. In seinen zwanzig Jahren als Künstler bewegte er sich vom reinen Topographen weg, um zu einem Vedutenmaler zu werden, der mit Vorliebe Menschen in ihrer natürlichen Umgebung darstellt. Wäre

der Maler nicht so früh auf der Reise nach Jerusalem verstorben, hätte er möglicherweise diesen künstlerischen Weg weiterverfolgt und sich mehr und mehr der Landbevölkerung und vielleicht sogar sozialkritischen Themen gewidmet.

Literaturverzeichnis

Andergassen 2013

Leo Andergassen (Hg.) Eduard Gurk, Griff nach der Krone, die Krönungsreisen Kaiser Ferdinands I. nach Prag, Tirol und Mailand, S. 100-375, Ausstellungskatalog des Landesmuseums Schloss Tirol, Bozen 2013.

Aurenhammer 1959

Hans Aurenhammer, Johann Christian Brand (1722-1795) und die Entdeckung der Wiener Landschaft, in Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 3.1959, Nr. 34-36, S. 10ff., Wien 1959.

Cerny 1978

Walter Cerny, Die Mitglieder der Wiener Akademie, ein geschichtlicher Abriß auf Grund des Quellenmaterials des Akademiearchivs von 1751 bis 1870, Wien 1978.

Chaloupek 2010

Stefanie Chaloupek, Eduard Gurk, in: Jakob und Rudolf von Alt, Im Auftrag des Kaisers, S. 186-189, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Wien 2010.

Danzer 2015

Gudrun Danzer, Jakob Gauermann, in: Von der Schönheit der Natur, die Kammermaler Erzherzog Johanns S. 60-81, Claus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), München 2015.

de Rachewiltz 2013

Sigfried de Rachewiltz, Die Huldigungs-Reise Kaiser Ferdinands I. nach Tirol, in Eduard Gurk, Griff nach der Krone, die Krönungsreisen Kaiser Ferdinands I. nach Prag, Tirol und Mailand, Ausstellungskatalog des Landesmuseums Schloss Tirol, S. 36-59, Leo Andergassen (Hg.), Bozen 2013.

Feuchtmüller 1963

Rupert Feuchtmüller, Biedermeier in Österreich, Wien 1963.

Frodl 1987

Gerbert Frodl, Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheim 1987.

Frodl 1988

Gerbert Frodl, Landschaftsmalerei, in Bürgersinn und Aufbegehren: Biedermeier und Vormärz in Wien, 1815 – 1848, S. 156-160, Robert Waissenberger (Hg.), Wien 1988.

Frodl 2002

Gerbert Frodl, Biedermeier, in Geschichte der bildenden Kunst in Österreich: 5. Band 19. Jahrhundert, S. 272-296, Gerbert Frodl (Hg.), München 2002.

Galavics 2001

Geza Galavics, "Portraits" eines fürstlichen Gartens – Der Esterházy'sche Schloßpark in Eisenstadt, in Franz Prost (Hg.) Der Natur und Kunst gewidmet, Der Esterházy'sche Schlosspark in Eisenstadt, S. 119-152, Wien, Köln, Weimar, 2001.

Geismeyer

Willi Geismeyer, Biedermeier: Das Bild vom Biedermeier, Zeit und Kultur des Biedermeier, Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Wiesbaden 1988.

Grabner 2002

Sabine Grabner, Zeichnung und Aquarell im beginnenden 19. Jahrhundert, in Geschichte der bildenden Kunst in Österreich: 5. Band 19. Jahrhundert, S. 377-395, Gerbert Frodl (Hg.), München 2002.

Grabner 2016

Sabine Grabner, Biedermeier oder Nestroyzeit, in Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr, S. 10-14, Agnes Husslein-Arco (Hg.), Sabine Grabner (Hg.), Wien 2016.

Grassegger 1996

Friedrich Grassegger, Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark: dargestellt in drey Tagreisen und nach der Natur aufgenommen im Jahre 1833 in Begleitung Sr. Majestät des jüngern Königs v. Ungarn Ferdinand dem Fünften, Graz 1996.

Grassegger/Krug 2014

Friedrich Grassegger, Wolfgang Krug, Malerische Wallfahrt nach Mariazell: in Aquarellen von Eduard Gurk, Wolfgang Krug (Hg.), St. Pölten 2014.

Grimschitz 1928

Bruno Grimschitz, Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert, Wien 1928.

Haiböck 1962

Lambert Haiböck, Der politische Hintergrund des österreichischen „Biedermeier“, in Biedermeier-Ausstellung Friedrich Gauermann und seine Zeit, S. 21-30, Rupert Feuchtmüller (Hg.) Wien 1962.

Häusler 1993

Wolfgang Häusler, Biedermeier oder Vormärz? Anmerkungen zur österreichischen Sozialgeschichte in der Epoche der bürgerlichen Revolution, in Wiener Biedermeier, Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, S. 35-43, Gerbert Frodl (Hg.), Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Wien 1993.

Hoffmann-Gudehus 2013

Stefanie Hofmann-Gudehus, Eduard Gurk. Ein biographischer Abriss, in Eduard Gurk, Griff nach der Krone, die Krönungsreisen Kaiser Ferdinands I. nach Prag, Tirol

und Mailand, Ausstellungskatalog des Landesmuseums Schloss Tirol, S. 96-99, Hg. Leo Andergassen, Bozen 2013.

Hoffmann-Gudehus 2015

Stefanie Hoffmann-Gudehus, Thomas Ender 1793-1875, in Von der Schönheit der Natur, die Kammermaler Erzherzog Johanns, S. 150-242, Claus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), München 2015.

Koschatzky 1962

Walter Koschatzky, Jakob Gauermann und seine Zeit, in Biedermeier-Ausstellung Friedrich Gauermann und seine Zeit, S.38-72, Rupert Feuchtmüller (Hg.), Wien 1962.

Koschatzky 1969

Walter Koschatzky, Das Aquarell, Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien 1969.

Koschatzky 1973

Walter Koschatzky, Das Jahrhundert des Wiener Aquarells: 1780-1880, Wien 1973.

Koschatzky 1978

Walter Koschatzky, Biedermeier und Vormärz: Die Kammermaler Matthäus Loder (1781-1828) und Eduard Gurk (1801-1841); Aquarelle, Zeichnungen und graphische Werke, Wien 1978.

Koschatzky 1982

Walter Koschatzky, Thomas Ender 1793-1875, Kammermaler Erzherzog Johanns, Graz 1982.

Koschatzky 1987

Walter Koschatzky, Österreichische Aquarellmalerei 1750-1900, Wien 1987.

Koschatzky 1991

Walter Koschatzky, Des Kaisers Guckkasten, Eine Sammlung alt-österreichischer Ansichten aus der Wiener Hofburg, Wien 1991.

Krapf 1983

Michael Krapf, Johann Christian Brand, Von der Herrschaftsvedute zum Landschaftsportrait, Wien 1983.

Krug 2014

Wolfgang Krug, Malerische Wallfahrt nach Mariazell: in Aquarellen von Eduard Gurk, St. Pölten 2014.

Münz 1954

Ludwig Münz, Österreichische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts: Akademie der Bildenden Künste, Wien 1954.

Penzinger Museumsblätter 1965

Museumsverein Penzing (Hg.), Wien 1965.

Penzinger Museumsblätter 1997

Museumsverein Penzing (Hg.), Wien 1997.

Pfeifer-Helke 2011

Tobias Pfeifer-Helke, Natur und Abbild, Johann Ludwig Aberli und die Schweizer Landschaftsvedute, Basel 2011.

Poch 2010

Patrick Poch, Die Kunstsammlung und Bibliothek Kaiser Ferdinands I, in Jakob und Rudolf von Alt, Im Auftrag des Kaisers, S. 11-22, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Wien 2010.

