

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Bild im Bild: Metamalerei des österreichischen Biedermeier

verfasst von | submitted by

Marie-Sarah Drugowitsch B.A. BA MA

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

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Werner Telesko Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretische Grundlagen	11
3. Analytischer Teil	27
3.1 Der Blick durch das Fenster	28
3.2 Strategien der Intimität und Verlebendigung.....	37
3.3 Rahmungen.....	43
3.4 Atelierszenen	51
3.5 Bilder der Ausstattung als Deutungsebene	61
3.6 Stillleben als <i>Bilder im Bild</i>	68
3.7 Heimatbilder	78
3.8 Methoden der Narration	86
4. Conclusio.....	105
Bibliografie.....	110
Abbildungsverzeichnis	118
Abstract	156

1. Einleitung

In zahlreichen Gemälden des österreichischen Biedermeier finden sich Darstellungen von *Bildern im Bild* in verschiedensten Ausprägungen.¹ Dieses Phänomen hat in der Forschung bislang jedoch keine Erwähnung gefunden. Publikationen, die sich mit Metamalerei oder Metareferenzialität im Allgemeinen auseinandersetzen, blenden Werke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zumeist aus, dennoch sollen sie die theoretische Basis der Untersuchung darstellen. Folgende Veröffentlichungen dienen als Grundlage: *Das Selbstbewusste Bild* des Kunsthistorikers Victor I. Stoichiță, William John Thomas Mitchells *Picture Theory* sowie Hermann Ulrich Asemisens und Gunter Schweikharts *Malerei als Thema der Malerei*.² Eine Erweiterung des theoretischen Feldes wird durch den Einbezug von Publikationen Werner Wolfs, der sich aus komparatistischer Perspektive mit Metareferenzialität, Narrativität und „Framing“ auseinandersetzt, geschaffen.³ Auf die Forschungsgeschichte zum österreichischen Biedermeier wird separat eingegangen.

Ziel der Untersuchung ist es, nicht nur einen Überblick über *Bilder im Bild* in Gemälden des österreichischen Biedermeier zu geben, sondern unterschiedliche Funktionen von Metareferenzen aufzuzeigen und durch die bereits angeführten Kategorien zu klassifizieren. Keine neue Erkenntnis ist, dass im Biedermeier eine Präferenz zur Gattungsmischung vorherrscht, die zur Entstehung neuer Gattungen beiträgt, wie unter anderem Brugger 1993 im Ausstellungskatalog zu Wiener Biedermeier in der Albertina hervorhebt. Es kommt zu einer Verdichtung von Motiven, die sich über Gattungsgrenzen hinwegsetzen (wie ein vermehrtes Auftreten von Stilleben als *Bilder im Bild*). Hier stellt sich die Benennung der Bildgattungen des Öfteren als Herausforderung dar.⁴ In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass sich Gattungsmischungen vor allem durch die Einbeziehung von *Bildern im Bild* konstituieren. Die Kombination verschiedener Bildelemente wird somit zum Strukturmerkmal der Zeit und als Spiel von Hierarchisierung und Dynamisierung innerhalb der Gemälde verstanden. Eine meiner Hauptthesen ist es, dass die Hervorbringung inhaltlicher Mehrschichtigkeit und neuartige Formen der Narrativität in den Gemälden durch Metareferenzialität zustande kommen. Dabei zielt die Arbeit methodisch darauf ab, das unterschiedliche intellektuelle Potenzial der Biedermeierkunst, insbesondere im Hinblick auf Forschungstraditionen, die die Kunst des Biedermeier eher als wenig feinsinnig einstufen, herauszuarbeiten.

¹ Da *Bilder im Bild* ein zentrales, immer wiederkehrendes Begriffspaar der Arbeit ist, wird es im Folgenden kursiv gesetzt, hervorgehoben.

² Stoichiță 1998; Mitchell 1995; Asemissen/Schweikhart 1994.

³ Wolf 2007; Wolf 2009.

⁴ Brugger 1993, S. 53–59.

Der erste Teil der Untersuchung befasst sich mit den theoretischen Grundlagen, begrifflichen Definitionen und der Frage, warum sich diese kaum mit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinandersetzen. Der zweite Teil widmet sich der Analyse ausgewählter Werke des österreichischen Biedermeier. Der Untersuchungskorpus umfasst etwa 23 Gemälde der bedeutendsten Vertreter der Epoche, unter anderem Jakob Alt, Friedrich von Amerling, Josef Danhauser, Franz Eybl, Peter Fendi, Johann Peter Krafft und Ferdinand Georg Waldmüller.⁵ Die Klassifikation von Metareferenzialität erfolgt in acht eigens aufgestellten Kategorien, die von offensichtlichen Rahmungen zu Phänomenen, die eher in den Bereich der Gattungsmischung fallen, geordnet werden: *Der Blick durch das Fenster, Strategien der Intimität und Verlebendigung, Rahmungen, Atelierszenen, Bilder der Ausstattung als Deutungsebene, Stilleben als Bilder im Bild, Heimatbilder und Methoden der Narration*. Innerhalb der Unterkapitel wird bei der Auswahl der Beispiele auf eine Diversität von Künstler:innen und Bildgattungen geachtet, wobei in Waldmüllers Œuvre eine besondere Tendenz zur Metaisierung festzustellen ist. Darüber hinaus haben manche Bildgattungen wie Portrait und Genre ein stärkeres Potenzial zur Verarbeitung von *Bildern im Bild* als andere, beispielsweise Landschaftsdarstellungen. Für die einzelnen Werke gilt es, europäische Vergleichsbeispiele heranzuziehen, um zu überprüfen, an welchen Vorbildern sich die Metamalerei orientiert und ob das Phänomen der *Bilder im Bild* in verstärkter Form überhaupt im internationalen Vergleich präsent ist. Hier wird sich zeigen, dass sich diese Strategie nicht insbesondere oder sogar ausschließlich in Österreich findet. Vielmehr wurde der geografische und zeitliche Rahmen bewusst gewählt, eine gesamteuropäische Beurteilung und Klassifikation von Metapikturalität speziell im 19. Jahrhundert liegt noch nicht vor.

Vorüberlegungen zum österreichischen Biedermeier:

Epochenbegriff, Charakteristika und Problematik der Einflussforschung

Es wird hier weder eine Begriffsgeschichte noch ein konkreter Überblick zur Epoche gegeben, einige Reflexionen über Charakteristika des österreichischen Biedermeier sollen dennoch der Untersuchung vorangehen. Der zeitliche Rahmen wird mit den Epochengrenzen zwischen dem Wiener Kongress 1815 und den europäischen Revolutionen 1848 angenommen. Einige der ausgewählten Gemälde sind erst in den 1850er-Jahren entstanden und können als Nachwehen des Biedermeier und als eine Art Ausblick gesehen werden. Wie auch in der jüngeren Forschungsliteratur weitgehend angenommen, wird hier der These gefolgt, dass die

⁵ Wenn im Folgenden Begriffe wie Künstler und Rezensenten nicht gegendert werden, dann hängt dies mit der Tatsache zusammen, dass ausschließlich Gemälde männlicher Künstler, sowie Quellen von Kunstkritikern herangezogen wurden, was aus der Zeitsituation resultiert.

Revolutionen von 1848 keine scharfe Zäsur für die bildende Kunst bedeuten. Für diese scheint nicht das Ende der Metternichschen Ära, sondern vielmehr das Einsetzen des Historismus ab Mitte der 1860er-Jahre von Bedeutung zu sein.⁶

Der Begriff Biedermeier mag eher unscharf und etwas missverständlich sein, zumal er erst in Retrospektive abwertend geprägt wurde. Es ist wichtig festzuhalten, dass es sich um einen kulturgeschichtlichen Epochenbegriff und um keinen genuin kunstgeschichtlichen Terminus handelt, der von den Stilbegriffen, Klassizismus, Proto-Impressionismus, Romantik, Realismus und den Nazarenern unterschieden werden muss.⁷ Auf Grund des Pluralismus unterschiedlicher Stile im Biedermeier sind klare Zuschreibungen oft nicht möglich. Es gilt für die einzelnen Gemälde zu hinterfragen, wann es sich um kunsthistorische Rückbezüge handelt (einhergehend mit der Traditionsbewusstheit der einzelnen Künstler:innen) und wo der innovative Gehalt des jeweiligen Werkes liegt. Hier müssen auch an relevanter Stelle Künstlerbiografien einschließlich Selbstaussagen, Reisen, Bildungsgrad sowie der Bezug zur Akademie oder Stellen in Museen reflektiert werden. In dieser Hinsicht ist der jeweilige Zweck, für den die Gemälde geschaffen wurden, zu bedenken, da der Kunstmarkt im Biedermeier florierte. Gegebenenfalls sind auch Auftraggeber und deren Beteiligung an der Konzeption von Gemälden zu berücksichtigen. Darüber hinaus wird die Wirkung der Werke auf zeitgenössische Betrachter:innen und deren Bildwissen unter Zuhilfenahme von Ausstellungsbesprechungen und Rezensionen, sofern vorhanden, untersucht. Damalige schriftliche Zeugnisse sollen mitbedacht, ihnen jedoch keine Deutungshoheit gegeben werden, zumal die innerösterreichische Kunstkritik eher von feuilletonistischem Charakter war, was sie von jener anspruchsvollen in Frankreich oder Deutschland, unterscheidet. Künstlerbiografien, Kunstmarkt und zeitgenössische Rezensenten sind bei der Frage nach dem metapikturalen Gehalt der Gemälde relevant, da es zu zeigen gilt, es können zwar kompositionell *Bilder im Bild* erkannt werden, der Anspruch ist aber zumeist ein geringerer bzw. kein intellektueller, vor allem im Vergleich zur Frühen Neuzeit.

Es muss analysiert werden, ob Gattungsmischungen, erzählerischer Gehalt oder *Bilder im Bild* von Zeitgenossen reflektiert, als etwas Neues empfunden oder gar negativ bewertet wurden. Eine Tendenz, die hier relevant erscheint, ist die zunehmende gegenseitige Beeinflussung von Literatur und bildender Kunst, zum Beispiel in Form von Belletristik-Illustrationen (Fendi nach Schillers *Glocke*, Kraffts *Manfred*). Dies zeigt, dass im Biedermeier eine hohe Durchlässigkeit von Gattungen und intermedialen Austauschprozessen (*Faust*-Illustrationen hatten

⁶ Husslein-Arco 2016, S. 9; Grabner 2006, S. 33.

⁷ Grabner 2016a, S. 12; Grabner 2016b, S. 15.

Hochkonjunktur) zu beobachten ist. Damit geht ein gesteigerter Drang zur Schaffung von Erzählungen einher, vor allem bei Genreszenen in Form von Einzelgemälden, aber auch Bilderpaaren und -folgen. Hier stellt sich die Frage nach Zeitlichkeit und Narrativität von bildender Kunst im Allgemeinen, die im Folgenden beachtet werden soll.

Es wird ein kurzer Überblick zu den dominierenden Bildgattungen und möglichen Vorbildern bzw. Entwicklungslinien gegeben, die in der Forschung immer wieder rezipiert werden, um so eine Basis für die Analyse der einzelnen Gemälde zu schaffen. Diese Vorüberlegungen sind von Bedeutung, da auf einzelne detaillierte Vergleichsbeispiele im analytischen Teil eingegangen wird. Dabei stehen nicht allgemeine Überlegungen im Vordergrund, der Fokus liegt auf der Reflexion, wo Einflüsse virulent werden, die explizit für die Metapikturalität relevant erscheinen, wozu die mögliche Anlehnung an die Niederlande des 17. Jahrhunderts, die britische Kunst, vor allem an Hogarth und die Tradition des *Conversation Piece* sowie an französische Vorbilder, zählt.

Die Historienmalerei in Wien, vertreten durch Anton Petter, Karl Ruß, Johann Peter Krafft und Schnorr von Carolsfeld, denen häufig französische Einflüsse unter anderem von Jacques Louis David, Francois Gérard, Antoine-Jean Gros zugeschrieben werden, spielt für die Untersuchung eine untergeordnete Rolle, wichtig ist jedoch der Übergang von Historie zu Genre.⁸ Man begegnet in der Forschungsliteratur der Bezeichnung Sittenbild.⁹ Die Annahme es handle sich dabei um eine Darstellung der Sitten der Zeit, ist jedoch zu allgemein, da eine hohe Variantenvielfalt herrscht und die jeweiligen Intentionen in jedem Fall gesondert geprüft werden müssen. So kritisieren sowohl Frodl als auch Schröder Grimmschitzs Bezeichnung des Genre als „Historie des Alltags“, da die Gemälde nicht als Zeuge der eigentlichen Verhältnisse gelesen werden dürften.¹⁰

Wie Schröder eindrücklich am Werk Waldmüllers zeigt, sind die Gemälde nicht an den Maßstäben der Lebenswirklichkeit zu messen. Die Lebensrealität war nicht so, wie von Waldmüller und Zeitgenossen geschildert. Die Kunst verfolgte, wie auch die Literatur Stifter, pädagogische Zwecke und sollte emotionale Wirkungskraft entfalten.¹¹ Der Wirkungszweck der Genremalerei scheint somit die moralische Läuterung des Rezipienten zu sein.¹² Das in den Werken Dargestellte zeigt häufig eine dem Adressaten geläufige Lebenssituation, dennoch präsentiert sich der Bildgegenstand als idealisierte Vorstellung der sozialen Wirklichkeit. Nicht

⁸ Frodl 1987, S. 6–7.

⁹ Buchsbaum 1988, S. 164; Kluxen 1989, S. 131; Grabner 2011, S. 63; Koschatzky 1995, S. 44; Jenni 1987, S. 59; Frodl-Schneemann 1984, S. 8.

¹⁰ Frodl 1987, S. 19–20; Schröder 1990, S. 36–37.

¹¹ Schröder 1990, S. 37–38.

¹² Schröder 1990, S. 28–29.

das „Wahre“, sondern das „Wirkliche“ wird gezeigt. Dabei spielt die Herstellung eines Dialogs zwischen Bild und Betrachter eine zentrale Rolle, bei Waldmüller geschieht dies häufig durch direkten Blickkontakt der Figuren mit der außerbildlichen Welt.¹³ Die Betrachterbezogenheit ist somit zentraler Punkt der Genremalerei. Inwiefern dies mit *Bildern im Bild* zusammenhängt, gilt es in Einzelanalysen zu reflektieren.¹⁴

Relevant für die Metapikturalität scheint auch die These Buchsbaums, die das Genrestück im Zusammenhang mit Waldmüller als „szenisches Theater“ bezeichnet, da dieser wegen seiner Tätigkeit als Kulissenmaler stark von Verfahren des Theaters bzw. der Theatralität beeinflusst wurde.¹⁵ Das hat Einfluss auf die Bevorzugung der Darstellung der Handlung auf ihrem Höhepunkt (was natürlich keine Eigenheit der Biedermeiermalerei ist). Durch die Lichtführung und bühnenhafte Darstellung des Raumes erzielt Waldmüller oft inszenatorische Effekte. Buchsbaum liest seine Werke als „Theater-Metapher“ und erkennt den Einfluss der Bühnenwirklichkeit auf Genreszenen, da diese wie in Theaterkulissen inszeniert wirken.¹⁶ Sowohl die Ausführungen zur Rezeptionsästhetik Schröders als auch die von Buchsbaum postulierte Nähe zum Theater sind als Vorüberlegungen für die Konstitution der Metapikturalität relevant, die *Bilder im Bild* könn(t)en als Art Requisiten, die auch für die Kommunikation mit dem Betrachter wichtig sind, interpretiert werden.