Pochat 2001

Götz Pochat, Landschaftsmalerei, in Italienische Reisen: Landschaftsbilder Österreichischer und Ungarischer Maler, 1770-1850, S. 29-67, Sabine Grabner (Hg.), Wien 2001.

Pötschner 1964

Peter Pötschner, Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft, Wien 1964.

Pötschner 1967

Peter Pötschner, Die Vorgeschichte der Biedermeierlandschaftsmalerei, in Wien in Der frühe Realismus in Deutschland: 1800-1850; Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, S. 55-62, Konrad Kaiser (Hg.), Schweinfurt 1967.

Pötschner 1978

Peter Pötschner, Wien und die Wiener Landschaft: spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien, Salzburg 1978.

Rosenauer 2013

Arthur Rosenauer, Zum Südtiroler Bestand der Werke Eduard Gurks, in Eduard Gurk, Griff nach der Krone, die Krönungsreisen Kaiser Ferdinands I. nach Prag, Tirol und Mailand, Ausstellungskatalog des Landesmuseums Schloss Tirol, S. 12-13, Leo Andergassen (Hg.), Bozen 2013.

Segur-Cabanac 1912

Victor Segur-Cabanac, Kaiser Ferdinand I. als Regent und Mensch: der Vormärz, Wien 1912.

Smola 2010

Franz Smola, Schätze aus der Sammlung Leopold – Das österreichische Aquarell des 19. Und 20. Jahrhunderts, in Verborgene Schätze der österreichischen Aquarellmalerei, S. 23-44, Rudolf Leopold (Hg.), Wien 2010.

Sternath 2010

Maria Luise Sternath, Guckkastenblätter oder „Aquarell-Gemälde“? Zur Verwendung der kaiserlichen Ansichtenfolge, S. 26-30; Stadtbild und Landschaft, Die Entwicklung der Wiener Vedute, S. 31-35; Teamarbeit für einen Großauftrag, Die Guckkastenblätter von Jakob und Rudolf von Alt, S. 177-185; in Jakob und Rudolf von Alt, Im Auftrag des Kaisers, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Wien 2010.

Sternath 2013

Maria Luise Sternath, Über große Ereignisse und die Stille der Natur, in Eduard Gurk, Griff nach der Krone, die Krönungsreisen Kaiser Ferdinands I. nach Prag, Tirol und Mailand, Ausstellungskatalog des Landesmuseums Schloss Tirol, S. 76-95, Leo Andergassen (Hg.), Bozen 2013.

Sternath 2015

Marie Luise Sternath, Maler im Dienst von Erzherzog Johann, in Von der Schönheit der Natur, die Kammermaler Erzherzog Johanns, S. 25-32, Claus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), München 2015.

Telesko 2010

Werner Telesko, Kaiser Ferdinands habsburgischer Kosmos, Zur Bedeutung der kaiserlichen „Guckkastenserie“ im Rahmen der Vedutenkunst des 19. Jahrhunderts, in Jakob und Rudolf von Alt, Im Auftrag des Kaisers, S. 11-22, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Wien 2010.

Telesko 2013

Werner Telesko, Kaiser Ferdinand I. in Bildern. Ein Beitrag zur habsburgischen Herrscherrepräsentation vor der Revolution des Jahres 1848, in Eduard Gurk, Griff nach der Krone, die Krönungsreisen Kaiser Ferdinands I. nach Prag, Tirol und Mailand, Ausstellungskatalog des Landesmuseums Schloss Tirol, S. 76-95, Leo Andergassen (Hg.), Bozen 2013.

Von Wietersheim-Meran 2015

Maria Theresia von Wietersheim-Meran, Matthäus Loder, in Von der Schönheit der Natur, die Kammermaler Erzherzog Johanns, S. 82-149, Claus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), München 2015.

Wagner 2010

Robert Wagner, Das pittoreske Wien: Tranquillo Mollos Ansichtenalbum "Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente", Schleinbach 2010.

Weinmann 1964

Alexander Weinmann, Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo (mit und ohne Co.) in Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 9. Karls Heinz Füssl (Hg.), H. C. Robbins Landon (Hg.), Wien 1964.

Weninger 1977

Peter Weninger, Österreich in alten Ansichten: Veduten aus der Zeit von 1490 bis 1850, Graphische Sammlung Albertina (Hg.), Wien 1977.

Wiebel 2007

Christiane Wiebel (Hg.), Aquatinta oder "Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen": das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya, München 2007.

Witzmann 2007

Reingard Witzmann, Schöne Aussichten: die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria, Wien 2007.

Quellen

Abend Zeitung, 15.12.1823.

Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben, HG. A. Bäuerle, 30.08.1828.

Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben, HG. A. Bäuerle, 21.06.1834.

Bohemia Unterhaltungsblatt 28.08.1841.

Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung (Kauf- und Handlungsherrn Ernst Peter Otto zu Leipzig, Auktionskatalog), Leipzig 29.09.1851.

Johann Ritter von Rittersberg, Christian Christoph Graf von Clam-Gallas, Biographischer Umriß, Prag: Haas & Söhne; Prag 1838.

Die Girafe in der Menagerie des k.k. Lustschlosses Schönbrunn, Mit zwey Kupfertafeln, Eduard Gurk 1828.

Dipl.-Rest.(Univ.) Franziska Butze Rios; Museumsblog des Museum Niederösterreich, Beitrag vom 14.11.2014.

(<http://landesmuseum.blogspot.co.at/2014/11/mahlerische-reise-von-wien-nach-maria.html>)

F. C. Weidmann in Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben, HG. A. Bäuerle, 11.06.1841, Nr. 139.

F. C. Weidmann, Die Rosenbaum'sche Gartenanlage, Wien 1824.

Fideikommissbibliothek (1809-1945), Kartonnr. 10, Aufbewahrungszahl FKBA10011. (<http://data.onb.ac.at/rec/DZ00020569>)

Gemeinnützige Blätter zur vereinigten Ofner und Pester Zeitung, 28.05.1829.

Johann Ritter von Rittersberg 1838: Christian Christoph Graf von Clam-Gallas, Biographischer Umriß, Prag 1838.

Kunstwerke öffentlich ausgestellt im Gebäude der k.k. Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna, Wien 1822.

Oesterreichisches Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune, 31.12.1824, Linz Jg. 1824,

Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Akte Kaiserlichen Internuntiaturs, Konstantinopel 1750-1918, Türkei CCCCXXXI ff. Tod des k. Hofmalers Gurk und sein Nachlaß, Schreiben des Escaderekommandanten Bandiera, Konsularrapport Beirut 13.05.1841.

Österreichisches Morgenblatt, Nicolaus Österlein (Hg.), 6. Jg, 1841.

Panorama der Oesterreichischen Monarchie oder malerisch-romantisches Denkbuch, Mit Stahlstichen, Pesth 1838.

Pester Lloyd, 08.11.1907.

Prager Zeitung, 31.08.1828.

Satori 1830: Wien's Tage der Gefahr und die Retter aus der Noth. Eine authentische Beschreibung der unerhörten Ueberschwemmung Wiens, Dr. Franz Sartori, Wien 1830.

Vaterländische Blätter, 27.05.1818.

Verzeichnis der Kupferstiche, Landkarten, und Kunstwerke welche von der Kunsthandlung Tranquillo Mollo und Compagnie in Wien auf eigene Kosten herausgegeben worden, Wien 1801.

Verzeichnis der Kupferstiche im Verlage von Tranquillo Mollo in Wien, 1817.

Weinkopf, Anton von, Beschreibung der Kaiserl. Koenigl. Akademie der Bildenden Künste 1783 und 1790.

Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Zeremonienakten 19/14/5-1838.

Wiener Zeitung, 28.05.1806.

Wiener Zeitung, 20.05.1824.

Wiener Zeitung, 17.10.1825.

Wiener Zeitung, 11.11.1825.

Wiener Zeitung, 19.08.1828.

Wiener Zeitung, 04.11.1830.