Einflüsse, die sich durch fast die gesamte Forschungsgeschichte ziehen, wenn auch zumeist eher undifferenziert, sind unter anderem jene der Genre- und Landschaftsmalerei der Niederlande des 17. Jahrhunderts. Dafür spricht, dass in Sammlungen der holländischen und flämischen Schule der Zeit unter anderem Adriaen Brouwer, David Teniers der Jüngere, Adriaen Van Ostade und Jan Steen mit zahlreichen Gemälden vertreten und somit den Künstlern geläufig waren. Zahlreiche Konnotationen des holländischen Genres, wie Doppelsinnigkeit, die Betonung von bedeutungskonstituierenden Kleinigkeiten und Anspielungen, sind für das Genre im Biedermeier nicht von Relevanz. Die Gemälde sind keine Träger von verschlüsselten Botschaften, sondern zielen, wie auch von Schröder ausgeführt, auf moralisierende Aspekte ab.¹⁷ In der Wiener Malerei dominieren Themen wie die Unterschiede zwischen Arm und Reich, Wohltätigkeit und Tugendhaftigkeit, was nicht mit dem interpretatorischen Detailreichtum des holländischen Genre gleichzusetzen ist.¹⁸ Die idealisierte Darstellung des alltäglichen Lebens, der ländlichen Bevölkerung und der Natur im

¹³ Schröder 1990, S. 11; S. 36–37.

¹⁴ Schröder 1990, S. 13.

¹⁵ Buchsbaum 1976, S. 127.

¹⁶ Buchsbaum 1976, S. 141.

¹⁷ Frodl/Frodl 1993, S. 44–46; Grabner 2006, S. 30–34.

¹⁸ Grabner 2006, S. 30–34.

Allgemeinen scheint vergleichbar mit der Malerei Flanderns des 17. Jahrhunderts, nicht aber mit dem Versittlichungsanspruch der österreichischen Biedermeier-Malerei.¹⁹ Stoichiță fokussiert sich primär auf die Kunst nördlich der Alpen des 17. Jahrhunderts, was die These der Rezeption im Biedermeier erhärten würde. Wie die Analyse der einzelnen Gemälde zeigen soll, fungieren Stoichiță's Thesen und Kategorien in meiner Anschauung jedoch eher als Kontrastvorlage, nicht als Nachvollzug einer direkten Traditionsübernahme. Für die Metapiktoralität ist die Tendenz der niederländischen Kunst relevant, innerbildliche Rahmungen zu schaffen, etwa durch Tür- oder Fensteröffnungen. Das soll im Kapitel zu *Rahmungen* sowie *Methoden der Narration* beschrieben werden. In der österreichischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt es zu einer Renaissance der Niederlande des 17. Jahrhunderts. Wie sich zeigen wird, handelt es sich eher um eine direkte, wenig feinsinnige Rezeption.

Ein Einfluss der holländischen „Goldenen Zeit“ im Hinblick auf Historie und das der Gattungshierarchie unterworfenen Genre, wird ebenfalls für die Franzosen Jean-Baptiste Siméon Chardin und Jean-Baptiste Greuze im 18. Jahrhundert postuliert. Diese wiederum hatten auf die Wiener Maler Einfluss, denen sie mit hoher Wahrscheinlichkeit bekannt waren. Lehrjahre und Reisen nach Frankreich, aber auch druckgrafische Reproduktionen waren zu der Zeit keine Seltenheit mehr.²⁰ Vor allem, was die französischen Künstler des Rokoko betrifft, finden sich nur wenige Ansatzpunkte für übernommene metapiktorale Elemente im österreichischen Biedermeier. So gibt es eine Atelierszene bei Antoine Watteau *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint* (1720/1, Abb. 1), was jedoch keine Besonderheit war. Bei Chardin lassen sich vereinzelt Tendenzen zu innerbildlichen Rahmungen erkennen, beispielsweise in *Die Besorgerin* (1739, Abb. 2). Türöffnungen als Rahmung dienen als Methoden der Narration auch in Portraits wie *Seifenblasen* von 1733/34 (Abb. 3). Vergleichbares findet sich auch bei Waldmüller, hier im Kapitel zu *Rahmungen*. Diese Werke werden aber wahrscheinlich den österreichischen Künstlern nicht bekannt gewesen sein. Bereits hier kann jedoch festgehalten werden, dass *Bilder im Bild* im internationalen Vergleich über die Jahrhunderte durchaus präsent sind und keineswegs als Eigenheit der Biedermeiermalerei angesehen werden sollten. Viel eher gilt es zu klären, welche Traditionen mit welchen Intentionen rezipiert werden.

Relevanter für das österreichische Biedermeier sind mehrere zusammenhängende Werke, Bilderpaare oder Zyklen, aber auch das Interesse am Erzählerischen sowie an der detailreichen

¹⁹ Schröder 1990, S. 37–38.

²⁰ Frodl/Frodl 1993, S. 46–48.

Darstellung der Verhältnisse. Das ist etwa bei Danhausers *Der reiche Prasser* und der *Klostertuppe* (Abb. 4–5) oder bei Kraffts *Abschied und Heimkehr des Landwehrmannes* (Abb. 6–8) zu beobachten und könnte aus der französischen Kunst, insbesondere von Greuzes sechsteiliger Serie um *Verlöbniß auf dem Lande* (1761, Abb. 9), aber auch aus England von Hogarth übernommen worden sein.²¹

Frodl erkennt in den Biedermeierportraits den Ausdruck des bürgerlichen Selbstbewusstseins und der Emanzipation, was für die Familienbildnisse von Arthaber (Amerling, Abb. 10) und Etzl (Waldmüller, Abb. 11) angenommen werden darf. Bei den Bildern der kaiserlichen Familie, wie jenem von Fertbauer (Abb. 12), wird deren Bürgerlichkeit betont.²² Hier müssen in der Konzeption auch die Auftraggeber, welche an einer idealisierten Repräsentation interessiert waren, mitbedacht werden. Frodl nennt dafür als Vorbild die französische Malerei, unter anderem den Hofmaler Jean Baptiste Isabey und Francois Gérard. Für die Metapikturalität in der Porträtmalerei scheint das Weiterbestehen klassizistischer Adelsportraits mit Beiwerk relevant. Die Darstellung mit Requisiten, aber auch die Situierung in der Natur findet sich ebenfalls in der englischen Tradition, vertreten durch Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough und Thomas Lawrence, auf die beim Portrait der Familie Arthaber, von Amerling verwiesen wird.²³ Im britischen Raum ist das dort populäre *Conversation Piece* ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Bedeutung. Diesen Einfluss gilt es in den einzelnen Analysen zu hinterfragen.

In der britischen Kunst rückt vor allem Hogarth in den Vordergrund, was auch in der Analyse der einzelnen Werke vor allem bei Danhausers *Reichem Prasser* und der *Klostertuppe* gezeigt wird.²⁴ Durch die ausführlichen Publikationen von Georg Christoph Lichtenberg war das Werk Hogarths den Künstlern mit hoher Wahrscheinlichkeit bekannt.²⁵ Auch die bereits im Zusammenhang mit Greuze erwähnte Tendenz zu Bilderzyklen und der allgemeinen Vorliebe zur Narrativisierung könnte auf Hogarth zurückzuführen sein.²⁶ Allgemein werden jedoch im Folgenden für mögliche Vorbilder nicht nur die Gemeinsamkeiten hervorgehoben, sondern in den Analysen der einzelnen Gemälde auch die Unterschiede zu möglichen Rezeptionslinien festgehalten.

Die von Frodl und Frodl sowie Schröder angeführten innerösterreichischen Vorbilder des Spätbarock wie etwa Franz Anton Maulbertsch und Johann Martin Schmidt, sind für die

²¹ Schröder 1993, S. 14.

²² Frodl 1987, S. 12–19.

²³ Frodl/Frodl 1993, S. 48–50.

²⁴ Frodl/Frodl 1993, S. 48–50.

²⁵ Grabner 2006, S. 30–34.

²⁶ Schröder 1993, S. 14.

Untersuchung nur wenig aufschlussreich,²⁷ denn sie widmen sich primär religiösen Themen, die großteils jeglicher metapikturaler Elemente entbehren, bis auf ein Selbstportrait im Atelier mit Familie von Schmidt, aber auch die Darstellung der ländlichen Bevölkerung bei Kremser Schmidt.

Forschungsstand

In der Forschungsgeschichte bleiben Aspekte der Metapikturalität für die Kunst des 19. Jahrhunderts bis in die jüngste Gegenwart vollkommen unbeachtet, was eine schwierige Basis für die Argumentation dieser Arbeit darstellt. Eine systematische Auseinandersetzung der kunsthistorischen Forschung mit *Bildern im Bild* findet erst in den 1990er-Jahren statt, unter anderem bei Mitchell 1995, Stoichiță 1998 und Asemissen/Schweikhart 1994. Auf diese wird im Kapitel zu theoretischen Grundlagen näher eingegangen.²⁸ Ab den 2000er-Jahren widmet sich unter anderem auch Wolf aus einer medienübergreifenden Perspektive diesem Thema.²⁹ Das Aufkommen der Metareferenzialität in der Forschung ab den 1990er-Jahren erscheint relevant, aber auch bei den früher erschienenen Publikationen zum österreichischen Biedermeier ist kein Fokus auf *Bilder im Bild* zu finden, auch Ausstellungskataloge der 2000er-Jahre schenken diesem Aspekt keine besondere Aufmerksamkeit.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunst, die heute unter der Epochenbezeichnung Biedermeier bekannt ist, setzt um 1900 ein. Hier liegt der Fokus primär auf der Ordnung, Katalogisierung und Kategorisierung. Von Bedeutung ist die 1903 erschienene Publikation *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Erster Teil: 1800–1848* des Kunstschriftstellers Ludwig Hevesi, in der breit aufgestellte gattungsgeschichtliche und biografische Überlegungen im Vordergrund stehen. Dem Sittenbild wird dabei, nicht ohne persönliche Euphorie, besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt.³⁰ Detaillierte Analysen oder eine differenzierte Betrachtung von Vergleichswerken bleiben jedoch aus und finden auch in den folgenden Jahrzehnten kaum Eingang in die Forschung.³¹ Zur Aufwertung und Repräsentation der Kunst des Biedermeier in der Öffentlichkeit trägt darüber hinaus ab 1900 das Ausstellungswesen bei.³²

²⁷ Frodl/Frodl 1993, S. 50; Schröder 1990 S. 32–33.

²⁸ Mitchell 1995; Stoichiță 1998; Asemissen/Schweikhart 1994.

²⁹ Wolf 2007; Wolf 2009.

³⁰ Hevesi 1903.

³¹ Eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte von „Alt-Wien“ zum Biedermeier in der kunsthistorischen Forschung findet sich bei Telesko 2004. Telesko 2004b, S. 243–249.

³² Telesko 2004b, S. 243.

Für die Untersuchung scheint vor allem die (Wieder-)Entdeckung des österreichischen Biedermeier in der (kunst-)historischen Forschung nach 1945 relevant. Vor allem in den 60er-Jahren fand eine intensive Auseinandersetzung mit der heimischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt.³³ Grimschitz' *Die Altwiener Maler* 1961 bezeichnet das österreichische Biedermeier als „bürgerliches Zeitalter“. Mit Betonung des nationalen Charakters versucht er sich erstmals an einer innerösterreichischen Erklärung der Entwicklung der Kunst zwischen Klassizismus und Romantik. Das von ihm geschaffene Bild der Malerei der Zeit ist ein einfaches, das eine alltägliche Umwelt mit glücklichen, wenig kontroversen Szenen zeigt. Trotz der Gattungsvielfalt dominiert in seinen Betrachtungen das Sitten- bzw. Genrebild. Hier werden auch Vergleiche mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die im Folgenden auch im Hinblick auf die Metapiktoralität immer wieder angeführt werden soll, angestellt, aber nur wenig differenziert besprochen.³⁴ Auch Feuchtmüller stellt in *Biedermeier in Österreich* 1963 eine historische Kontinuität vom Barock über das Biedermeier her, in der die Kunst als „imaginäres heimatliches Wesen“ ausgelegt wird.³⁵ Pötschners *Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft* aus dem Jahr 1964 widmet sich dem Entwicklungsprozess von den barocken Veduten hin zur früheren Biedermeierlandschaft, wobei auch hier niederländischen Vorbildern eine zentrale Rolle beigemessen wird, aber auch die Auftraggeberschaft ist seiner Meinung nach für die Konstitution der Bildgattung von Bedeutung.³⁶ Da die Landschaftsmalerei nur wenig metareferenzielles Potenzial birgt, ist diese Publikation von geringerer Relevanz.

Ende der 1980er-Jahre setzt eine immer intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Epoche ein. Dazu trägt das Ausstellungswesen bei, vorerst noch auf nationaler Ebene, vor allem in Wien mit der Ausstellung *Bürgersinn und Aufbegehren* im Historischen Museum der Stadt Wien 1988 sowie *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution* im Bank Austria Kunstforum 1993.³⁷ Im Katalog zu *Bürgersinn und Aufbegehren* wird deutlich, dass ein Überblick der Epoche Ziel der Ausstellung war. So liegt der Fokus auf dem historischen Hintergrund und auf einer Vielzahl an künstlerischen Produktionen der Zeit, neben Malerei insbesondere der Musik und dem Kunsthandwerk. Das Kapitel zur bildenden Kunst des Katalogs umfasst gattungsspezifische Aufsätze zu Sittenbild und Landschaftsmalerei sowie einzelne Studien zu Hauptvertretern der Epoche wie der Familie Alt, Fendi, Waldmüller (von

³³ Telesko 2004b, S. 243; Feuchtmüller 1963, S. 5.

³⁴ Telesko 2004b, S. 247–249; Grimschitz 1963.

³⁵ Feuchtmüller 1963; Telesko 2004b; S. 246–247.

³⁶ Pötschner 1964; Frodl 1987, S. 37.

³⁷ Telesko 2004b, S. 249; Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien 1988; Ausstellungskatalog Bank Austria Kunstforum 1993.

Buchsbaum, die später auch eine maßgebliche Monografie zu Waldmüller vorlegt). Die Beiträge sind dennoch immer überblicksmäßig gestaltet.³⁸

Anders verhält es sich mit dem Ausstellungskatalog zu *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution*, da hier die Genremalerei der Epoche aus verschiedenen Perspektiven untersucht wird. Außerdem werden Werke einzelner Wiener Künstler sowie die Stellung im europäischen Kontext neu bewertet. Zentral erscheinen vor allem die Beiträge Bruggers, die Gattungsmischungen als Basisphänomene der Zeit erkennt, was bereits in Richtung Metapikturalität geht, ohne diese als solche zu bezeichnen. Schröder setzt sich in *Kunst als Erzählung* mit der Wirkungsästhetik von Genrebildern auseinander, was mit der zentralen Narrativität der Gemälde zusammenhängt.³⁹

Sammelbände wie *Kunst des Biedermeier* von Himmelheber aus dem Jahr 1988 legen den Blick auf verschiedene künstlerische Produktionen der Zeit. Für die bildende Kunst sind hier nicht nur Österreich, sondern auch Dänemark und Deutschland als Zentren genannt. Es werden auch Einflüsse der englischen und französischen Kunst des 18. bis 19. Jahrhunderts sowie der Niederlande des 17. Jahrhunderts angeführt, aber nicht wirklich kritisch hinterfragt. Die Aufteilung in Bildgattungen – Landschaft, Städtebild, Portrait, Stillleben, Genre – bleibt starr und ist so auch in der ein Jahr zuvor publizierten Monografie *Wiener Malerei der Biedermeier Zeit* von Frodl enthalten.⁴⁰ Allgemein scheint in der Forschung der 80er- und 90er-Jahre der Anspruch auf eine maximalistische Perspektive vorzuherrschen. Wichtige Vertreter, Hauptwerke, Gattungen, mögliche Einflüsse werden etabliert, aber detaillierte Analysen von einzelnen Werken oder übergreifenden Phänomenen fehlen, mit Ausnahme einzelner Beiträge in *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution*.

In den 2000er-Jahren folgen weitere maßgebliche Ausstellungen, die innovative Ansätze zur Erforschung des österreichischen Biedermeier liefern. Dazu zählt vor allem *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit* in der Albertina und dem Milwaukee Art Museum 2006, in der in Mittel- und Nordeuropa die schlichten, klaren Formen zum künstlerischen Ideal der Zeit erhoben werden und so der Vorstellung, die Kunst der Zeit auf bürgerliche Idylle zu reduzieren, gekontert wird.⁴¹

Für die Untersuchung ist der Ausstellungskatalog *Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr* (2016) des Belvedere von größerer Relevanz. Der Begriff Biedermeier und seine

³⁸ Bereits hier werden, wie später für die Ausstellung *Die Erfindung der Einfachheit* entscheidend, der Hof und Adel als zentrale Auftraggeber angeführt, die Käufer lassen sich nicht auf die rein bürgerliche Ebene reduzieren. Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien 1988.

³⁹ Ausstellungskatalog Bank Austria Kunstforum 1993.

⁴⁰ Himmelheber 1988; Frodl 1987.

⁴¹ Ausstellungskatalog Milwaukee Art Museum/Albertina 2006.

Anwendung werden kritisch hinterfragt und in den gesamteuropäischen Kontext gestellt, etwa durch Vergleiche mit der Kunstproduktion im europäischen Raum (Böhmen, Ungarn, Italien, Frankreich, Großbritannien, Dänemark, Deutschland).⁴²

Auch in der jüngsten Ausstellung von 2025, *Biedermeier. Eine Epoche im Aufbruch* im Leopold Museum, wird über die heutigen geografischen Grenzen Österreichs geblickt und Bezüge zu Künstlern aus Ungarn, dem böhmischen Raum und Italien hergestellt, wobei der Fokus nicht ausschließlich auf Malerei, sondern auch auf Kunstgewerbe und Mode liegt. Tendenzen zur Verarbeitung von *Bildern im Bild* finden keine Erwähnung, weshalb der Katalog für die hier vorliegende Arbeit kaum von Relevanz ist.⁴³

Neben den genannten Ausstellungskatalogen spielen Aufsätze in Sammelbänden, Monografien sowie Sonderausstellungen zu den einzelnen Künstlern ebenfalls eine wichtige Rolle. Untersuchungen von Gerbert und Marianne Frodl, Grabner, Schröder und Telesko, die die Auseinandersetzung mit der Zeit des Biedermeier befördert haben, sind unentbehrlich. Metareferenzialität oder *Bilder im Bild* werden darin jedoch fast nie explizit und schon gar nicht als übergreifendes Phänomen der Epoche herausgearbeitet. Dennoch gibt es immer wieder Ansätze, wie sich in der Analyse der einzelnen Werke zeigen wird, die auch für die folgende Untersuchung fruchtbar gemacht werden können.

2. Theoretische Grundlagen

Das folgende Kapitel setzt sich mit der theoretischen Basis der Untersuchung auseinander, die auf eigens ausgewählten kunsthistorischen Positionen von William John Thomas Mitchell, Victor I. Stoichiță sowie Hermann Ulrich Asemisen und Gunter Schweikhart beruht.⁴⁴ Auffällig ist, dass sich kunsthistorische Studien zur Metamalerei nicht mit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts befassen. Der Grund ist vermutlich darin zu sehen, dass viele der etablierten Kategorien und Theorien nicht einwandfrei auf die bildende Kunst des Biedermeier angewandt werden können.

Die Sekundärliteratur zu *Bildern im Bild* sollte demnach als Hinführung zum Thema verstanden werden. Es gilt im Folgenden zu zeigen, dass die theoretischen Grundlagen eher als Kontrastfolie, denn als einfach übertragbare Schablone dienen. Die Gegensätze zum 19. Jahrhundert betreffen weniger die kompositionelle Ebene, auf der Übereinstimmungen und vergleichbare Phänomene gefunden werden, als den eigentlichen intellektuellen Antrieb der Künstler, *Bilder im Bild* zu verarbeiten.

⁴² Ausstellungskatalog Belvedere 2016.

⁴³ Ausstellungskatalog Leopold Museum Wien 2025.

⁴⁴ Stoichiță 1998; Mitchell 1995; Asemisen/Schweikhart 1994.

Zusätzlich wird durch die Einbeziehung von Werner Wolfs Publikationen, der sich aus komparatistischer Perspektive mit „Framing“ und Narrativität als transmedialen Phänomenen auseinandersetzt, eine Erweiterung des theoretischen Feldes vorgenommen. Im zweiten Unterkapitel erfolgen begriffliche Definitionen sowie die Erläuterung wichtiger Kategorien, die auf die Gemälde im analytischen Teil zu übertragen sind. Es werden Beispiele aus der bildenden Kunst, auf die Wolf und andere Theoretiker verweisen, angeführt, wobei in der Auseinandersetzung mit nicht genuin kunsthistorischen Texten die Wahl der meist kanonischen Werke, die nicht in engerem kunsthistorischem Zusammenhang stehen, auffällig ist.⁴⁵ Es ist auch nicht das Ziel, eine Art Rezeptionsgeschichte zu schreiben. Bei den hier erläuterten Begrifflichkeiten und Kategorien, speziell was die beispielhaft ausgewählten Gemälde betrifft, soll nicht der Eindruck entstehen, sie stünden in engerem kunsthistorischen Zusammenhang mit den zu analysierenden Werken des österreichischen Biedermeier. Vielmehr wird geprüft, inwiefern etablierte Klassifikationen auf die Epoche des Biedermeier übertragen werden können und ob die Kunst dieser Zeit überhaupt das Potenzial zu Metapiktoralität besitzt.

Perspektiven der Kunstgeschichte (Mitchell, Stoichiță, Asemissen/Schweikhart)

Bei der Auseinandersetzung mit Metapiktoralität muss auf William John Thomas Mitchells *Pictorial Theory*, in der er im Anschluss an Richard Rorthys „linguistic turn“ einen „pictural turn“ ausruft, eingegangen werden.⁴⁶ Auch wenn seine Überlegungen für die hier vorliegende Untersuchung nicht so relevant erscheinen wie jene Stoichiță, ist sein Ansatz dennoch von Bedeutung, da dieser breiter angelegt ist und stärker auf die Text-Bild-Relationen eingeht. Im Folgenden wird vor allem Mitchells Definition von „Metapictures“ näher erläutert und auf die von ihm angeführten Beispiele verwiesen. Grundsätzlich versteht er darunter „Bilder über Bilder“, die sich entweder auf sich selbst oder andere beziehen und so einiges über das (Selbst-)Verständnis des eigenen Mediums preisgeben.⁴⁷ Mitchell etabliert Strukturen für das Entstehen von Metapiktoralität, etwa das Verhältnis von Innen und Außen sowie eine erste und zweite Ordnung der Repräsentation. Ein *Bild im Bild*, wenn dieses gerahmt ist, erscheint als *Mise en Abyme* und kann bis ins Unendliche fortgesetzt werden. Die Metareferenz hat die Funktion, durch Selbstreferenz auf die eigene Gemachtheit zu verweisen und die Voraussetzungen des eigenen Mediums zu reflektieren.⁴⁸ Metareferenzialität muss aber nicht

⁴⁵ Wolf 2007; Wolf 2009.

⁴⁶ Mitchell 1995.

⁴⁷ Er betont, dass Selbstreferenzialität vor allem in der modernen und postmodernen Kunst zu verorten ist, was durchaus zutrifft. Hier wird jedoch gezeigt, dass genau dies auch für die bildende Kunst des Biedermeier zu gelten scheint, wenn auch mit anderem, weniger intellektuellem Hintergrund. Mitchell 1995, S. 35.

⁴⁸ Mitchell 1995, S. 42.

durch den Bezug auf das Bild selbst entstehen, sondern konstituiert sich auch durch die Nähe zu anderen Gemälden.⁴⁹ Bei der Zwischenüberschrift „Meta-Metapictures“ bespricht Mitchell das für ihn repräsentativste, alle Möglichkeiten auslotende Beispiel der Metamalerei, Diego Velázquez' *Die Hoffräulein* (1656, Abb. 13). Hier ist nicht nur der Maler zu sehen, der im Begriff ist, ein Gemälde, welches der Betrachter nur von der Rückseite zu Gesicht bekommt, anzufertigen, sondern neben der Leinwand, dem Spiegel, den Gemälden im Hintergrund und der Türöffnung findet sich, so Mitchell, ein „Labyrinth“ an bildlichen Selbstreferenzen, die auf Besitzer, Produzent, Modell und Betrachter verweisen.⁵⁰ Mitchell setzt sich darüber hinaus intensiv mit der Wort-Bild-Kombination in René Magrittes *Les trahison des images* (1929) auseinander. Da dieses Gemälde aber in seiner Metareferenzialität die Darstellungskonventionen des Biedermeier sprengt, wird hier nicht näher darauf eingegangen.⁵¹

Stoichiță: *Das selbstbewusste Bild*

Nun sollen vor allem die von Stoichiță in *Das selbstbewusste Bild* etablierten Kategorien, die für die bildende Kunst des österreichischen Biedermeier relevant sind, erläutert werden. Dabei gilt es auch, die Möglichkeiten und Grenzen der Anwendbarkeit seiner Thesen und Beispiele sowie Kontinuitäten und Brüche in der historischen Entwicklung zu reflektieren. Dies ist wichtig, da für die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts noch keine Begrifflichkeiten im Hinblick auf metapikturales Potenzial entwickelt wurden.

Stoichiță befasst sich mit westeuropäischen Werken der Frühen Neuzeit im Zeitraum 1522 bis 1675. Mit Blick auf die historische Entwicklung erscheint dies problematisch, da für das Biedermeier auch Traditionen des späten 18. Jahrhunderts wie Rokoko, Klassizismus oder der frühe Realismus mitbedacht werden müssen, die bei ihm keinen Eingang finden. Er wählt die Frühe Neuzeit, da er in dieser Periode die „Bewusstwerdung der Malerei, die Geburt der ‚modernen‘ Konzeption des Bildes“⁵² sieht, wobei die Malerei den eigenen Status und ihre Grenzen zu reflektieren beginnt bzw. selbst zum Thema macht.⁵³ Er denkt auch über den Begriff des Tableaus als relativ junges Phänomen nach, das sich durch die Ablösung von liturgischen Zwecken und einen variablen Ausstellungsort auszeichnet und als eine Kondition, die Metapikturalität bedingt bzw. begünstigt.⁵⁴ Durch die zeitliche Differenz der von Stoichiță

⁴⁹ Mitchell 1995, S. 42.

⁵⁰ Mitchell 1995, S. 58–64. Auf dieses kanonische Werk kann hier nicht weiter eingegangen werden. Stoichiță setzt sich ebenfalls mit dem Gemälde auseinander, das vor allem im Kapitel zu *Atelierszenen* von Bedeutung sein wird.

⁵¹ Mitchell 1995, S. 64–73.

⁵² Stoichiță 1998, S. 10.

⁵³ Stoichiță 1998, S. 10–11.

⁵⁴ Stoichiță 1998, S. 9–10.

ausgewählten Werke bis zum Biedermeier, in dem Gemälde ihre Autonomie bereits vollständig erlangt haben, ist der Begriff des Tableaus anders geartet und so nicht unmittelbar auf die hier im Fokus stehende Epoche übertragbar. Während einige Gliederungen und Klassifikationen, etwa Rahmen, anwendbar scheinen, gilt es dennoch, die Differenzen zu betonen. Das Konzept Stoichiță soll demnach für die Einzelanalysen weniger als Vorlage dienen, sondern die Kontraste betonen, wodurch die Spezifika des 19. Jahrhunderts im Verhältnis zur Frühen Neuzeit deutlich gemacht werden.

Wandöffnungen: „Das verdoppelte Bild“

In dieser Kategorie findet sich laut Stoichiță das, was heute als „umgekehrtes Stillleben“ bekannt ist, beispielhaft dafür Pieter Aertsens *Christus bei Martha und Maria* (1553, Abb. 14). Im Vordergrund zeigt das Gemälde ein Stillleben – eine Art Küchentisch. Links im Hintergrund wird durch eine Wandöffnung, die als Rahmen fungiert, der Blick auf eine religiöse Historie eröffnet, die dem Werk seinen Titel verleiht. Durch die Kombination zweier Bildgattungen bzw. Motive kommt es auch zu einem Oszillieren von Realität und Fiktion: Der Tisch im Vordergrund verweist auf den ursprünglichen (Ausstellungs-)Ort solcher Darstellungen, nämlich die Küche. Er ist in seiner Vollständigkeit an den Bildrändern beschnitten und reflektiert auf diese Weise den realen Betrachterraum; ein Schriftzug auf dem Kaminsims weist auf eine biblische Szene hin. Nicht nur inhaltlich sakral und profan, sondern auch stilistisch stehen die zwei Teile des Gemäldes in Opposition zueinander.⁵⁵ Eine vergleichbare Divergenz von sakral und profan findet sich in den hier besprochenen Gemälden des Biedermeier nicht mehr, auch wegen der zeitlichen Differenz. Von einer direkten Rezeption kann ohnehin nicht die Rede sein.

Eine Weiterentwicklung der Tradition des „verdoppelten Bildes“ erkennt Stoichiță in den *bodegones* von Velázquez. Exemplarisch hierfür stehen *Christus bei Martha und Maria* (1619/20, Abb. 15) und *Die Mulattin* (um 1618). Es wird auf Inschriften und Bildzitate verzichtet und auch die Gattungsmischung von Historie und Stillleben wird aufgehoben. Im Hinblick auf *Christus bei Martha und Maria* steht zur Diskussion, ob es sich bei dem Frauenpaar im Vordergrund um Maria und Martha handelt, wobei ihre Identität jedoch für die vorliegende Untersuchung nicht von Relevanz ist. Auch die Debatte, ob mit der biblischen Szene im Hintergrund ein Gemälde als *Bild im Bild* oder eine Art Fenster vorliegt, kann ambig gelassen werden. Velázquez schafft mit der Dopplung, die visuell voneinander getrennt ist und

⁵⁵ Stillleben waren zur Entstehungszeit des Gemäldes noch keine eigens anerkannte Bildgattung. Stoichiță 1998, S. 15–17.

erst durch die Interpretation des Betrachters zusammengeführt wird, eine Art Haupt- und Nebenhandlung.⁵⁶ Dem Prinzip der Schaffung von Binnenhandlungen durch (Wand-) Öffnungen und Gattungsmischungen begegnet man im Folgenden in den zu analysierenden Gemälden des Biedermeier häufig, wenn auch mit anderen Intentionen.