Wiener Zeitung, 06.11.1830.

Wiener Zeitung, 07.08.1839.

Wiener Zeitung, 14.12.1842.

Lexika

Brockhaus, Band 28, 2006.

Nagler, Georg Kaspar 1835, Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, Band 5.

Thieme-Becker, Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 1922.

Wurzbach Constant von, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 6, 1860.

Abbildungsverzeichnis

1	Quelle Unbekannt	36	Bildarchiv Austria
2	Galavics 2001	37	Bildarchiv Austria
3	Pötschner 1978	38	UNIDAM
4	UNIDAM	39	Bildarchiv Austria
5	UNIDAM	40	Bildarchiv Austria
6	Pötschner 1978	41	Foto: © Albertina, Wien
7	UNIDAM	42	Bildarchiv Austria
8	Pötschner 1978	43	Foto: © Albertina, Wien
9	UNIDAM	44	Bildarchiv Austria
10	Belvedere digital	45	Bildarchiv Austria
11	Foto: © Albertina, Wien	46	Belvedere digital
12	Foto: © Albertina, Wien	47	Pötschner 1978
13	UNIDAM	48	Foto: © Albertina, Wien
14	Pötschner 1978	49	Schröder/Sternath 2014
15	Pötschner 1978	50	Schröder/Sternath 2014
16	UNIDAM	51	Schröder/Sternath 2014
17	UNIDAM	52	Schröder/Sternath 2014
18	UNIDAM	53	Schröder/Sternath 2014
19	UNIDAM	54	Koschatzky 1996.
20	Belvedere digital	55	Schröder/Sternath 2014
21	Foto: © Albertina, Wien	56	Schröder/Sternath 2014
22	Foto: © Albertina, Wien	57	Foto: © Albertina, Wien
23	Foto: © Albertina, Wien	58	Bildarchiv Austria
24	Foto: © Albertina, Wien	59	Bildarchiv Austria
25	Foto: © Albertina, Wien	60	Bildarchiv Austria
26	Foto: © Albertina, Wien	61	Bildarchiv Austria
27	Bildarchiv Austria	62	UNIDAM
28	Bildarchiv Austria	63	UNIDAM
29	Bildarchiv Austria	64	UNIDAM
30	Bildarchiv Austria	65	Bildarchiv Austria
31	Pfeifer-Helke 2011	66	anno Bildarchiv Austria
32	Pfeifer-Helke 2011	67	Bildarchiv Austria
33	Bildarchiv Austria	68	anno Bildarchiv Austria
34	Bildarchiv Austria	69	Bildarchiv Austria
35	Bildarchiv Austria	70	Bildarchiv Austria

71	Bildarchiv Austria	101	Bildarchiv Austria
72	Bildarchiv Austria	102	Andergassen 2013
73	Bildarchiv Austria	103	Bildarchiv Austria
74	Bildarchiv Austria	104	Andergassen 2013
75	Bildarchiv Austria	105	Andergassen 2013
76	UNIDAM	106	Andergassen 2013
77	UNIDAM	107	Bildarchiv Austria
78	Bildarchiv Austria	108	Bildarchiv Austria
79	Bildarchiv Austria	109	Andergassen 2013
80	UNIDAM	110	Andergassen 2013
80a	Bildarchiv Austria	111	Andergassen 2013
81	UNIDAM	112	Andergassen 2013
81a	Bildarchiv Austria	113	Andergassen 2013
82	UNIDAM	114	Andergassen 2013
83	UNIDAM	115	Andergassen 2013
84	UNIDAM	116	Andergassen 2013
85	UNIDAM	117	Andergassen 2013
86	UNIDAM	118	Andergassen 2013
87	UNIDAM	119	Andergassen 2013
88	UNIDAM	120	Andergassen 2013
89	UNIDAM	121	Andergassen 2013
90	UNIDAM	122	Bildarchiv Austria
91	Foto: © Albertina, Wien	123	Foto: © Albertina, Wien
92	Fotographie der Autorin aus Ausstellung der Albertina "Das Wiener Aquarell" v. 23.02.2018	124	Bildarchiv Austria
93	UNIDAM	125	Andergassen 2013
94	Foto: © Albertina, Wien	126	Andergassen 2013
95	Foto: © Albertina, Wien	127	Andergassen 2013
96	Foto: © Albertina, Wien	128	Andergassen 2013
97	Foto: © Albertina, Wien	129	Andergassen 2013
98	Foto: © Albertina, Wien	130	Andergassen 2013
99	Andergassen 2013	131	Andergassen 2013
100	Foto: © Albertina, Wien	132	Foto: © Albertina, Wien

Abbildungen



Abb. 1: Eduard Gurk, Selbstportrait.



Abb. 2: Die geplante Gartenfront des Schlosses Esterházy, Joseph und Eduard Gurk, 1822.



Abb. 3: Johann Christian Brand, Burg Theben am Einfluss der March in die Donau, 1752.



Abb. 4: Johann Christian Brand, Sandgrube, 1776.



Abb. 5: Johann Christian Brand, Reiherbeize in Laxenburg, 1758, Öl auf Leinwand.



Abb. 6: Johann Christian Brand, Hier ruhet die Asche des Mycon, 1787.



Abb. 7: Johann Christian Brand, Blick von Wien vom Bisamberg, 1790.



Abb. 8: Laurenz Janscha, Im Prater beim Galizynischen Lusthaus, Öl auf Leinwand 1796.



Abb. 9: Laurenz Janscha, Zweite Ansicht vom Reisenberg gegen die Stadt, 1796.



Abb. 10: Joseph Fischer, Ansicht der Haupt- und Residenzstadt Wien vom Standpunkte bey Nußdorf, 1821.



Abb. 11: Martin von Molitor, Felslandschaft mit Wasserfall, 1800-1811.



Abb. 12: Martin von Molitor, Wasserfall mit Ziegenherde, 1800-1811



Abb. 13: Franz Steinfeld, Der Kalkofen im Hellenen Thal nächst Baden, 1815, Aquarell.



Abb. 14: Franz Steinfeld, Waldlandschaft mit einer Jagdgesellschaft von 1820, Öl.



Abb. 15: Franz Steinfeld, Wildbach, 1824.



Abb. 16: Franz Steinfeld, Blick auf den Hallstättersee, 1824.



Abb. 17: Joseph Rebell, Como am Comersee, 1816, Öl auf Leinwand.



Abb. 18: Franz Steinfeld, Hallstättersee, um 1830, Öl auf Holz.



Abb. 19: Franz Steinfeld, Uferpartie, um 1835.



Abb. 20: Ferdinand Georg Waldmüller, Der Wolfgangsee, Öl auf Holz 1835.



Abb. 21: Friedroch Loos, Baumgruppe auf den Kahlenberg mit Blick auf Wien, um 1840.



Abb. 22: Friedrich Gauermann, Der Dachstein vom Plassen bei Hallstatt, um 1824.



Abb. 23: Friedrich Gauermann,
Waldlandschaft mit Nadelbäumen 1837.

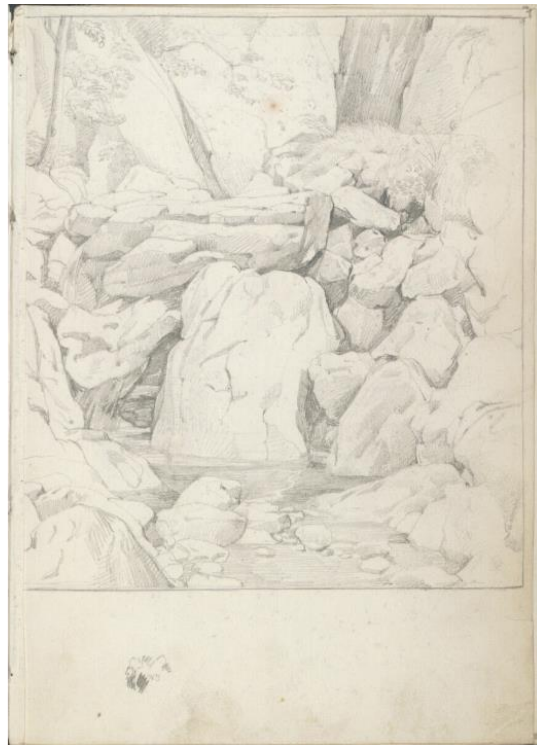


Abb. 24: Ferdinand Georg Waldmüller,
Verschiedene Skizzen.



Abb. 25: Franz Steinfeld, Baumstudie.



Abb. 26: Franz Steinfeld, Partie bei
Manerbach, Zeichnung.

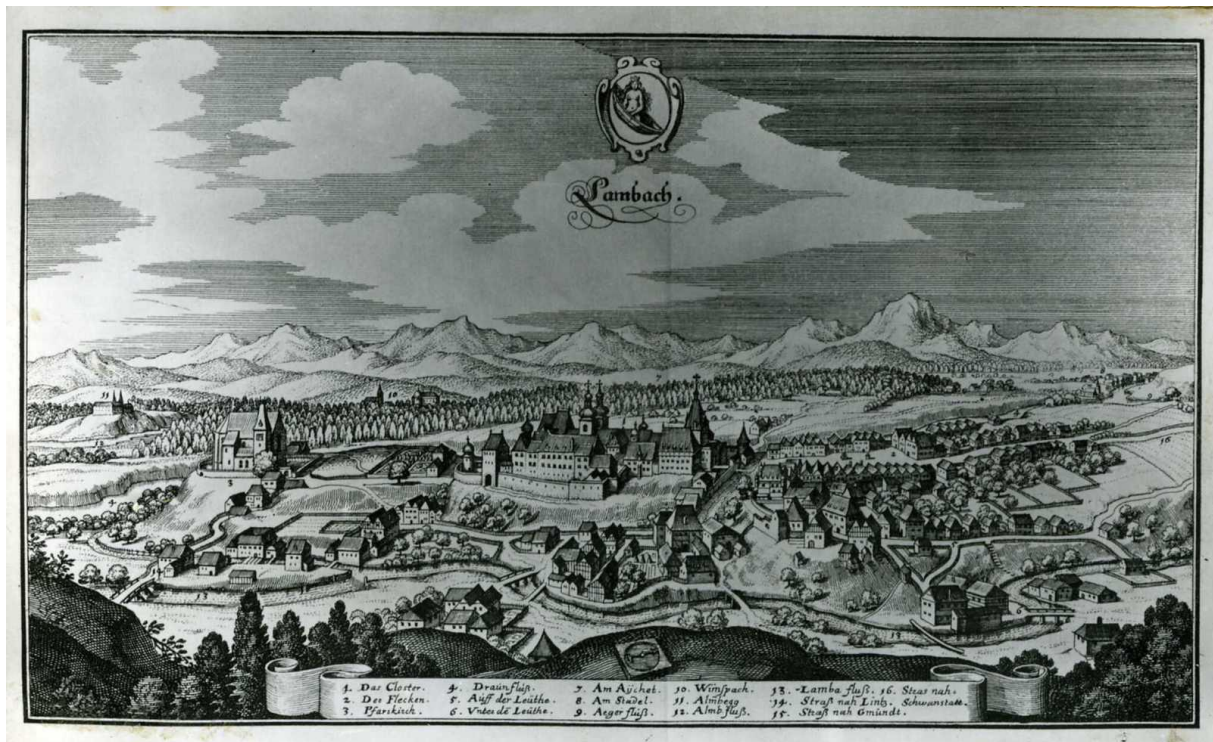


Abb. 27: Matthäus Merian, *Topographia Provinciarum Austriacarum*, Ansicht des Klosters und des Marktes Lambach, 1649, Kupferstich.



Abb. 28: Johann Adam Delsenbach, Der Graben, um 1713, Kupferstich und Radierung.



Abb. 29: Salomon Kleiner, Am Graben, Wienerisches Welttheater, Band II, um 1731.



Abb. 30: Johann Ludwig Aberli, Ansicht von Yverdon bei Clindi, Radierung koloriert, 1779.

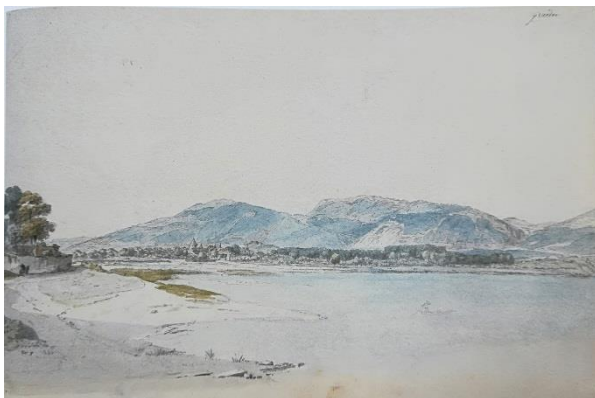


Abb. 31: Johann Ludwig Aberli, Das Ufer des Neuenburgersees bei Yverdon, Aquarell, um 1776.



Abb. 32: Johann Ludwig Aberli, Ansicht von Erlach mit dem Bielersee.

Abb. 33-37; 39: Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von ihren Vorstädten und einigen umliegenden Oertern. Karl Schütz, Johann Ziegler, Laurenz Janscha bei Artaria, kollierte Radierung.



Abb. 33: Josefsplatz und Hofbibliothek, 1780.



Abb. 34: Der Feuerwerks Platz im Prater, 1783.



Abb. 35: St. Veit unweit Schönbrunn, 1790.



Abb. 36: Schloß Schwarzenberg in Neuwaldegg, 1792.



Abb. 37: Universitätsplatz mit der Alten Universität und der Universitätskirche, 1790.



Abb. 38: Eduard Gurk, Die Universität, Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente, 1822.



Abb. 39: Laurenz Janscha, Ansicht von Karlsbad, kolorierte Radierung, um 1820.



Abb. 40: Eduard Gurk, Carlsbad, Allgemeine Ansicht der Stadt vom Dreykreutzberg, Aquatinta koloriert, um 1825.



Abb. 41: Laurenz Janscha, Purkersdorf, Aquarell, 1790-1810.



Abb. 42: Laurenz Janscha, Aussicht der Stadt Töplitz in Böhmen, kolorierte Radierung, um 1810.



Abb. 43: Laurenz Janscha, Hacking, 1795, Aquarell



Abb. 44: Carl Phillip Schalhas, Laudons Grabmahl, Radierung koloriert, 1791.



Abb. 45: Carl Phillip Schalhas, Kobenzelberg, Radierung koloriert, 1791



Abb. 46: Carl Phillip Schalhas, Arkadische Landschaft, Öl auf Leinwand, 1796.



Abb. 47: Joseph Mössmer, Flusslandschaft mit einer Ruine, 1809.



Abb. 48: Joseph Mössmer, Blick auf Dux, Aquarell, 1812



Abb. 49: Johann Kniep, Neuberg von Süden, 1802.



Abb. 50: Johann Kniep, Hochtal von den Tauern, 1807.



Abb. 51: Jakob Gauermann, Fölztal bei Aflenz, 1813.



Abb. 52: Matthäus Loder, Der Brandhof nach dem Umbau, 1824.



Abb. 53: Matthäus Loder, Die Burg Strechau über Rottenmann, 1826.



Abb. 54: Matthäus Loder, Blick auf Mariazell von Nordwesten, 1814.



Abb. 55: Thomas Ender, Großglockner mit der Pasterze, 1832.



Abb. 56: Thomas Ender, Der Mallnitzer See mit dem Ankogel, um 1830.



Abb. 57: Jakob Alt, Blick auf Wien von der Spinnerin am Kreuz, 1817.