Geburt des Stillebens als intertextueller Prozess

Da die folgende Untersuchung ein eigenes Unterkapitel zu *Stilleben als Bilder im Bild* im Biedermeier umfasst, soll auf Stoichiță's Ausführungen zur Entstehung als eigenständige Bildgattung kurz eingegangen werden. Die von ihm postulierte Opposition von profan und sakral, die auch bei Aertsens zu finden ist, spielt für das Biedermeier keine Rolle mehr. Auch das Auftreten von Stilleben in Nischen oder auf der Rückseite von Gemälden kann im frühen 19. Jahrhundert so nicht mehr nachvollzogen werden. Dennoch geht die Bildgattung des Stillebens oft mit Gattungsmischungen, die im Biedermeier ein weit verbreitetes Phänomen sind, einher.⁵⁷ Bei Quentin Massys' *Jungfrau mit dem Kind* (Abb. 16) zeigt Stoichiță, dass Objekte, die normalerweise im Bildraum verstreut auftauchen, nun gesammelt im Vordergrund platziert werden, ohne mit dem Rest des Gemäldes in Dialog zu treten. Es kann von einer „Schichtung der Darstellungen“,⁵⁸ die aus einer Kombination eines Stillebens mit einem religiösen Bild und einer Landschaft besteht, die Rede sein, wobei es hier im Hinblick auf die Bedeutung zu einer klaren Hierarchisierung kommt. Die Madonna im Mittelgrund steht im Fokus, Stilleben und Landschaft sind nach Stoichiță „parerga“, also marginal.⁵⁹ Natürlich können diese Ausführungen nicht unmittelbar auf die Gemälde des Biedermeier übertragen werden, da in der Zwischenzeit das Stilleben als eigenständige Gattung mehrere, hier nicht nachzuvollziehende Entwicklungen durchläuft und auch als unabhängige Bildgattung im Biedermeier existiert. Wie es in den folgenden Kapiteln zu zeigen gilt, verhalten sich Stilleben als *Bild im Bild* in Portraits und Genreszenen im Biedermeier konträr, indem sie für Gattungsmischungen konstituierend sind und als inhärenter Teil der Komposition, nicht separat oder untergeordnet, angesehen werden können.

⁵⁶ Stoichiță 1998, S. 23–29.

⁵⁷ Stoichiță 1998, S. 30.

⁵⁸ Stoichiță 1998, S. 38.

⁵⁹ Stoichiță 1998, S. 38.

Ränder

Unter dem Kapitel *Ränder* fasst Stoichiță die Repräsentation und Bedeutung von Nischen, Fenstern, Türen und Rahmen zusammen. Es wird über Rahmen im Allgemeinen reflektiert, vergleichbar mit Wolfs Überlegungen des „Framings“. Wichtig ist dabei die Erkenntnis, dass der Rahmen das Bild von dem, was „Nicht-Bild“⁶⁰ ist, trennt und somit auch Fiktion und Realität markiert. Vor allem ab dem 17. Jahrhundert wird laut Stoichiță der „Rahmen zum Grundproblem“,⁶¹ da er zur Definition, was unter dem Begriff des „Bildes“ verstanden wird, beiträgt. Im Folgenden wird auf die Ausführungen zu Fenstern, Türen und Rahmen eingegangen, Nischen werden nicht näher erläutert, da diese in den Gemälden des österreichischen Biedermeier keine Rezeption finden.

In Bezug auf die Verwendung von Fenstern bzw. der „Fenstermetapher“ in der bildenden Kunst wagt Stoichiță keine eindeutige Klassifizierung, da dieses Phänomen zu vielfältig scheint.⁶² Auch im österreichischen Biedermeier entwickelt sich ein eigener Bildtypus der Fensterbilder, der jedoch als Umdeutung bzw. Weiterentwicklung der romantischen Tradition, wie es im zugehörigen Kapitel zu erläutern gilt, zu verstehen ist. Hier sollen dennoch die von Stoichiță besprochenen Beispielgemälde als wichtigste historische Vorgänger und ihre Funktionen erläutert werden. Relevant erscheint die Erkenntnis, dass Fenster zur Dichotomie von Innen und Außen, aber auch von Kunst und Natur beitragen, dies vor allem beim Blick durch das Fenster auf Landschaften oder Stadtansichten. Stoichiță nennt hier Altarbilder aus dem venezianischen und niederländischen Raum des 15. und 16. Jahrhunderts, die konstitutiv für die Entstehung der Landschaft als eigene Bildgattung sind, aber nicht in engerem Zusammenhang mit den Biedermeier-Gemälden stehen. Ihre Funktion ist durchaus vom frühen 19. Jahrhundert bis zu dessen Mitte eine ähnliche, denn die Darstellung des Blickes aus dem Fenster ist in beiden Epochen grundlegend für die Gattungsmischung.⁶³

Türöffnungen spielen im Biedermeier (Waldmüllers *Kinder erhalten ihr Frühstück* und *Vorbereitung zum Weinlesefest*, Kraffts *Abschied des Landwehrmannes*) zur Schaffung von Metareferenzialität ebenfalls eine zentrale Rolle. Es gibt drastische Unterschiede zu den Ausführungen Stoichițas. Unverändert bleibt jedoch die Feststellung, dass jeder Innenraum voraussetzt, dass die „vierte Wand“⁶⁴ entfernt wurde. Ist der Raum durch eine Tür gerahmt, handelt es sich um den Sonderfall einer Interieur-Darstellung. Die Gestaltung von Türen und Fenstern sind eng miteinander verbunden, wobei ihre jeweilige Funktion in Opposition

⁶⁰ Stoichiță 1998, S. 46.

⁶¹ Stoichiță 1998, S. 46.

⁶² Stoichiță 1998, S. 50.

⁶³ Stoichiță 1998, S. 50.

⁶⁴ Stoichiță 1998, S. 62.

zueinander steht. Während das Fenster einen Blick von innen nach außen freigibt, ermöglicht eine Tür im Normalfall genau das Gegenteil. Sieht man jedoch durch eine Tür nach außen, fungiert sie als „Pseudo-Fenster“.⁶⁵ Während die Verdopplungen des Rahmens als Türöffnung ab dem späten Mittelalter, für die hier zu untersuchenden Gemälde nicht von Bedeutung sind, ist die Darstellung von Türöffnungen in der Genremalerei der Niederlande des 17. Jahrhunderts durchaus relevant.⁶⁶ Sie verfolgt zumeist den Zweck einer räumlichen Trennung der bildlichen Ebenen, wie zum Beispiel bei Nicolaes Maes *Die faule Magd* (1655, Abb. 17). Die Türöffnung macht es möglich, in einem Gemälde zwei Genre- bzw. Interieurszenen zu zeigen, eine im Vordergrund, die durch den eigentlichen Bildrahmen markiert wird und eine im Hintergrund. Bei der Darstellung im Hintergrund fungiert die Türöffnung als Rahmen innerhalb des Gemäldes. Dies wird von Stoichiță auch als „Problem der Verschachtelung von Bildern“ bezeichnet.⁶⁷

Assemblage (oder wie man mit einem alten Bild ein neues Gemälde macht)

Unter den Begriff der Assemblage fallen bei Stoichiță Verdoppelung, Verschachtelung und Einfügung, von denen auch in anderen Zusammenhängen, nämlich dem Bestreben nach Autonomie der Bildgattungen Stilleben, Landschaft und Interieur, bereits die Rede war. Grundsätzlich umfasst der Begriff innovative Kombinationen bereits existierender Gemälde, Motive und Typen, die in einen neuen Kontext gesetzt werden und so andere, noch nicht dagewesene Interpretationsmöglichkeiten eröffnen.

Stoichiță's Begriff der Assemblage hängt eng mit der Beziehung von Ikone und Gemälde zusammen und wird anhand von Peter Paul Rubens' *Madonna della Vallicella* (1606/8, Abb. 18) erläutert. Das spielt jedoch für die bildende Kunst des Biedermeier keine Rolle mehr, es gilt ausschließlich, den Grundgedanken zum Begriff der Assemblage, genauer der Verschachtelung, festzuhalten, da dies vor allem für die Gemälde im Kapitel *Strategien der Intimität und Verlebendigung* relevant ist. Stoichiță betont, es handle sich um ein anderes Problem als in der Darstellung von *Gemälden im Gemälde*, da in dem Fall nur eine „Wiederholung desselben Prinzips“⁶⁸ stattfinde. Er bezeichnet die Darstellung einer Ikone innerhalb eines Gemäldes stattdessen als „Einsatzbild“,⁶⁹ hier herrscht kein „Darstellungsbezug“⁷⁰ zum Rest der Komposition. Das Einsatzbild wird in die physische

⁶⁵ Stoichiță 1998, S. 61.

⁶⁶ Stoichiță 1998, S. 61–62.

⁶⁷ Stoichiță 1998, S. 66–71.

⁶⁸ Stoichiță 1998, S. 87.

⁶⁹ Stoichiță 1998, S. 88.

⁷⁰ Stoichiță 1998, S. 88.

Wirklichkeit aufgenommen und ist so, nach Stoichiță, nicht ausschließlich als Bild, sondern auch als Objekt zu verstehen.⁷¹ Betrachtet man jene Werke, die es in *Strategien der Intimität und Verlebendigung* zu besprechen gilt, müssen die Unterschiede hervorgehoben werden. So bleibt das Spiel von sakral und profan erhalten, doch besteht durchaus ein Darstellungsbezug und eine Interaktion der eigentlichen Szene der Kirchengänger und der Darstellung von Maria mit Kind als *Bild im Bild*.

Gemälde⁷²

Das Thema von *Gemälden im Gemälde* bzw. *Bildern im Bild*, vor allem für jene mit gemalten Rahmen im Hintergrund, zieht sich durch die gesamte Publikation des *Selbstbewussten Bildes*. Dennoch widmet Stoichiță dieser Problemstellung noch ein eigenes Unterkapitel, in dem vor allem Beispiele der niederländischen Malerei der 1660er-Jahre untersucht und allgemeine Fragen aufgeworfen werden. Er beschreibt den rezeptionsästhetischen Gehalt der Verdopplung von Bildern als „Überraschung“ des Betrachters.⁷³ Ob im Biedermeier diese „Überraschung“ noch gegeben ist, gilt es durch zeitgenössische Rezensionen der einzelnen Gemälde zu hinterfragen.

Stoichiță stellt fest, dass die meisten Gemälde, in denen „Einfassungen“ zu sehen sind, zumindest in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts im bürgerlichen Bereich, in Interieur oder Alltagsszenen zu finden sind, wobei die *Bilder im Bild* (nie mehr als drei) vor allem religiöse oder allegorische Szenen, Landschaften, Genre oder andere Interieurs zeigen. Überschneiden sich die Gattungen des Gemäldes mit jenen des *Bildes im Bild*, beispielsweise bei einem Interieur mit Interieurszenen an der Wand, dann kommt es zu einer Potenzierung der *Mise en Abyme* und die Selbstreferenzialität wird verstärkt. Erläutert wird das Phänomen der *Gemälde im Gemälde* anhand von Jan Vermeers *Frau mit der Waage* (um 1664, Abb. 19), das im Hintergrund ein Gemälde mit dem *Jüngsten Gericht* zeigt, auf das hier jedoch nicht weiter eingegangen wird, weil die Interpretationsmöglichkeiten sehr komplex sind und so für das Biedermeier keine Rolle spielen. Festzuhalten ist, dass Interpretationen von *Bildern im Bild* im kunsthistorischen Diskurs divergierend ausfallen können, zumindest am Beispiel Vermeers, wobei nie die früheren Betrachter:innen und ihre möglichen Kenntnisse außer acht gelassen werden sollten.⁷⁴ Folgende von Stoichiță aufgeworfenen Fragen werden auch die Analyse der Einzelwerke begleiten: „Welche Beziehung besteht zwischen der Interieurszene und dem

⁷¹ Stoichiță 1998, S. 87–88.

⁷² In dem Kapitel befasst sich Stoichiță auch mit Landkarten und Spiegeln, die jedoch in den ausgewählten Gemälden des österreichischen Biedermeier keinen Eingang finden. Stoichiță 1998, S. 197–223.

⁷³ Stoichiță 1998, S. 180.

⁷⁴ Stoichiță 1998, S. 179–183.

Gemälde darin? Ist das Gemälde ein integraler Bestandteil der Botschaft des Werks oder ein bloßes Dekorationsobjekt?“⁷⁵

Bilder vom Maler und vom Malen

Im Kapitel *Das ausgestellte Malen* bespricht Stoichiță die Darstellung von Produktionsszenarien, also Gemälden, in denen die Arbeit des Malers am Bild inszeniert wird, wobei sie Anleihen beim Selbstportrait bzw. bei der Selbstbiografie nehmen, in denen Maler, Modell und Auftraggeber dargestellt werden.⁷⁶ Grundsätzlich ist zwischen zwei Typen zu unterscheiden (die anhand von Beispielen aus der niederländischen Kunst der 20er- bis 30er-Jahre des 17. Jahrhunderts erläutert werden): erstens dem Szenario der Produktion in erster Person, hier wird Rembrandt von Rijns *Der Maler im Atelier* (um 1628), als eines der ersten dieser Art genannt. Der Maler stellt sich im Selbstportrait, auf sein Werk, seine Staffelei blickend, dar. Zweitens imaginiert sich der Maler selbst bei der Arbeit in die dritte Person, so als ob er jemand anderes wäre. Er blickt somit von außen auf sich und seine Tätigkeit und zeigt sich wie in Joos van Craesbeecks *Atelier* (um 1630) in Rückenansicht vor der Staffelei.⁷⁷

Im Kapitel *Das poetische Szenario als aporetisches Szenario* macht Stoichiță einen zeitlichen Sprung in die zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, um zwei der wohl bekanntesten und komplexesten Atelierszenen zu analysieren, die allgemein in der Auseinandersetzung mit Metareferenzialität in der bildenden Kunst als paradigmatisch gelten. Es handelt sich um Velázquez' *Die Hoffräulein* (1656, Abb. 13) und Vermeers *Malkunst* (1666/8, Abb. 20). Da bei den hier behandelten Gemälden des Biedermeier von einer direkten Rezeption der Werke nicht die Rede sein kann, sollen nur die Grundgedanken und Elemente der Metapikturalität referiert werden, die jedoch der Komplexität dieser Gemälde nicht annähernd gerecht werden können.⁷⁸

Las Meninas zeigt, nach Stoichiță, ein Produktionsszenario in erster Person. Man sieht den Künstler, das Werk bleibt dem Betrachter jedoch verborgen, Metareferenzen werden darüber hinaus durch Spiegel, Rahmen (Rückseite der Leinwand), Türrahmen sowie *Bilder im Bild* geschaffen. *Die Malkunst* zeigt ein Produktionsszenario in dritter Person. Anders als bei Velázquez sieht man das Werk in einem frühen Entstehungsstadium. Die Identität des Künstlers bleibt anonym. Die Landkarte, die fast weiße Leinwand, der Teppich und der Tisch mit einer Art Stillleben im linken Vordergrund als *Bild im Bild* sind weitere metareferenzielle Elemente.⁷⁹

⁷⁵ Stoichiță 1998, S. 181.

⁷⁶ Stoichiță 1998, S. 257.

⁷⁷ Stoichiță 1998, S. 269–273.

⁷⁸ Stoichiță 1998, S. 277.

⁷⁹ Stoichiță 1998, S. 297–298.

Ein Sonderfall liegt vor, wenn sich der Maler im Gemälde gar nicht darstellt, sondern förmlich hinter die Leinwand tritt. Hier nennt Stoichiță Hendrik Hondius' Kupferstich *Vanitas* von 1626 (Abb. 21). Der Stich vermittelt dem Betrachter den Eindruck, als hätte der Künstler gerade seinen Platz hinter der Staffelei verlassen, um von weiter weg, von außen, einen Blick auf die Szene zu werfen. Ihm eröffnet sich der gleiche Blick auf das inszenierte Stilleben wie dem Betrachter des Gemäldes, wobei das gesamte Atelier zu einem großen Stilleben wird.⁸⁰ Eine vergleichbare Situation findet sich bei Alts *Blick aus dem Atelier des Künstlers in der Alservorstadt gegen Dornbach* (Abb. 22), ohne natürlich einen direkten Rekurs konstatieren zu können.