Bey L. Mollo, k. k. priv. Kunsthändler
in Wien, am Kohlmarkt Nr. 253, erscheinen:

Erinnerungs-Blätter
an die
Krönung Sr. kaiserl. Hoheit
des
Erzherzogs Kronprinzen
Ferdinand
zum König von Ungarn.

Mit höchster Bewilligung nach der Natur gezeichnet
von

Eduard Gurf.

Da diese Blätter nur schön colorirt Interesse
haben können, so werden schwarze Abdrücke
nicht verkauft.

Inhalt des ganzen Werkes.

Tableaux 16 Zoll lang und 11 Zoll hoch, das Blatt fein colorirt
2 fl. C. M.

- Nr. 1. Königlich Krönungszug zur Domkirche über den Haupt-
platz kommend.
- Nr. 2. Nachfolgender Zug Sr. Majestät des Kaisers, am Dom-
platz anlangend.
- Nr. 3. Krönung in der Domkirche.
- Nr. 4. Fußgang des Königs in die Franciscanerkirche, mit dem
Kammer-Präsidenten, die Münzen auswerfend.
- Nr. 5. Ritterschlag in der Franciscanerkirche.
- Nr. 6. Eideleistung am Barmherzigen-Platz.
- Nr. 7. Function am Königsberg.
- Nr. 8. Königstafel im Primatial-Gebäude.
- Nr. 9. Bankett der Stände im Redouten-Saale.
- Nr. 10. Die heilige Reichskrone mit den übrigen Reichs-Insignien.
- Nr. 11. Scene bey dem Weinauslaufen und Brotauswerfen.
- Nr. 12. Ueberbringung der Krönungs-Geschenke.

Krönungs-Costume in Folio.

Preis: 1 Costum zu Fuß, fein colorirt 1 fl. C. M.

1 Costum zu Pferde, fein colorirt 1 fl. 30 kr. C. M.

- Nr. 1. — 10. Die zehn Fahnenräger, sämmtlich zu Pferde.
- Nr. 11. Der königl. Ungarische Herold zu Pferde.
- Nr. 12. Der königl. Böhmisches Herold zu Pferde.
- Nr. 13. Der erzherzoglich Oesterreichische Herold zu Fuß.
- Nr. 14. Die kaiserl. Oesterreichischen Herolde zu Fuß.
- Nr. 15. 16. Krönungs-Costume der Magnaten zu Pferde.
- Nr. 17. — 24. Krönungs-Costume der Magnaten zu Fuß.
- Nr. 25. 26. Ungarische Damen im Krönungs-Costume.

Alle diese Blätter sind auch einzeln zu obigen Preisen zu haben.

Die Costumes Nr. 1, 2, 16, 17, 18, 19,
21 sind bereits zu haben.

(Eigenthum des Verlegers.)

Abb. 58: Anzeige, Wiener Zeitung,
04.11.1830.

Bey L. Mollo,
k. k. priv. Kunsthändler, am Kohlmarkt Nr. 253, ist zu haben:

Der neu erschienene
Krönungszug
Ihrer Majestät der Kaiserin Caroline Auguste
in Presburg den 25. September 1825.
Gezeichnet, in Aquatinta gestochen und herausgegeben
von Joseph und **Eduard Gurf.**

und zwar in Folio:

Schwarzer Abdruck	1 fl. C. M.
Schön colorirt	3 fl. C. M.
Pracht-Exemplar	4 fl. C. M.

Dann eben der selbe als Souvenir im Stammbuch-Format:

Schwarzer Abdruck	30 kr. C. M.
Schön colorirt	1 fl. C. M.

Der glücklich gewählte Standpunkt, der hier die Haupt-Ab-
theilungen des Einzuges, mit der Domkirche und ihrer ganzen
Umgebung darstellt, und die, ungeachtet des kleinen Formats,
Charakteristisch geschilderte Costümirung, dürfte gewiß den Erwar-
tungen von solchen Bildchen vollkommen entsprechen.

Abb. 59: Anzeige, Wiener Zeitung, 1825.

VERSCHIEDENE WERKE

FÜR ANFÄNGER.

IN DER FIGUREN-ZEICHNUNG.

Anleitung Figuren zu zeichnen, in 2 Heften von Klinger und Sturm.
Siehe punctirte Blätter. 18 —
Recueil de huit Estampes d'après les dessins originaux de Guercino,
von J. Fischer. Siehe gestochene Blätter 4 —

IN DER LANDSCHAFT-ZEICHNUNG.

Elémens de dessiner les Payages, 12 Blätter von J. Fischer. Siehe
Blätter in aqua tinta 5 —
Etudes d'Arbres dessinées par la Porte, et gravées par J. G. Mans-
feld, 6 Blätter. Siehe Blätter in aqua tinta 4 —
Etudes d'Arbres dessinées et gravées par L. Jansch a l'eau fort, 6
Blätter. Siehe radirte Blätter 3 —
Dix Payages dessinées et gravées a l'eau fort par Runk. Siehe
radirte Blätter 2 3/6 —
Etudes d'Animaux dessinées par H. Roos et gravées a l'eau fort par
Bartsch, 12 Blätter. Siehe radirte Blätter 8 —
Zwölf Ansichten schöner Gegenden aus Niederösterreich, von L.
Jansch; jedes Stück 2 —
Siehe colorirte Blätter.

Abb. 60: Tranquillo Mollo, 1801.

Zoll			fl. kr.
Hohe	Breite		
		RADIRTE BLÄTTER.	17
		FISCHER JOSEPH,	
		<i>k. k. Kammerkupferstecher in Wien.</i>	
		Collection des pieces gravées a l'eau fort	5 —
		Verschiedene kleine Versuche des Künstlers, größtentheils nach eigenen Zeichnungen.	
		JANSCHA. L.	
		<i>in Wien.</i>	
		Etudes d'Arbres dessinées & gravées a l'eau fort par lui même	3 —
		Sechs schön radirte Blätter, einzelne bemusste Baumstämme oder Baumgruppen auf unferen an malerischen Bäumen in reichen Do- nauinseln gezeichnet vorstellend. Sie dienen dem Landschafts- zeichner als gute Studien, und zeichnen sich durch Wahrheit, und nette Behandlung vorzüglich aus.	

Abb. 61: Tranquillo Mollo, 1801.

Abb. 62-64: Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente, Tranquillo Mollo, Kupferstich koloriert. Aquarelle stammen von Vater und Sohn Gurk, einzelne Zeichnungen von S. F. Perger, als Stecher arbeiteten J. Zutz und J. W. Zinke für den Verleger Mollo, 1822.



Abb. 62: Die Universität.



Abb. 63: Eduard Gurk, Das Belvedere.



Abb. 64: Der Kohlmarkt.



Abb. 65: Eduard Gurk, Ansicht der Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariabrunn in Hadersdorf, Wiens Umgebungen, Nach der Natur gezeichnet und gestochen von Joseph und Eduard Gurk, Kolorierte Radierung und Aquatinta, 1825.

Subscriptions - Anzeige auf Wien's Umgebungen,

nebst Baden, nach der Natur gezeichnet, und in der englischen Aqua-Tinta-Manier gestochen von Joseph und Eduard Gurk, welche im Verlage bey T. Mollo, k. k. priv. Kunsthändler, am Kohlmarkte Nr. 253, in sechzehn Heften, jedes Heft zu 4 sehr schön colorirten Quart-Blättern, erscheinen.

Der Subscriptions-Preis ist für ein Heft im geschmackvollen Umschlag 3 fl., auf Carton 4 fl. C. M. Dieser Preis endet mit dem Erscheinen des sechzehnten Heftes. Für Wien kann bloss bey dem Verleger, in den k. k. Provinzen aber in allen soliden Kunst- und Buchhandlungen subscribirt werden. Alle vier Wochen erscheint ein Heft, jedoch nicht der Ordnung nach, wie sie im Index angegeben sind. Das erste, zweyte, dritte, vierte, fünfte, neunte und eilfte Heft ist bereits in Empfang zu nehmen.