Asemissen und Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*

Eine der wenigen weiteren kunsthistorischen Publikationen, die sich explizit und ausschließlich mit Metapikturalität befassen, ist Asemissens und Schweikharts *Malerei als Thema der Malerei* aus dem Jahr 1994. Anders als Stoichiță, der sich geografisch und zeitlich zugunsten einer differenzierten Argumentation klare Grenzen setzt, wird in *Malerei als Thema der Malerei* der zeitliche Rahmen vom Beginn des 15. Jahrhunderts (mit Verweise auf frühere Jahrhunderte) bis zum Ende des 20. Jahrhunderts gespannt. Der Fokus liegt auf dem gesamten europäischen Raum, dennoch finden keine Werke des österreichischen Biedermeier Eingang in die Publikation. Auch Gemälde aus der Zeit zwischen 1815 und 1848 werden nur wenig beachtet. Die aufgestellten Kategorien korrespondieren teilweise mit jenen Stoichițas, so wird etwa der Entwicklung des Atelierbildes ebenfalls viel Raum gegeben. Es soll hier nur auf die Klassifikationen der *Bilder im Bild* eingegangen werden, die zusätzlich zu jenen im *Selbstbewussten Bild* für die Analyse der einzelnen Gemälde relevant erscheinen.⁸¹ Auch Asemissen und Schweikhart betonen, dass das Phänomen der *Bilder im Bild* bzw. der *Bilder zweiten Grades*, wie sie es nennen, die gesamte Publikation durchzieht, da es bei Gemälden etwa von Bildergalerien und Atelierdarstellungen ohnehin präsent sei.⁸²

Die erste Unterkategorie, die auch für das Biedermeier von Bedeutung ist und bei Stoichiță keine explizite Erwähnung findet, befasst sich mit dem „stellvertretenden Portrait“,⁸³ das die Funktion bildlicher Vergegenwärtigung einer physisch abwesenden Person zur Absicht hat. Auf konkrete Beispiele wird hier nicht verwiesen, es sollen nur mögliche Zwecke erläutert werden, wie die Vergegenwärtigung einer oder eines abwesenden Geliebten, einer verstorbenen Person,

⁸⁰ Stoichiță 1998, S. 265–266.

⁸¹ Asemissen/Schweikhart 1994.

⁸² Asemissen/Schweikhart 1994, S. 216.

⁸³ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 216.

die Darstellung eines abwesenden (Künstler-)Freundes, das Selbstportrait des Malers (als eine Art Signatur) oder der Rekurs auf historische Persönlichkeiten.⁸⁴

Analog zu Stoichiță wird die Vorliebe, Stilleben und Genreszenen miteinander zu verbinden, die ab Mitte des 16. Jahrhunderts festzustellen ist, erläutert. Es handelt sich um ein Verfahren, das sich im Biedermeier in abgeänderter Form, im Zusammenhang mit der Schaffung von Gattungsmischungen, wiederfindet. Als „bildliche Kommentare“ bezeichnen Aemissen und Schweikhart auch *Bilder im Bild*, die in inhaltlichem Zusammenhang mit dem Dargestellten stehen. Hier handelt es sich vorwiegend um Genreszenen, in deren Hintergrund eine religiöse Historie zu sehen ist. Als beispielhaft kann Pieter de Hoochs *Eine Frau mit zwei Kavalieren* (1658, Abb. 23) genannt werden, in dem es möglich ist *Die Erziehung der Jungfrau Maria* als mahnenden Kommentar zu verstehen. Ein weiteres Beispiel ist Dirck Hals' *Junge Frau mit einem Brief* (1633, Abb. 24), wobei im Hintergrund der Ausschnitt eines Schiffs im Sturm am Meer auf die emotionale Verfassung der Leserin verweist. Dieses Verfahren ist später in Danhausers *Reicher Prasser* erneut festzustellen.⁸⁵ Die Verwendung von *Bildern im Bild* mit kommentierender Funktion greift vor allem William Hogarth auf, wie zum Beispiel in seinem Zyklus *Marriage à la Mode*, der für das österreichische Biedermeier als Rezeption ebenfalls relevant erscheint.⁸⁶

Der Begriff des Bildzitates muss aber nicht als metapiktorales Phänomen gesehen werden, sondern fällt auch in den Bereich der Interpikturalität.⁸⁷ So finden sich Bildzitate auch in Gemälden des Biedermeier, da häufig mit aus der Kunstgeschichte übernommenen Figurentypen gearbeitet wird, wie beispielsweise bei Fendis *Szene aus der Donauüberschwemmung* (Abb. 25). Da aber eine eigene Auseinandersetzung mit Bildzitate den Rahmen der Untersuchung sprengen würde, kann nicht explizit auf Theorien dazu eingegangen, sondern nur in den Einzelanalysen auf die Übernahme kunsthistorischer Figurentypen verwiesen werden.

⁸⁴ Aemissen/Schweikhart 1994, S. 216–221.

⁸⁵ Aemissen/Schweikhart 1994, S. 225–234.

⁸⁶ Aemissen/Schweikhart 1994, S. 229–234.

⁸⁷ Aemissen/Schweikhart 1994, S. 225–234.

Narrativität, Framing, Leerstellen⁸⁸

Narrativität

Die Metapikturalität in den Gemälden des österreichischen Biedermeier geht mit der Vorliebe zum Erzählerischen einher. Im Folgenden sollen die theoretischen Positionen von Kemp und Wolf, die sich mit dem narrativen Potenzial von Gemälden befassen und für die Untersuchung relevant erscheinende Aspekte erläutern, aufgegriffen werden.

Kemp setzt sich in *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeit* (1989) mit der Problematik der bildenden Kunst, Bilderzählungen zu schaffen, auseinander, was er anhand mehrerer Zyklen von Hogarth, Max Klinger und August Leopold Egg erläutert. Wie Wolf stellt er einen Vergleich zu Erzählstrategien der Literatur her und betont die Herausforderung von Bilderzählungen auf begrenztem Raum und Zeit, Narrativität zu erzeugen. Dabei stellt er fest, dass komplexe Erzählstrukturen vor allem entweder in zyklisch angelegten Werken der bildenden Kunst gefunden werden können oder in Gemälden, die auf bereits bekannten Textquellen wie der Bibel basieren.⁸⁹

Auch Wolf setzt sich in mehreren Publikationen mit Fragen der Narrativität auseinander und nimmt dabei auf die bildenden Künste Bezug, insbesondere auf die Malerei (vor ihm bereits unter anderem Dieterle 1988, Steiner 1988). Er weist auf die Problematik des unscharf definierten Begriffs in verschiedenen Geisteswissenschaften hin, obwohl er das Erzählen und das Narrative als inter- bzw. transmediales Phänomen anerkennt. Er kritisiert, dass eine Definition vor allem in kunsthistorischen Publikationen des als narrativ Bezeichneten oft vollkommen ausbleibe. Außerdem sei der Begriff weiter gefasst als beispielsweise in der Literaturwissenschaft. Wolf versucht, eine Klassifikation und Terminologie für eine medienübergreifende Auseinandersetzung mit der Narrativität zu schaffen und befasst sich dabei spezifisch mit der Malerei.⁹⁰ Neben Literatur und Film weist die bildende Kunst ein hohes Potenzial an Narrativität auf, dennoch steht das Erzählen in Gemälden vor mehreren Schwierigkeiten: Atemporalität bildlicher Medien; Fokus auf darstellbare Zusammenhänge, Gedanken, Gefühle und alles Nichtvisuelle können durch ausbleibende Figurenreden und übergeordnete Erzählinstanzen nur auf indexikalischer Ebene (Gestik/Mimik/Allegorien)

⁸⁸ Wolf publiziert auch eine transmediale Perspektive zur Metareferenzialität, wobei er sich explizit mit der Metamalerei auseinandersetzt. Dabei schlägt er folgende Termini, die eine universelle Anwendbarkeit versprechen, zur Klassifikation vor: werkintern – werkextern; explizit – implizit; fictio – fictum, kritisch – nichtkritisch. In der vorliegende Untersuchung wird dieses Modell jedoch bewusst nicht übertragen, da es nur wenig gewinnbringend erscheint. Wolf 2007, Wolf 2009.

⁸⁹ Kemp 1989, S. 62-88.

⁹⁰ Wolf 2018a, S. 350–355.

wiedergegeben werden; Zusatzinformationen über Handlungsmotivationen sind nonverbal kaum darstellbar.

Auch das Erzeugen von Spannung und der allgemeine Umgang mit Zeitlichkeit ist problematisch. Einer Differenzierung, Kibédi Varga (1990) folgt, wird in Einzelbilder und Bildreihen (ab Diptychen) unterteilt, die sich wiederum in monoszenische und pluriszenische Bilder und Bilderreihen gliedern lassen. Wolf analysiert Serien, die seiner Meinung nach einen höheren Grad an Narrativität aufweisen, anhand von Hogarths *Marriage À la mode*. Bilderfolgen finden sich auch im Biedermeier, beispielsweise bei Danhausers Bilderpaar *Der reiche Prasser* und der *Klostertafel* sowie Kraffts *Abschied und Heimkehr des Landwehrmannes*, die die Komplexität der Bilderzählungen, nach Kemp und Wolf, jedoch nicht erreichen. Wolf unterteilt sie in Polyphasen- und Monophasen-Einzelbilder. Erstere stellten unabhängig von der Szenerie mehrere aufeinanderfolgende zeitliche Phasen dar (wie Benozzo Gozzolis *Tanz Salomes und Enthauptung von Johannes dem Täufer* 1469/74), was etwa bei Kraffts *Abschied und Heimkehr des Landwehrmannes* (Abb. 6–8), aber auch bei verschiedenen Werken Waldmüllers im Kapitel *Methoden der Narration* aufgegriffen werden soll. Monophasen-Einzelbilder hingegen zeigen ausschließlich einen Ausschnitt einer Szene, Handlung oder einen Zustand und sind daher von noch geringerem narrativen Potenzial. In den hier zu untersuchenden Werken stellen sie jedoch die Mehrheit dar.⁹¹ Als Beispiel eines Monophasen-Einzelbildes führt Wolf Arthur Hughes' (1852, Abb. 26) Stich von Charles Cousens Darstellung der Ophelia an, die auf Shakespeares *Hamlet* basiert und durch die intermediale Referenz eine narrative Lesart begünstigt. Eine Narrativität wird durch das Andeuten von Vergangenheit und Zukunft, also einer Geschichte, suggeriert, die außerhalb des Einzelbildes liegt. Wolf stellt fest, dass Einzelbilder keine Narration im Sinne von Geschichtsdarstellungen sein können, wenn sie monophasisch sind, sondern eine Geschichte nur andeuten.⁹² Er schlussfolgert, bei der bildenden Kunst könne (durch intermediale Referenzen befördert) von Narrationsindizien gesprochen werden.⁹³ Dies gilt es in Bezug auf die einzelnen Gemälde im analytischen Teil zu prüfen und Zusammenhänge von Narration, Intermedialität und Metareferenzialität offenzulegen. In der Folge ist der Begriff der Narrativität als Erzählung im Allgemeinen zu verstehen, während sich narrativer bzw. erzählerischer Gehalt, vergleichbar zu Wolfs Begriff der Narrationsindizien, auf jene bzw. einzelne Aspekte bezieht, die zur innerbildlichen Erzählung beitragen oder aus der sich die innerbildliche Erzählung konstituiert.

⁹¹ Wolf 2018a, S. 384–388.

⁹² Wolf 2018a, S. 402–407.

⁹³ Wolf 2018a, S. 402–407.

Framing

Kemp setzt sich mit den Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert auseinander und konstatiert „daß [sic!] der Rahmen im 19. Jahrhundert erst eigentlich zum Thema, zur Aufgabe, zur ‚kritischen Form‘ wurde und daß ganz andere Ansatzweisen entwickelt worden sind.“⁹⁴ Dabei spielt der historische Kontext, das „Ringen um Aufmerksamkeit“,⁹⁵ da durch eine größere Menge an produzierten Bildern, bei Ausstellungen und am Kunstmarkt immer mehr Konkurrenz herrschte, eine zentrale Rolle.⁹⁶ So wird, laut Kemp, insbesondere im Realismus, die Frage nach der Bedeutung des Rahmens, im Zusammenhang mit Realität/Wahrheit und Illusion virulent, da deren Funktion die Illusionsförderung oder -störung sein kann, was bei Waldmüller im Kapitel zu *Rahmungen* noch näher erläutert wird.⁹⁷

Für Wolf ist hingegen das „Framing“ bzw. die Rahmung ein weiteres transmediales Phänomen, das ebenfalls mit Metareferenzialität und Narrativität zusammenhängt.⁹⁸ Der Terminus mag aus rein kunsthistorischer Perspektive missverständlich klingen, da er auch den physischen Rahmen eines Gemäldes umfasst, ist aber durchaus breiter angelegt. Für den analytischen Teil der Untersuchung wird nicht der von Wolf eingesetzte Begriff des „Framings“ übernommen, sondern die Bezeichnung Rahmung verwendet. Im Zusammenhang mit dem „Framing“ ist auch die Rahmenbrechung bzw. -sprengung, das „Frame Breaking“, zu nennen. Es betrifft vor allem die Postmoderne und trägt zur Schaffung von Metalepsen bei.⁹⁹ Da dies jedoch über Darstellungskonventionen des Biedermeier hinausgeht, demnach in den zu behandelnden Gemälden nicht zu finden ist, wird in Folge nicht näher auf die Rahmensprengung eingegangen. Wolf unterscheidet eine Vielzahl von Arten und Funktionen des „Framings“, die jedoch nicht alle für das hier vorliegende Vorhaben verwendet oder übertragen werden können:¹⁰⁰ Das totale „Framing“ betrifft das gesamte Gemälde, wie beispielsweise bei Waldmüllers zwei Gemälden, die Kinder am Fenster zeigen, während das partielle „Framing“ nur Teile des Bildes umfasst, wie das beispielsweise bei (Tür-)Öffnungen als Rahmung von weiteren Szenen im Gemälde der Fall ist.¹⁰¹

„Saliency“ wird unterteilt in explizit (die Rahmung kann klar nachvollzogen werden) und implizit (es besteht keine physische Rahmung mehr). Eine offene oder explizite Rahmung basiert auf einer identifizierbaren Weise innerhalb oder außerhalb des gerahmten (Teil eines)

⁹⁴ Kemp 1995, S. 13.

⁹⁵ Kemp 1995, S. 16.

⁹⁶ Kemp 1995, S. 16–19.

⁹⁷ Kemp 1995, S. 19–21.

⁹⁸ Wolf 2006, S. 1–40.

⁹⁹ Wolf 2006, S. 8–9.

¹⁰⁰ Wolf 2006, S. 15.

¹⁰¹ Wolf 2006, S. 17–18.

Werks, also beispielsweise einem *Bild im Bild*, das durch einen gemalten innerbildlichen Rahmen als solches markiert wird. Im Gegensatz dazu ist eine verdeckte oder implizite Rahmung nicht so leicht erkennbar, da sie nicht offen auf einer anderen Ebene als das Gerahmte erscheint.¹⁰² Dies wird von Wolf nicht explizit als Beispiel angeführt, Gattungsmischungen, Stilleben als *Bilder im Bild*, könnten aber als solche erkannt werden. Reflektiert man die Wolfschen Kategorien im Hinblick auf die zu analysierenden Gemälde, dann wird es möglich, zwischen faktischer Rahmung, fingierten Rahmen im Bild und narrativer Rahmung, die Szenen durch Tür- oder Fensteröffnungen voneinander trennen, zu unterscheiden.

Im Zusammenhang mit dem „Framing“ setzt sich Wolf wiederum mit der Narrativität von Gemälden auseinander. Hier hält er fest, dass in der bildenden Kunst im Gegensatz zur Rahmung in der Literatur diese oft wenig hilfreich ist, Narrativität zu signalisieren. Er erstellt eine Hierarchie der Bildgattungen in Bezug auf deren Narrativitätsgrad. Stilleben und Landschaften etwa seien nicht narrativ und Portraits wiesen weniger Potenzial auf, zu erzählen, als beispielsweise die Historienmalerei. Bei religiösen Sujets erkennt er eine Ambivalenz, da einerseits durch den biblischen Text ein Hang zum Erzählerischen vorhanden sei, andererseits ikonografische Typen nur wenig oder gar keinen narrativen Gehalt hätten.¹⁰³ Ob diese Klassifikation tatsächlich haltbar ist, gilt es zu prüfen. Religiöse Texte spielen als Vorlage im Biedermeier ohnehin eine untergeordnete Rolle, der größte narrative Gehalt kann bei den zu analysierenden Genreszenen gefunden werden.