Da das von allen Kennern und Kunstfreunden mit allgemeinem besondern Beyfall aufgenommene Werk: Wien's Gebäude und Monumeute (mit Ausnahme einiger Nummern, welche von Hrn. Sig. v. Perger's Meisterhand sind) von eben diesen Künstlern gezeichnet wurde, so dürfte wohl jede fernere Empfehlung überflüssig seyn; nur muss die Verlagshandlung noch bemerken, dass es den Herren Gurk gelungen ist, in der so schönen und eben so schwierigen englischen Aqua-Tinta-Manier ein Werk zu liefern, das mit vollem Rechte jedem gepriesenen englischen Werke dieser Art an die Seite gestellt werden kann. Dass aber dasselbe von gebornen österreichischen Künstlern verfertigt werde, wird unserm patriotischen Kunstpublicum um so angenehmer seyn; daher es sich der Verleger nicht versagen kann, auf diesen Umstand aufmerksam zu machen. Der Inhalt des ganzen Werkes wird unentgeltlich ausgegeben.

Heft I. Schönbrunn.

Abb. 66: Auszug aus Österreichisches Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune, 31.12.1824, „Subscriptions-Anzeige auf Wiens Umgebungen“.



Abb. 69: Österreichische Fuhrwerke, Kolorierte Aquatinta von Eduard Gurk nach Zeichnung von Johann Nepomuk Hoechle, bei T. Mollo, 1825.



Abb. 70: Eduard Gurk, Carlsbad. Aussicht vom Lord Findlater's Tempel, Aquatinta koloriert, 1825.



Abb. 71: Eduard Gurk, Carlsbad. Einfahrt in die Stadt von Seite der Egerstraße, Aquatinta koloriert, 1825.



Abb. 72: Eduard Gurk, Die erste Giraffe im Schönbrunner Tiergarten, Aquarell 1825.



Abb. 73: Eduard Gurk, Nordisches Wallroß, Aquarell, Deckfarben, 1829.



Abb. 74: Eduard Gurk, Leopoldstadt, Jägerzeile, kolorierter Stich Mischtechnik, 1830.



Abb. 75: Eduard Gurk, Roßau, Schmidgasse, Kolorierte Radierung und Aquatinta, 1830.



Abb. 76: Eduard Gurk, Am Damm nächst dem k. k. Augarten, Aquarell 1830.



Abb. 77: Eduard Gurk, Roßau, Schmidgasse, Aquarell 1830.



Abb. 78: Eduard Gurk, Eidesleistung am Barmherzigen Platz, Erinnerungs-Blätter an die Krönung S.K.H. des Erzherzogs Kronprinzen Ferdinand zum König von Ungarn in Pressburg d. 28. Sept. 1830. No.6, Lithographie 1830.



Abb. 79: Johann Nepomuk Hoechle, Einzug von Kaiser Franz I. und Kaiserin Maria Ludovika in Venedig 1815, kolorierte Lithographie, 1815.

Abb. Nr. 80-90: „Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark, dargestellt in drey Tagreisen und nach der Natur aufgenommen im Jahre 1833 in Begleitung Sr. Majestät des jüngern Königs v. Ungarn, Ferdinand dem Fünften. Von Eduard Gurk“, Aquarell 1833.

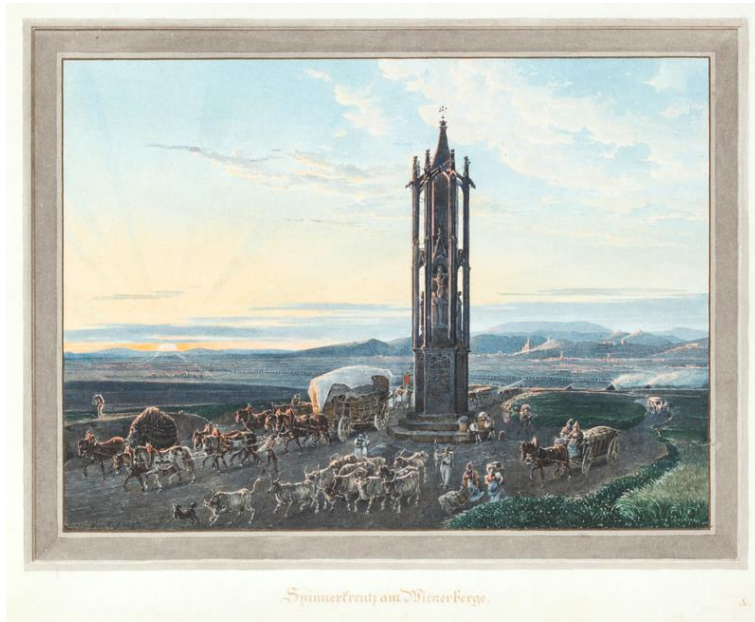


Abb. 80: 1. Blatt Spinnerkreutz am Wienerberge.



Abb. 80a: Österreichische Fuhrwerke, 1828: der Frachtwagen (oben), der Kohlenbauer (unten).



Abb. 81: 10. Blatt Dornau.



Abb. 81a: Österreichische Fuhrwerke, Zeiselwagen.



Abb. 82: 4. Blatt Vorderbrühl.



Abb. 83: 12. Blatt Hainfeld.



Abb. 84: 3. Blatt Burg Mödling und die Klause.



Abb. 85: 18. Blatt Glashütte bei Türitz.



Abb. 86: 21. Blatt Annaberg von der Ostseite.



Abb. 87: 22. Blatt Aussicht vom Annaberge gegen den Ötscher.



Abb. 88: 31. Blatt Sebastiansberg.



Abb. 89: 35. Blatt Gnadenskirche in Mariazell.



Abb. 90: 37. Blatt Innere Ansicht der Gnadenskirche in Maria Zell.

Abb. Nr. 91, 92, 94-98, 100: Eduard Gurk, Guckkastenblatt, Aquarell, Sammlung von Kaiser Ferdinand.



Abb. 91: Der Große Höllstein mit der Ansicht gegen Mariazell, 1835.



Abb. 92: Mariazell von der Bürgeralpe, um 1833.



Abb. 93: Mariazell (mit Pilgergruppe) aus Album Mahlerische Reise, um 1833.



Abb. 94: Mariaszell vom Annaberg, um 1833.



Abb. 95: Das Kaiserhaus in Baden bei Wien, 1833.



Abb. 96: Das Eisenbahnviadukt in Brunn, 1839.



Abb. 97: Der Kaiserbesuch in Teplitz-Schönau, 1835/36.



Abb. 98: Die Krönung Kaiser Ferdinands I. im Dom zu Prag, 1838.



Abb. 99: Krönung Kaiserin Maria Annas zur Königin von Böhmen, Skizze, 1838.



Abb. 100: Franzensmonument im Metternichschen Park zu Königswart.



Abb. 101: Eduard Gurk, Monument für Weil. S. M. Kaiser Franz I., Lithographiert von Franz Wolf.



Abb. 102: Eduard Gurk, Einzug Kaiser Ferdinand in Prag, Skizze, 1836.



Abb. 103: Eduard Gurk, Einzug Kaiser Ferdinand in Prag, Lithographiert von Franz Wolf.



Abb. 104: Eduard Gurk, Erbhuldigung der böhmischen Stände, 1836.



Abb. 105: Eduard Gurk, Festbeleuchtung des Altstädter Platzes am Vorabend des Krönungstages, 1836.



Abb. 106: Krönung Kaiserin Maria Annas zur Königin von Böhmen, Detail aus Skizze, 1836.



Abb. 107: Eduard Gurk, Festliche Beleuchtung am Comer-See, Lithographiert von Franz Wolf.



Abb. 108: Eduard Gurk, Abschied der Tiroler von S. M. Kaiser Ferdinand I. am 22. August 1838, Lithographiert von Franz Wolf.