Im Hinblick auf die Narrativität werden bei Wolf zwei Künstler behandelt, die auch Einfluss auf den erzählerischen Gehalt in den Genrebildern des Biedermeier haben. Zwei Genreszenen von Jan Steen, *Die fröhliche Familie* (1668) und *Das St. Nikolausfest* (1665), seien deskriptiv. Letztere weise einen höheren Grad an Narrativität auf, was er jedoch nicht näher ausführt. Am Beispiel von Hogarths Diptychon *Vorher und Nachher* (1730/1, Abb. 27) erkennt Wolf mehrere Formen des „Framings“, einerseits durch die *Bilder im Bild*, die inhaltlich zur Deutung der Szene beitragen, andererseits ein implizites „Framing“, da den Betrachter:innen nur ein Ausschnitt, eine Momentaufnahme der „(beinahe) Vergewaltigung“ gezeigt wird, die er mit dem Terminus der Leerstelle in Verbindung bringt.¹⁰⁴

¹⁰² Wolf 2006, S. 19.

¹⁰³ Wolf 2018b, S. 543–545.

¹⁰⁴ Wolf 2018b, S. 545–551.

Leerstellen

Wolfgang Kemp befasst sich aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive mit Leerstellen, vor allem bei französischen Historiengemälden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁵ Der Begriff der Leerstelle wird dabei aus der Literaturwissenschaft von Wolfgang Iser übernommen und basiert auf der Annahme, dass jedes Kunstwerk bewusst unvollendet bleibt, um erst durch den Rezipienten vollendet zu werden. Leerstellen sind in der perspektivischen, gegenständlichen Malerei dem Medium eigen (vergleiche auch Wolfs Ausführungen zur Narrativität), da Zusatzinformationen oder zeitliche, räumliche Dimensionen, das Davor und Danach, dem Betrachter vorenthalten werden. Leerstellen können, müssen aber nicht der Kommunikation zwischen Werk und Betrachter dienen.¹⁰⁶ Kemp exemplifiziert den Begriff der Leerstelle anhand von Léon Gérômes Gemälde *Der Tod des Marschall Ney* (1868, Abb. 28), in dem er zahlreiche Andeutungen und nur wenig Konkretes erkennt. Er nennt drei Leerstellen: Auf kompositioneller Ebene wird die Wand als Leerstelle bezeichnet. Als Zweites führt er „die Mauer und de[n] Raum vor dem Bild“, „das Vorfeld“, an. Darunter versteht er den „narrativen Raum“, Handlungsabläufe, die vor der eigentlichen Darstellung stattgefunden haben und vom Betrachter imaginiert werden (etwa Kommando, Schüsse). Die dritte Leerstelle sieht er im Ausbleiben eines Handlungsablaufes, da die zeitliche und räumliche Distanz der Handlungsträger im Gemälde so stark gedehnt wird, dass keine eindeutige Kohärenz mehr gegeben ist.¹⁰⁷ Ganz allgemein fungieren Leerstellen als strukturierend, können aber auf kompositioneller, symbolischer oder der Handlungsebene verschiedene Funktionen einnehmen.¹⁰⁸ Kemp bemerkt ab dem Realismus einen vermehrten Einsatz von Leerstellen.¹⁰⁹ Sie spielen als solche in der bildenden Kunst des österreichischen Biedermeier keine signifikante Rolle, dennoch gibt es einen Zusammenhang von Leerstellen und dem narrativen Gehalt von Gemälden. In der Betrachtung von Waldmüllers Gemälde *Kinder erhalten ihr Frühstück* im Kapitel zu *Methoden der Narration* werden diese erneut aufgegriffen.

¹⁰⁵ Kemp 1992, S. 307–308.

Dabei verweist er auf frühere kunsttheoretische Forderungen an die bildende Kunst, verständlich zu sein, wobei dies für Historiengemälde eine größere Herausforderung darstellt als für die Bildgattungen des Portraits, der Landschaft und des Genres. S. 312.

¹⁰⁶ Kemp 1992, S. 313–316.

¹⁰⁷ Kemp 1992, S. 316–324.

¹⁰⁸ Kemp 1992, S. 322.

¹⁰⁹ Kemp 1992, S. 325–328.

3. Analytischer Teil

Es gilt nun, die theoretischen Grundlagen für die im Folgenden zu analysierenden Gemälde zu reflektieren, wobei sich eine direkte Übertragung durchaus als Schwierigkeit herausstellt. Wie bereits erwähnt, wurden die beispielhaften Gemälde des Theorieteils aus den jeweiligen Publikationen übernommen und nicht in engeren historischen Zusammenhang mit jenen des Biedermeier gesetzt. Inwiefern kunsthistorische Bezüge für die Schaffung von Metareferenzialität eine Rolle spielen, ist in der Analyse der einzelnen Gemälde zu prüfen, dies trifft auch für den intermedialen und narrativen Gehalt zu. Eine Einführung dazu wurde in der Einleitung bereits gegeben. Im Hinblick auf die in den folgenden Kapiteln herangezogenen Vergleichswerke muss zwischen zwei Bedingungen unterschieden werden: Einerseits sind Gemälde heranzuziehen, die in der Sekundärliteratur besprochen werden, für die Komposition relevant sind oder als Motivanleihen dienen, aber nicht vordringlich mit Metapikturalität zu tun haben. Andererseits gibt es die Kategorie, die sich mit (zeitgenössischen) internationalen Werken befasst, bei denen das österreichische Biedermeier Anleihen gemacht haben könnte oder zumindest Parallelen gefunden werden, wobei hier die französische, deutsche und englische Kunst im Vordergrund steht.

Laut Stoichiță lassen sich nur einzelne Klassifikationen, wie Rahmungen durch Wandöffnungen und Ränder, Atelierszenen und *Gemälde im Gemälde*, zumindest teilweise übertragen. Andere, etwa Assemblagen, scheinen wenig mit der Kunst des Biedermeier zu tun zu haben. Vielleicht ist dies der Grund, warum in der Forschung zur Metapikturalität das 19. Jahrhundert nicht erwähnt wird, da etablierte Kategorien nur partiell auf die Kunst der Zeit anzuwenden sind. Es muss geprüft werden, inwiefern bei den zu analysierenden Werken tatsächlich von Metamalerei gesprochen werden kann, da sie scheinbar nicht bewusst aus intellektueller Intention entstehen, wie von Stoichiță für das 17. Jahrhundert postuliert, sondern vielmehr ein Konglomerat aus verarbeiteten Traditionssträngen der Kunst mit metapiktoralem Potenzial darstellen. Dennoch können kompositionelle Übernahmen gefunden werden. Intention und Intellektualität in den Beispielen des österreichischen Biedermeier fallen jedoch vollkommen anders aus.

Im analytischen Teil wurden eigene Unterkapitel geschaffen, um so alternative Klassifikationsmöglichkeiten aufzuzeigen. Die Ordnung der vorgeschlagenen Kategorien folgt einer Hierarchisierung, die mit Rahmungen (3.1–3.3) in Zusammenhang stehen, hin zu jenen, die in die Kategorie der Gattungsmischung fallen. Nicht alle Beispiele sind von vergleichbar starkem metapiktoralem Gehalt. Während bei den einführenden Klassifikationen eine engere Auffassung des Phänomens zutrifft, entwickelt sich der Begriff der Metareferenzialität in den

letzten Unterkapiteln. Umfassendere Phänomene wie Rahmung(en) und Leerstellen, die auch als einzelne Kategorien im folgenden Kapitel erscheinen, werden nicht nur in den jeweiligen Unterkapiteln erwähnt, sondern durchziehen den gesamten Analyseteil. Ebenso verhält es sich mit anderen Kategorien, etwa den *Bildern im Bild* oder der Bedeutung von Stillleben. Es können keine klaren Grenzen zwischen den jeweiligen Phänomenen gezogen werden, vielmehr gehen sie des Öfteren fließend ineinander über. Darüber hinaus findet man Metamalerei primär bei figürlichen Darstellungen und weniger bei Landschaften, demnach ist die Metapikturalität eng mit einzelnen Bildgattungen verbunden.

3.1 Der Blick durch das Fenster

Fenster finden in Stoichiță's Publikation über das *Selbstbewusste Bild* im Kapitel *Ränder* Eingang. Der Einsatz der „Fenstermetapher“ ist weder eindeutig klassifizierbar noch interpretierbar,¹¹⁰ daher wird hier vor allem auf einen Bildtypus eingegangen, der sich im Biedermeier großer Popularität erfreut. Dieser zeigt ein offenstehendes Fenster, das den Blick auf Landschaften oder entfernte Stadtansichten freigibt, davor einen Tisch mit oder ohne Personen. Dadurch werden Dichotomien von Innen und Außen, Privat und Öffentlich sowie Kunst und Natur geschaffen. Darüber hinaus trägt die Kombination zweier Motive, Interieur und Ausblick ins Freie, zur Gattungsmischung bei. Diese Art von Fensterbildern wird im Ausstellungskatalog Rewalds *Rooms with a view. The open window in the nineteenth century* des Metropolitan Museum of Art (2011) behandelt. Daher soll kurz auf die zentralen Thesen in der Publikation eingegangen werden.¹¹¹ Laut Rewald trägt Caspar David Friedrich mit dem Motiv des offenen Fensters zu dessen Popularität in der romantischen Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei. Das offene Fenster wird hier als Symbol für die Beziehung zwischen Innen- und Außenwelt sowie als Metapher für unerfüllte Sehnsucht interpretiert. Nicht nur der metaphorische Gehalt ist von Bedeutung, sondern auch das selbstreflexive, eng mit der Metareferenzialität verbundene Moment, denn das Fenster kann als eine Art Dopplung der rechteckigen bzw. quadratischen Form der Leinwand verstanden werden, als ein *Bild im Bild*, das das eigene Medium reflektiert.¹¹² Nach Friedrich entstehen adaptierte Versionen des Motivs, sowohl bei deutschen Zeitgenossen wie Carl Gustav Carus, Johan Christian Dahl oder Georg Friedrich Kersting, als auch bei dänischen Künstlern wie Martinus Rørbye.¹¹³ Im Vergleich zu der romantischen Tradition tritt im Biedermeier der metaphorische Gehalt,

¹¹⁰ Stoichiță 1998, S. 50–61.

¹¹¹ Rewald 2011.

¹¹² Rewald 2011, S. 15–16.

¹¹³ Rewald 2011, S. 3–8.

zugunsten des Fokus auf die Gattungsmischung von Interieur, Genre und Landschaft mit Veduten-Charakter, in den Hintergrund.

Die Tradition des Fenstermotivs nach Stoichiță wurde bereits im Theoriekapitel thematisiert. Darstellungen von Innenräumen mit offenen Fenstern finden sich seit dem 15. Jahrhundert. Heilige in der Studierstube oder Madonnen vor einer Loggia, spielen jedoch für die vorliegende Untersuchung keine Rolle. Es kann aber eine historische Verbindung zwischen den Fensterbildern im 19. Jahrhundert und der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts hergestellt werden.¹¹⁴ Dennoch, so Rewald, muss die Art der Darstellung der Fenster sowie die damit erzeugte Stimmung von den Gemälden des 17. und 19. Jahrhunderts unterschieden werden. Im 17. Jahrhundert dienen Fenster als Lichtquelle, ohne einen konkreten Ausblick zu eröffnen und sind verkürzt und/oder schräg dargestellt, während sie im 19. Jahrhundert meist parallel zur Bildebene gemalt wurden, um so den Blick nach außen zu ermöglichen.¹¹⁵ Rewald führt Jan Vermeers *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* (1657/9, Abb. 29) als exemplarisches Gemälde an, in dem eine Frau zum Fenster gerichtet dargestellt ist. Der Ausblick bleibt dem Betrachter jedoch verborgen.¹¹⁶ Pieter de Hoochs *Dame beim Brieflesen* von 1664 (Abb. 30) ist diesem Werk Vermeers thematisch verwandt und noch enger dem biedermeierlichen Bildtypus verbunden. Vor allem gilt dies im Vergleich zu Kraffts Gemälde, in dem das Fenster nicht nur als Lichtquelle, sondern auch als *Bild im Bild*, den Ausblick auf eine Stadtansicht rahmend, fungiert. Die Darstellung der Innenräume divergiert ebenfalls. Die Niederländer des 17. Jahrhunderts zeigen zumeist minutiöse, detailreich gestaltete Interieurs. Im Gegensatz dazu wirken die Räume in der romantischen Tradition bei Friedrich oder Kersting in ihrer kahlen Geometrie fast leer.¹¹⁷ Im Biedermeier wird das Interesse für ausgestattete Räumlichkeiten in den dargestellten Häusern der Niederlande des 17. Jahrhunderts mit Blick aus dem Fenster in die Landschaft mit der deutschen Romantik kombiniert, wobei der interpretatorische Gehalt in beiderlei Hinsicht verloren geht. So wird beispielsweise die Einsamkeit als Symbolik der Romantik im Biedermeier in den Hintergrund gedrängt und auch die detailreiche, bedeutungsträchtige Ausstattung der Innenräume der niederländischen Maler nur partiell rezipiert.

Bevor näher auf zwei Gemälde österreichischer Künstler eingegangen wird, sollen zwei Gemälde Friedrichs und Fabers als Vergleichswerke herangezogen werden, vor allem, um Unterschiede herauszustellen. Friedrich recurriert in *Frau am Fenster* von 1822 (Abb. 31) auch

¹¹⁴ Rewald 2011, S. 3–8.

¹¹⁵ Rewald 2011, S. 15.

¹¹⁶ Rewald 2011, S. 14.

Das Gemälde Vermeers ist insgesamt von hohem metapikturalem Gehalt (Vorhang, Stilleben im Vordergrund).

¹¹⁷ Rewald 2011, S. 15.

auf einen bekannten Bildtypus, der sich bereits bei Jacobus Vrel *Frau am Fenster* 1654 (Abb. 32), aber auch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe am Fenster* (1786/7, Abb. 33) findet. Friedrichs *Frau am Fenster* zeigt vermutlich seine Frau Caroline als Rückenfigur aus dem Fenster blickend. Der Ausschnitt um sie ist bis auf zwei Fläschchen auf der Fensterbank vollkommen leer. Das geöffnete Fenster lässt Landschaft und den Mast eines Segelbootes sowie dessen Wanten erkennen. Auf das romantische Sehnsuchtsmotiv wurde bereits verwiesen. Es soll jedoch, da im Biedermeier kaum rezipiert, im Folgenden nicht weiter darauf eingegangen werden. Zentral ist auch die Bedeutung der Rückenfigur, die den Betrachter einlädt, sich in ihre Position zu versetzen, im österreichischen Beispiel aber nicht übernommen wird.¹¹⁸ Wie bei Friedrich zu erwarten, aber für die folgenden Werke nicht entscheidend, ist das Gemälde mit komplexen Deutungsstrukturen versehen. So kann in dem Fluss vor dem Haus, eine Metapher für Zeit gesehen werden, außerdem im Fensterkreuz religiöse Symbolik, auch wegen des eindringenden Lichts.¹¹⁹ Manche verstehen die Figur der Frau als Verkörperung der Sehnsucht nach Freiheit¹²⁰ oder im Gegenteil ihre Zufriedenheit als werdende Mutter.¹²¹ Religiöse Deutungen, wie bei Friedrich oder anderen deutschen Romantikern, werden im österreichischen Biedermeier, da hier Religiosität eine untergeordnete und wenn, nur sehr oberflächlich eine Rolle spielt, kaum übernommen.

Ein anderer Zugang zum Motiv des Fensters findet sich bei Traugott Fabers *Blick auf Dresden* 1824 (Abb. 34). Hier fungiert es als Rahmung für den Ausblick auf die Stadt. Ein Interieur im engeren Sinne wird nicht gezeigt, der Bildausschnitt wird auf den Fensterrahmen und den Blick ins Freie reduziert. Faber erhebt den Anspruch, die Stadtansicht fast vedutenhaft präzise wiederzugeben, etwa die Kuppel der berühmten Frauenkirche und die Bögen der Augustusbrücke, die Altstadt und Neustadt miteinander verbindet. Das genau zentrierte, offene Fenster, dessen Seitenflügel streng ausgerichtet sind, hält sich an die klare Geometrie des Bildes.¹²²

Beide Vergleichswerke zeigen, dass selbst hier keine Generalisierung der Deutung und des Umgangs mit dem Fenstermotiv gemacht werden kann. Der vedutenhafte Charakter bei Faber kann jedoch mit Alt verglichen werden. Die geometrische Klarheit hingegen, wie sie bei den deutschen Künstlern präsent ist, wird bei den Österreichern kaum rezipiert. Im Folgenden soll der Fokus auf die Spezifika der Fensterbilder des österreichischen Biedermeier gelegt

¹¹⁸ Rewald 2011, S. 16–17; S. 36–39.

¹¹⁹ Börsch-Supan/Jähnig 1973, S. 375–376; Börsch-Supan 1980, S. 128 nach Rewald 2011, S. 36–39.

¹²⁰ Jensen 1985, S. 157 nach Rewald 2011, S. 36–39.

¹²¹ Busch 2003, S. 32 nach Rewald 2011, S. 36–39.

¹²² Rewald 2011, S. 54.

werden.¹²³ Der unterschiedliche Gehalt der Fensterbilder der Romantik im Vergleich zum Biedermeier hängt auch mit dem divergierenden Zeitgeist zusammen, die ausgewählten Gemälde des österreichischen Biedermeier erreichen keinen so hohen Abstraktionsgrad wie jene Beispiele der deutschen Romanik und auch die religiöse Komponente fällt bei Krafft und Alt weg.

Jakob Alt, *Blick aus dem Atelier des Künstlers in der Alservorstadt gegen Dornbach* (1836, Abb. 22)

Das Gemälde zeigt das Atelier Jakob Alts in seinem Haus in der Adlergasse (heutige Mariannengasse) in der Alservorstadt (damals noch ein Vorort Wiens, heute 9. Bezirk). Ein Gerücht besagt, dass das Aquarell im Auftrag Ferdinands I. entstand, nachdem dieser von dem schönen Ausblick aus dem Hause des Künstlers erfahren hatte.¹²⁴

Durch das Fenster öffnet sich am linken Rand im Vordergrund der Blick auf den Ausschnitt eines Hauses mit einem Tor zum Garten. Er geht weiter über Wiesen hin zu den fernen Häusern Dornbachs, hinter denen sich die Berge des Wienerwalds unter einem hellen, niedrigen Horizont mit wolkeigem Himmel erstrecken. Die äußere Landschaft scheint somit direkt in den Raum hineinzuragen, vergleichbar mit einem gerahmten Gemälde. Dies gelingt durch die perspektivische Verkleinerung des Tores und Gartens im Vordergrund. Sie sind eigentlich zu klein für die Nähe zum Gebäude wiedergegeben, der Maßstab wurde der gerahmten Landschaft auf der rechten Seite angepasst. In diesem Gemälde, das ebenfalls nur ausschnitthaft gezeigt wird, kann wiederum ein *Bild im Bild* und eine thematische Dopplung der Landschaftsdarstellung erkannt werden. Die Lichtführung ist für Innen- und Außenraum fast ident. Ein fließender Übergang wird durch die rosafarbenen Blumenstöcke auf der Fensterbank geschaffen, die sich in das Grün des Gartens einzufügen scheinen und somit fast mit dem Ausblick ins Freie verschmelzen. Auch hier ist eine thematische Dopplung zu konstatieren. Die Blumen sind ins Haus gebrachte Natur, während sich der Ausblick auf einen „echten“ Garten eröffnet.

Der Innenraum zeigt das Atelier Alts. Der Stuhl vor einem Tisch mit einem Glas Wasser und Skizzenblättern vor der schräg platzierten Leinwand, welche der Betrachter nur von hinten zu sehen bekommt, rückt etwas in den Hintergrund. Es wirkt, als ob der Künstler gerade seinen Arbeitsplatz verlassen hätte. Die Möbel sind typisch für die Biedermeierzeit, aus feinem Holz,

¹²³ Das Fenstermotiv, das auch im 20. Jahrhundert bestehen bleibt, aber einen weiteren Wandel erfährt, wie beispielsweise bei den Surrealisten, etwa René Magritte oder Robert Delaunays *Fenêtres simultanées*, wird hier nicht weiter behandelt. Rewald 2011, S. 6; S. 20.

¹²⁴ Rewald 2011, S. 140.

leicht glänzend, ein für ein Künstleratelier sehr elegantes Ensemble aus Stuhl, Tisch und geschwungener Konsole am rechten vorderen Bildrand. Nur die graue Staffelei wirkt schlicht.¹²⁵ Eine Gattungsmischung findet sich somit durch die Kombination von Stilleben, Landschaft und Interieur im Œuvre Alts und auch seiner Söhne. Meist stellen sie vornehme, gehobene bürgerliche Häuser dar.¹²⁶

Im Gemälde sind gleich drei *Bilder im Bild* zu erkennen: erstens der Ausblick durch das Fenster, welches als Rahmen für die Landschaft dient, zweitens das beschnittene Gemälde am rechten Bildrand. Es wird nicht vollständig dargestellt und korrespondiert so mit dem abgeschnittenen Ausschnitt des Hauses, wenn man links durch das Fenster blickt. Es zeigt *mise-en-abyme*-artig auch eine Landschaft. Drittens ist die Staffelei zu nennen, welche der Betrachter nur von der Rückseite zu sehen bekommt, wobei gemutmaßt werden kann, dass der Maler, welcher seinen Arbeitsplatz gerade verlassen hat, im Begriff ist, den Ausschnitt darzustellen, der sich dem Betrachter durch das Fenster eröffnet. In diesem Fall kommt es zu einer Art Dopplung, da über den Bildinhalt, der dem Betrachter nur von hinten zugänglich ist, spekuliert werden kann. Ungeachtet dessen handelt es sich bei Alts Gemälde im Sinne Stoichiță um eine Atelierszene als Sonderform des Produktionsszenarios. Der Maler ist im Gemälde nicht dargestellt, er tritt förmlich hinter die Leinwand, wie im Theoriekapitel für Hondius' Kupferstich (Abb. 21) erläutert wurde. Es macht den Eindruck, als ob der Künstler eben seinen Platz hinter der Staffelei verlassen hätte, um aus der Entfernung, von außen, einen Blick auf die Szene zu werfen. Er nimmt somit den gleichen Standpunkt wie der externe Betrachter des Gemäldes ein.¹²⁷ Diese Lesart von Alts *Atelierbild mit Fenster* wäre eine intellektuelle, dass Alt reflektiert metapikturale Elemente einsetzt, kann im Hinblick auf seine Biografie und auch sein Gesamtwerk, als Veduten- und Landschaftsmaler, bezweifelt werden.

Als Vergleichswerk kann auf das mit Sepia gefertigte Bilderpaar Friedrichs *Blick aus dem Atelier des Künstlers* von 1805/6 (Abb. 35) verwiesen werden. Der Raum wirkt leer, die Darstellung kommt ohne Figuren aus. Der Fokus liegt auf dem geöffneten Fenster, ohne Vorhänge oder Fensterläden. Durch die einzelnen Fensterrahmen wird eine Art Raster erzeugt. Der Ausblick ins Freie ist zu zwei Drittel vom Himmel dominiert. Das linke Fenster zeigt eine Stadtansicht mit der Elbe, Booten und der Augustusbrücke. Im rechten Fenster ist ein Landschaftsausschnitt zu sehen. Auf der linken Fensterbank liegt ein kleiner gefalteter Brief, adressiert „Dem Herrn C. D. Friedrich in Dresden vor dem Pirnaischen Tor.“ An der Wand hängen kleine Gegenstände, eine Schere, ein Schlüssel, zwei Rahmen, die durch den

¹²⁵ Rewald 2011, S. 140.

¹²⁶ Koschatzky 2001, S. 27.

¹²⁷ Stoichiță 1998, S. 265–266.

Bildausschnitt geteilt werden. Nur der Malstock im linken Eck weist auf die Nutzung des Raumes als Atelier hin.¹²⁸ Der schräge Blick auf die Szene sowie das offene Fenster, das den Blick auf die Landschaft eröffnet, haben Friedrichs und Alts Gemälde gemeinsam. Auch die Ausschnitthaftigkeit der *Bilder im Bild* am rechten Rand ist vergleichbar. Unterschiedlich sind jedoch die Leere und die Linearität, die bei Friedrich dominieren und in Kontrast zum minutiösen Detailreichtum bei Alt stehen. *Bilder im Bild* und das Motiv des Ateliers haben sowohl das Bilderpaar Friedrichs, also auch Alts Gemälde gemein. Friedrichs Zugang zur Repräsentation der Ateliersituation ist jedoch viel subtiler. Alts Gemälde hingegen ist beinahe selbsterklärend indem er seinen Arbeitsplatz zum eigentlichen Thema erhebt.

Krafft, Marie Krafft am Schreibtisch (1828/34, Abb. 36)

Marie Krafft ist die älteste Tochter des Künstlers Johann Peter Krafft, eine der wenigen erfolgreichen weiblichen Künstlerinnen des österreichischen Biedermeier, die bei ihrem Vater und Thomas Ender lernte und vor allem als Kopistin alter Meister bekannt war.¹²⁹ Im Gemälde sitzt sie an einem Schreibtisch mit der Feder in der Hand, vor ihr ein aufgeschlagenes Buch und blickt aus dem offenstehenden Fenster. Grabner verortet das Geschehen in einem Zimmer des östlichen Oberen Belvederes, dem sogenannten Kustodentrakt. Krafft war ab 1828 Leiter der Kaiserlichen Gemäldesammlung und hatte das Privileg, dort zu wohnen.¹³⁰

Das Fenster gibt den Blick auf Laubbäume frei, im unteren rechten Viertel sind eine Statue, eine barocke Herme und ein Geländer zu erkennen.¹³¹ Der Schreibtisch befindet sich direkt vor dem offenstehenden Fenster, sodass Luft und Licht ins Innere gelangen können. Das Interieur besteht ausschließlich aus dem Tisch mit zwei Stühlen. Auf einem Stuhl sitzt Marie Krafft in einem weißen Kleid. Sie ist im Profil dargestellt. Auf dem anderen Stuhl liegen ein gemusterter Schal und ihr Sonnenhut. Vorne links befindet sich ein Kleiderständer mit einem Mantel, der vom Bildrand abgeschnitten ist. Die Differenz von Drinnen und Draußen wird auf innerbildlicher Ebene durch die Darstellung des Mantels sowie des Huts und Schals verdeutlicht. Ähnlich wie bei Alt dringt das Licht nicht allzu kräftig in die Stube, Innen- und Außenraum erscheinen beinahe gleich hell. Nicht die Darstellung des Mädchens ist das

¹²⁸ Rewald 2011, S. 116–117.

Im oberen Rahmen, dem *Bild im Bild* im rechten Gemälde, ist der Kopf einer Person zu erkennen, wobei fraglich ist, ob es sich um einen Spiegel (dann sähe man Friedrich selbst) oder ein Gemälde handelt.

¹²⁹ Johannes 2016b, S. 193–194.

¹³⁰ Grabner 1997, S. 108–109.

¹³¹ Frodl-Schneemann 1984, S. 90–91.

Die Herme als Statue im Gemälde könnte auch als Art Dopplung der Frauendarstellung gelesen werden. Es stellt sich die Frage, ob hier eine Art Medienreflexion der Lebenden vs. Skulptur als Kunstgegenstand vorherrscht.

Wesentliche, sondern das Licht und die dadurch erzeugte Stimmung, die zu einer Verbindung und Vereinheitlichung der inneren und äußeren Welt beitragen.¹³²

Grabner erkennt im Gemälde thematisch eine Anlehnung an die romantische Tradition der Fensterbilder, allerdings gibt es hier keine Einsamkeitssymbolik wie beispielsweise bei Friedrich, vielmehr geht es um das Spiel von Innen- und Außenraum, denn das Mädchen lässt ihren Blick in die Natur, ins Freie schweifen, während das Licht zu ihr in den Raum dringt. Dadurch wird laut Grabner eine Spannung durch ein reziprokes „Ineinandergreifen von Außenraum und Innenraum“ aufrechterhalten.¹³³ Auch Frodl-Schneemann erkennt in Kraffts Gemälde durch das Motiv des Hinausblickens eine Übernahme der romantischen Tradition der Fensterbilder.¹³⁴ Das Mädchen blickt gedankenverloren in die Ferne, wobei sich der Betrachter die Frage stellt, was sie im Begriff ist, zu tun, ob sie zu beobachten oder etwa zu schreiben beabsichtigt.

Als mögliches Vergleichswerk kann Kerstings *Frau beim Sticken* von 1812 (Abb. 37) herangezogen werden. Kersting zeigt häufig anonyme Personen im Interieur bei alltäglichen Tätigkeiten. Hier ist die Dargestellte als seine Malerkollegin Louise Seidler zu identifizieren. Das Gemälde sollte allerdings nicht als Porträt klassifiziert werden, sondern die künstlerische Aufgabenstellung liegt auf inhaltlicher Ebene beim Thema der Kontemplation und auf formaler Ebene bei der Wirkung des Morgenlichts. Wie auch bei Krafft und typisch für Kersting wird dem Interieur mit Kommode, Spiegel, Schreibtisch, Stuhl und Kanapee, die überwiegend im Empire-Stil gehalten sind, große Aufmerksamkeit geschenkt. Ein Stilleben als *Bild im Bild* kann auf der Kommode erkannt werden. Dort ist ein Korb mit Stricknadeln, weißen Wollknäueln und einem rot umrandeten weißen Tuch platziert. Aber auch die Gitarre mit Notenblättern auf der Bank unter einem Gemälde, vermutlich den Verlobten der Frau zeigend, deuten darauf hin. Sie sitzt stickend vor dem offenen Fenster, auf dem vier Topfpflanzen, ins Bild und ins Haus geholt Natur, platziert sind. Ein Ausblick ins Freie wird nicht gewährt.¹³⁵ Obwohl bei Kersting kein Blick aus dem Fenster existiert und so die Beziehung von Drinnen und Draußen weniger akzentuiert wirkt als bei Krafft, ist das Motiv, das eine Frau bei ihrer Tätigkeit in einem Interieur zeigt, vergleichbar. Dennoch ist beiden Gemälden der metapikturalen Gehalt, unter anderem durch die Rahmung des Fensters, Kersting durch das Portrait im Hintergrund, sowie dem Spiegel im Vordergrund, gemein. Auch die

¹³² Frodl-Schneemann 1984, S. 90–91.

¹³³ Grabner 1997, S. 108–109.

¹³⁴ Frodl-Schneemann 1984, S. 90–91.

¹³⁵ Rewald 2011, S. 22–24; ausführlich zu Kerstings Interieurs Schnell 1994, S. 19–110.