Abb. 109: Eduard Gurk, Festliche Beleuchtung am Comer-See, Skizze, Aquarell, Bleistift und Tusche, 1838.



Abb. 110: Eduard Gurk, Abschied der Tiroler von S. M. Kaiser Ferdinand I. am 22. August 1838, Skizze, Aquarell, Bleistift und Tusche, 1838.



Abb. 111: Eduard Gurk, Triumphzug des kaiserlichen Paares an der Mühlausen Brücke bei Innsbruck am 9. August, Skizze, Aquarell und Bleistift, 1838.

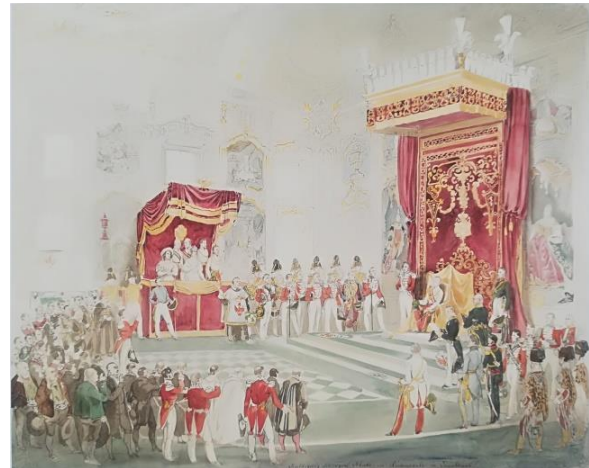


Abb. 112: Eduard Gurk, Erbhuldigung der Tiroler Stände im Riesensaal der Innsbrucker Hofburg, Skizze, Aquarell und Bleistift, 1838.

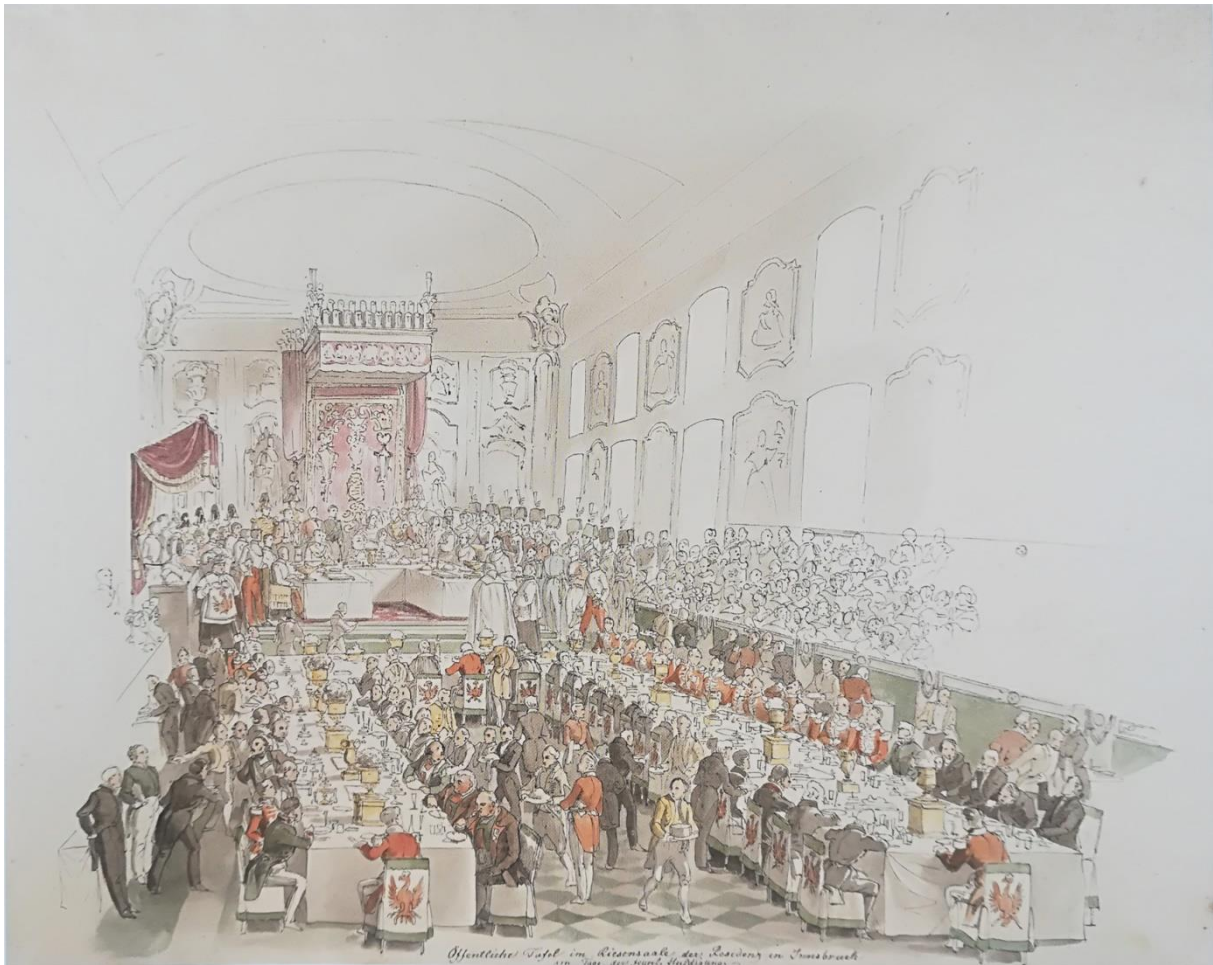


Abb. 113: Eduard Gurk, Festtafel im Riesensaal, Skizze, Aquarell, Bleistift und Tusche, 1838.



Abb. 114: Eduard Gurk, Bauerntheater, Skizze, Aquarell, Bleistift und Tusche, 1838.



Abb. 115: Eduard Gurk, Ländliche Fest in Gans, Skizze, Aquarell, Bleistift und Tusche, 1838.



Abb. 116: Eduard Gurk, Blick auf den Gantkofel, Skizze, Aquarell und Bleistift, 1840.



Abb. 117: Eduard Gurk, Pfarrkirche St. Johannes der Täufer in Dorf Tirol, Skizze, Aquarell, 1840.



Abb. 118: Eduard Gurk, Passer, Skizze, Aquarell und Bleistift, 1840.



Abb. 119: Eduard Gurk, Ortler, Skizze, Aquarell und Bleistift, 1840.

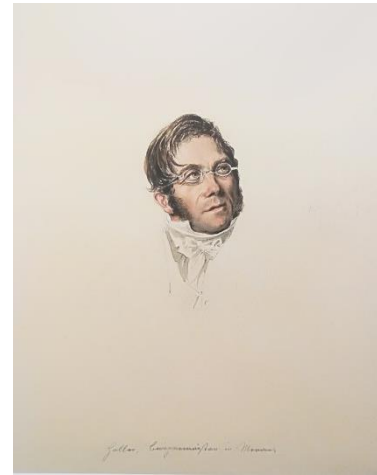
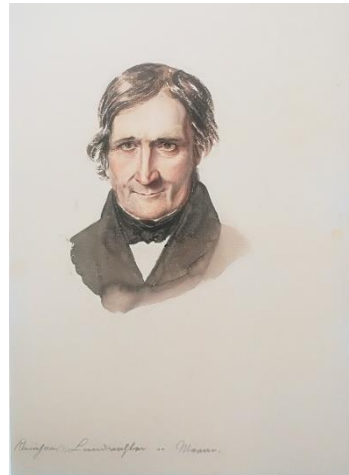


Abb. 120: Eduard Gurk, Portraits, Skizze: v.l.n.r. Johann Hofer, Schlossvogt; Valentin Kleinhans, Landrichter in Meran; Joseph Valentin Haller, Bürgermeister von Meran. Aquarell und Bleistift, 1840.



Abb. 121: Eduard Gurk, Portraits, Skizze: v.l.n.r. Georg Platter, Schildhofbauer auf Haupold; Johann Haller, Schildhofbauer auf Granstein, Aquarell und Bleistift, 1840.

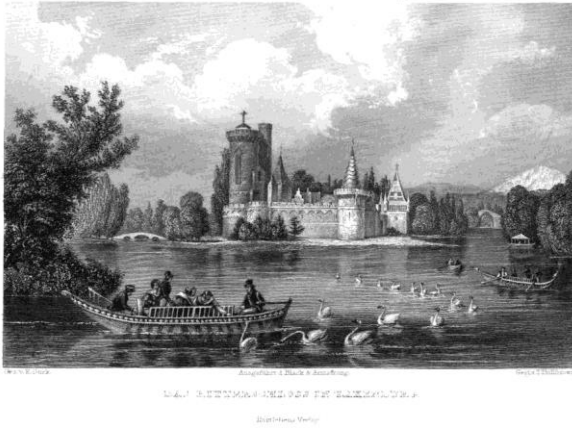


Abb. 122: Eduard Gurk, Schloss Laxenburg, Stahlstich.



Abb. 123: Eduard Gurk, Schloss Laxenburg, Guckkastenblatt; Aquarell.

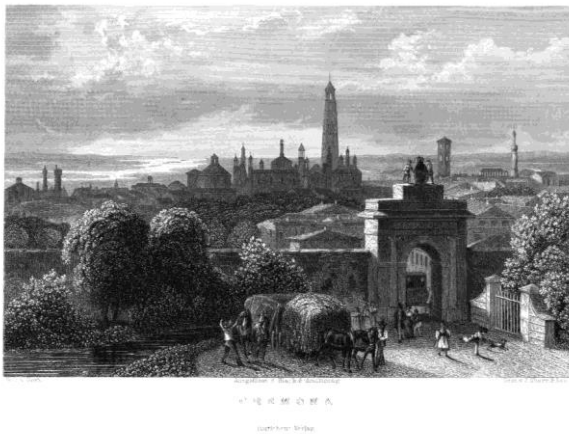


Abb. 124: Eduard Gurk, Cremona, Stahlstich.



Abb. 125: Eduard Gurk, Cremona, Skizze, Aquarell und Bleistift, 1838.



Abb. 126: Eduard Gurk, Ragusa von der Nordseite, Aquarell und Bleistift, 1841.



Abb. 127: Eduard Gurk, Agavenstudie II, Aquarell und Bleistift, 1841.

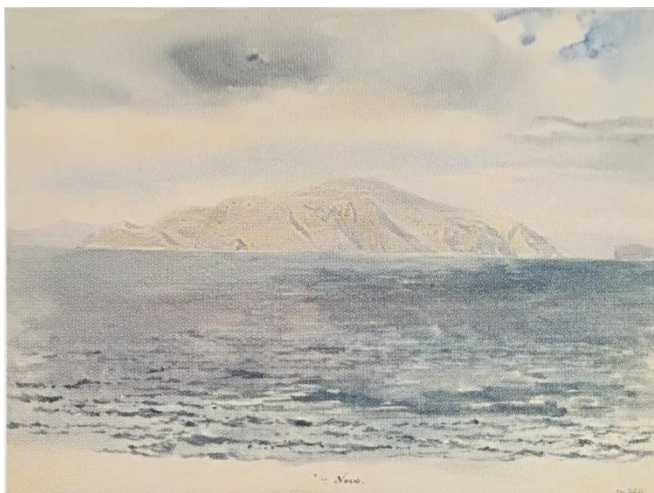


Abb. 128: Eduard Gurk, Naxos, Aquarell, 1841.

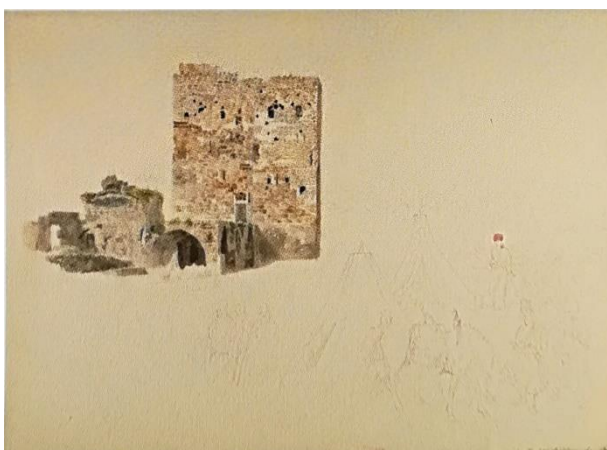


Abb. 129: Eduard Gurk, Ruine bei Beirut, Aquarell und Bleistift, 1841.



Abb. 130: Eduard Gurk, Lazaret in Beirut, Aquarell und Bleistift, 1841.



Abb. 131: Eduard Gurk, Die Grabeskirche in Jerusalem, Aquarell und Bleistift, 1841.



Abb. 132: Leander Russ, Die Grabeskirche in Jerusalem 1842 (Guckkastenblatt).

Abstract

Als Sohn eines Künstlers kam Eduard Gurk schon früh mit der Malerei in Berührung und erhielt zusammen mit seinem Vater 1822 seinen ersten Auftrag vom Verlag Tranquillo Mollo. Aufbauend auf diesen Erfolg schuf er für den Verlag anschließend weitere Veduten, die als Stiche verkauft wurden und erlangte so erste Bekanntheit in Wien. Während seine Werke anfänglich rein topographischer Natur waren und sich stilistisch stark an die viel bekannte „Schütz-Ziegler-Janscha-Serie“ von Artaria hielten, gelangte er immer mehr zu einer malerischen Umsetzung und zeigte schon früh seinen Hang zu atmosphärischen Stimmungen der Natur und der Darstellung der arbeitenden Landbevölkerung. Obwohl es bei Gurk keinen Hinweis auf eine Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste gibt, wurde er dennoch ab 1830 von Kaiser Ferdinand mit der Anfertigung von Landschaftsaquarellen beauftragt, in denen seine Vorliebe für Details und Menschen zunehmend sichtbar wurde. In Folge dieser Aufträge wurde Gurk weitgehend von Zeitgenossen als „k.k. Kammermaler“ betitelt und unterzeichnete in einem Besucherbuch in Tirol sogar mit „Kammermaler bey S.M. dem Kaiser Ferd. I.“ Offizielle Aufzeichnungen, dass ihm dieser Titel verliehen wurde, konnten bisher jedoch nicht gefunden werden.

Eine Stilanalyse des Werdegangs von spätbarocker Landschaft zur biedermeierlichen Vedute verdeutlicht Gurks Position in der Wiener Vedutenmalerei. Durch die fortschrittlichen Werke von Johann Christian Brand und Laurenz Janscha wurde schon vor 1800 mit der sorgfältigen Vordergrundgestaltung einer natürlichen Tageslichtatmosphäre und der Haptik der dargestellten Landschaft der Grundstein für die späteren Charakteristika einer Biedermeiervedute gelegt, die die Basis für Gurks Werke bilden sollten.

Weitere wichtige Erkenntnisse konnten außerdem durch die Südtiroler Skizzen erlangt werden, die der Forschung erst 2012 zugänglich gemacht wurden. Diese Blätter wurden von Gurk auf einer Recherchereise für ein Werk des Hofes angefertigt, die ihn durch die südliche Alpenregion bis hin nach Jerusalem brachte, wo er schließlich 1841 verstarb. Ihr unfertiger Charakter zeigt, dass 18 Jahre nach Gurks erster Arbeit, sein Interesse nicht nur an der Erkennbarkeit der Örtlichkeit lag, sondern darüber hinaus an der Haptik von Materialien, sowie an der Landbevölkerung, welche er mit ungeschöntem Realismus porträtierte.