Gattungsmischung, Genre, Stillleben, Interieur, Portrait (bei Kersting durch die Spiegelung der Frau) kann in beiden Werken gefunden werden.

Zusammenfassend lässt sich für Kraffts Gemälde im Hinblick auf dessen metapikturalen Gehalt festhalten, dass als *Bild im Bild* nur die Rahmung des Gartens, der sich außen befindet, bezeichnet werden kann. Der Darstellung von Alt gleicht dabei der ausschnittshafte Charakter. Es werden ebenfalls der Ausblick und der Innenraum, der Kleiderständer links vorne, der nicht in Gänze dargestellt ist, wiedergegeben. Darüber hinaus ist erneut die Tendenz zur Gattungsmischung zu erkennen, vor allem bei Landschaft und Interieur. Das Genre ist durch die Darstellung Marie Kraffts im gewöhnlich anmutenden Habitus auszumachen. Es wird ein intimer, fast voyeuristischer Eindruck einer alltäglichen Szene vermittelt, dennoch ist diese nur von geringem narrativem Gehalt, das Mädchen hätte auch Modell sitzen können. Frodl-Schneemann nimmt durch die Schilderung eines gegenwärtigen, festgehaltenen Zustands ohne unmittelbaren Anlass den genrehaften Charakter des Gemäldes wahr.¹³⁶ Eine Anlehnung an romantische Traditionen ist zu erkennen, der symbolische Gehalt tritt jedoch bei Krafft in den Hintergrund.

Fazit

Allgemein lässt sich für die zwei hier analysierten Gemälde mit Blick aus dem Fenster festhalten, dass sie auf formaler bzw. kompositorischer Ebene ähnlich sind. Es handelt sich um eine Innenansicht mit einem fast parallel zur Bildebene positionierten Fenster, sodass sich dem Betrachter der Ausblick auf eine Art Landschaft bzw. Stadtansicht eröffnet, wobei vor dem Fenster häufig ein Tisch, mit oder ohne Personen, positioniert ist. Es kommt so zu Gattungsmischungen von Landschaft und Interieur, die meist zusätzlich stilllebenhafte Details aufweisen oder bei Personendarstellungen von genrehaftem Charakter sind. Die Verbindung verschiedener Gattungen geht somit mit dem Typus der Fensterbilder einher. Der Detailreichtum der Gemälde, bedingt auch das Spiel mit der unterschiedlichen Gestaltung von Oberflächen, wie beispielsweise der Möbel, der Landschaft, der Spiegelung in den Fenstern, der kahlen Wände oder der Kleidung bei Krafft.

Die Interpretationsmöglichkeiten divergieren jedoch. Das Fenster kann immer als eine Art Rahmung der Landschaft, als *Bild im Bild* erkannt werden, aber nur Alt schafft ein vielschichtigeres Deutungsensemble, was auf die Kombination des Fenstermotivs mit der Ateliersituation zurückzuführen ist. Bei Krafft, der sich auch auf den genrehaften Aspekt der Darstellung seiner Tochter am Fenster konzentriert, findet sich eine solche nicht.

¹³⁶ Frodl-Schneemann 1984, S. 90–91.

Mit der zu Beginn des Kapitels erläuterten Tradition des Fenstermotivs in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhundert weisen die Gemälde nur wenige Gemeinsamkeiten auf, es sind in ihnen zwar bereits Gattungsmischungen und ein Interesse an detailreichen Interieurs zu erkennen, aber nur bei de Hooch wird ein Ausblick durch das Fenster geboten. Motivische Anregungen könnten durch die zeitlich nähere Tradition der romantischen Fensterbilder postuliert werden, insbesondere von Friedrich und Kersting, die als Vergleichswerke näher analysiert wurden. Auf kompositorischer Ebene weichen die Werke des Biedermeier etwas von der klaren Linearität, der geometrischen Anordnung und dem relativ hohen Abstraktionsgrad ab. Vor allem auf inhaltlicher Ebene spielen die Sehnsuchtssymbolik, das Einsamkeitsmotiv und religiöse Deutungsebenen der Romantiker eine untergeordnete bzw. keine Rolle mehr. Trotz klar erkennbarer Vergleichsmomente für Motivik und Bildaufbau, sind die Fensterbilder im österreichischen Biedermeier von verschwindend geringer Metapiktoralität.

Das Rechteck findet sich in fast allen Fensterbildern als wiederkehrendes Motiv, es wird bei Alt durch die Staffelei gedoppelt, aber auch bei Kersting in Gestalt des Gemäldes an der Wand wiederholt. Es kann von einer Art Medienreflexion auf Grund des Rechtecks, das die Leinwand doppelt, gesprochen werden, was jedoch mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit weder die Intention Kraffts noch Alts war. Relevant erscheint dabei auch die Ausschnitthaftigkeit, die den Fensterbildern eigen ist. Es finden sich sowohl vollständige als auch ausgeschnittene Bilder in den Gemälden. Alt beschneidet beispielsweise das Landschaftsgemälde rechts, Friedrich in dem Bilderpaar seines Ateliers tut dies ebenfalls, indem er die Bilder sowie den Spiegel durch den Bildrand abschneidet, Krafft stellt den Kleiderständer links außen nicht zur Gänze dar. So wie das Fenster den Ausblick nach draußen rahmt und beschneidet, lässt auch die Leinwand nur einen sequenzierten Blick auf das Dargestellte zu. Damit einher geht das Spiel mit dem Standpunkt des externen Betrachters, wenn auch in verschiedenen Dimensionen. Bei Alt wird dieser gedoppelt, da der Künstler selbst hinter die aufgestellte Staffelei tritt, bei Krafft wird ein voyeuristischer, intimer Moment suggeriert.

3.2 Strategien der Intimität und Verlebendigung

Der Titel des Unterkapitels wurde in Anlehnung an einen Aufsatz von Telesko zu *Strategien der „Intimität“ – Transformationen und Inversionen barocker Marienfrömmigkeit in der Kunst des 19. Jahrhunderts* gewählt, in dem auch die in der Folge zu analysierenden Gemälde vertreten sind.¹³⁷ Bereits ab dem späten 18. Jahrhundert ist eine Weiterentwicklung traditioneller Mariendarstellungen zu erkennen. Telesko nennt exemplarisch Franz Pforrs *Sulamith und Maria* (1811) und Jean-Auguste-Dominique Ingres' *Das Gelöbnis Ludwig XIII.* (1824), was als Voraussetzung für die Entstehung des hier besprochenen spezifischen biedermeierlichen Typus gesehen werden kann. Für die österreichische Kunst spielt aber auch der Einfluss der Genremalerei eine zentrale Rolle, in der Abstand von der offiziellen religiösen Malerei genommen wird.¹³⁸ Im Folgenden gilt es, anhand von Gemälden Waldmüllers und Fendis die Betonung der Mutter-Kind-Beziehung, „Motive der Interaktion“¹³⁹ und Gattungsmischungen von Andachtsbild und Genre, durch die sich eine Parallelisierung der Mariendarstellung, als *Bild im Bild* und der „realen“ Mutter mit Kind(ern) konstituiert, herauszuarbeiten. Damit wird nach Telesko ein inhärenter Zusammenhang von „Maria und der menschlichen ‚Geschichte‘ – oder konkreter – ‚menschlichen Geschichten‘“ geschaffen.¹⁴⁰ Die alltägliche, irdische Bildwelt bricht dabei förmlich in die himmlische ein.¹⁴¹ Die neuartige Form der Darstellungsweise steht auch im Zusammenhang mit einem geänderten Verständnis von Religiosität, in dem die persönliche Andacht eine zentrale Rolle spielt und auf bildlicher Ebene ein spielerischer Diskurs der Gläubigkeit repräsentiert wird.¹⁴²

Waldmüller, *Zuflucht am Bildstock beim Nahen eines Gewitters* (1832, Abb. 38)

Religiöse Inhalte spielen in Waldmüllers Œuvre eine untergeordnete Rolle. Er konzentriert sich auf die Repräsentation der Bevölkerung bei der Ausübung ihres Glaubens und bettet christliche Motive, wie auch bei dem hier analysierten Gemälde in genrehafte Szenen ein, wobei die im Biedermeier beliebten Themen Fürsorge, empathisches Handeln und Anteilnahme beibehalten werden.¹⁴³

Anlass für die Darstellung könnte eine von Waldmüller beobachtete, sich in der Realität abspielende Szene gewesen sein. So hält er in seinem Tagebuch 1830 auf der Rückkehr aus

¹³⁷ Telesko 2005.

¹³⁸ Telesko 2005, S. 262–263.

¹³⁹ Telesko 2005, S. 269.

¹⁴⁰ Telesko 2005, S. 271.

¹⁴¹ Telesko 2005, S. 266.

¹⁴² Telesko 2005, S. 261.

¹⁴³ Rollig/Grabner 2024, S. 90.

Italien über den Arlberg fest: „Ein Weib schützt ihr Kind vor dem Regen, indem sie es in einer kleinen Votivkapelle auf das Altärle setzt.“¹⁴⁴ Ungeachtet der biografischen Begebenheit ist die Darstellung, wie es zu zeigen gilt, in Komposition sowie Interpretationsgehalt fiktionalisiert und komplex gestaltet. Sie kann daher nicht als rein dokumentarisch ausgelegt werden.

Das Gemälde zeigt eine Mutter mit ihren drei Kindern, wie sie bei einem Bildstock Schutz vor dem aufkommenden Unwetter sucht. Im Hintergrund links zeichnet sich dunkel eine gebirgige Landschaft ab, über der sich ein Gewitter zusammenbraut. Die Familie sitzt unter dem Bildstock, links neben ihnen befinden sich ein Korb und ein Rechen. Die beiden größeren Kinder haben auf dem Boden Platz genommen, der kleine Junge hält sich vor Ermüdung oder Angst die Hand vor das Gesicht, das Mädchen blickt den Betrachter an und kuschelt sich in den Schoß der Mutter, die auf sie herabschaut. Das kleinste Kind sitzt am Rande des Bildstocks und ist im Begriff, die Darstellung der Mutter Gottes mit dem Jesuskind zu betasten. Telesko betont die komplexen Blickbeziehungen, insbesondere den Augenkontakt der gemalten Gottesmutter, die der irdischen Mutter zugewandt ist. Der Bildstock bietet nicht nur religiösen oder allgemein spirituellen Schutz, sondern tatsächlich physische Sicherheit vor dem drohenden Unwetter.¹⁴⁵

Es existiert noch eine zweite Version dieses Gemäldes *Das Gewitter II* (Abb. 39), welches zwei Jahre später entsteht.¹⁴⁶ Die Taktilität, das Motiv des Anfassens bleibt erhalten, die Blickrichtungen werden jedoch leicht abgewandelt. So sieht die Mutter erschrocken auf das nahende Gewitter, während Maria als *Bild im Bild* den Blick auf das Jesuskind gerichtet hat.

Bei der Darstellung des Bildstocks mit dem Marienbild wird in beiden Gemälden ein *Bild im Bild* geschaffen. Durch den Versuch, das Dargestellte zu berühren, scheint das kleine Mädchen förmlich in den Bildstock einzudringen oder das Gezeigte in die „Realität“ holen zu wollen. Eine Metalepse, also eine Überschreitung der fiktionalen Grenze der beiden Bilder, wird nicht vorgenommen, dies würde auch die Darstellungskonventionen des Biedermeier sprengen. Die Funktion des Bildstocks als *Bild im Bild*, das Motiv der realen Mutter mit ihren Kindern, erfährt eine Spiegelung durch die Darstellung von Maria mit dem Jesuskind am Bildstock, womit nicht nur physischer, sondern auch spiritueller Schutz sowie die Parallelführung von himmlischer und irdischer Mutter erreicht werden.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Holler-Schuster 2009, S. 20.

¹⁴⁵ Telesko 2005, S. 262.

¹⁴⁶ Rollig/Grabner 2024, S. 90.

¹⁴⁷ Rollig/Grabner 2024, S. 90.

Fendi, *Besuch bei der Nonne* (1838, Abb. 40)

Fendis *Besuch bei der Nonne* von 1838 kann als Vergleichswerk zu Waldmüller herangezogen werden, jedoch erfährt hier die Mutterrolle eine Verdreifachung. Die „reale“, „irdische“ Mutter besucht mit ihren zwei Kindern eine Nonne an der Klosterpforte. Fendi setzt sich mehrmals mit diesem Motiv auseinander. Bereits 1834 entsteht ein Aquarell, welches ebenfalls den *Besuch bei der Nonne* zeigt.

Die Szene spielt sich im Innenraum bzw. dem Vorraum eines Klosters ab. Das Interieur präsentiert sich einfach. Unter dem kleinen, die Szene erleuchtenden Fenster, ist ein einzelner poröser Stuhl positioniert. Das Gemälde ist von genrehaftem Charakter, der Betrachter erblickt eine intime, aber alltägliche Szene. Eine junge Mutter mit zwei kleinen Kindern stattet der Nonne, die im Begriff ist dem älteren Mädchen etwas, vermutlich eine Art Heiligenbild, zu überreichen, einen Besuch ab. Das Sprechfenster, durch welches die Nonne zu dem Mädchen, das ihr liebevoll an die Hand greift, hinunterblickt, fungiert als Rahmung und kann als *Bild im Bild* verstanden werden. Somit entsteht eine Dopplung mit dem an der Wand hinter der Familie hängenden Gemälde, das eine Maria mit Kind zeigt.¹⁴⁸ Im Gegensatz zu Waldmüller, bei dem sich die Interaktion des kleinen Kindes mit der Mariendarstellung unmittelbar als *Bild im Bild* vollzieht, fungiert bei Fendi die Nonne als Instanz zwischen irdischer und himmlischer Familie.¹⁴⁹ Der Fokus liegt auf der Figurengruppe in der rechten Bildhälfte. Sowohl Mutter als auch Nonne, deren visuelle Ähnlichkeit ebenfalls kein Zufall sein kann, blicken auf das zwischen ihnen stehende Kind, während sich die Schwester hinter dem Rock der Mutter versteckt. Das vor die Nonne getretene Mädchen hat wie ihre Mutter ebenfalls einen kleinen Korb neben sich abgestellt. Die Dopplung der Gestalt der „realen“ Mutter in Miniatur könnte bereits auf ihre zukünftige Mutterrolle als Erwachsene hinweisen.

Essenziell für das Gemälde scheint die Vervielfältigung der unterschiedlichen Frauenrollen: erstens die irdische Mutter, zweitens die Nonne, die sich für ein Leben in Askese, aber im Sinne Gottes entschieden hat und als Vermittlungsinstanz fungiert, drittens die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Arm, die als *Bild im Bild* präsent ist. Es kann sich kompositorisch kaum um einen Zufall handeln, dass das Fenster, aus welchem sich die Nonne beugt, wie ein Rahmen gestaltet ist, der auch als solcher fungiert. Die Nonne wird somit zu einer Art verlebendigtem Bild. Die Rahmung doppelt sich im Marienbild an der Wand, das Teil der Ausstattung des Raumes ist, als statisches *Bild im Bild*.

¹⁴⁸ Telesko 2005, S. 265.

¹⁴⁹ Telesko 2007, S. 82–88.

Die *Bilder im Bild*, die Rahmung der Nonne durch das Fenster, aus dem sie sich beugt, aber auch die kommentierende Funktion des Gemäldes von Maria mit dem Kind an der Wand tragen zum erzählerischen Gehalt des Dargestellten bei. Auf inhaltlicher Ebene wird mit der Mutterrolle sowie der Verbindung von „irdischer und himmlischer“ Sphäre operiert.

Fendi, *Kindliche Andacht* (1842)

Auch in *Kindliche Andacht* von 1842 (Abb. 41; Signatur, wie Datum finden sich auf einer Bodenfliese im unteren rechten Bildrand) setzt sich Fendi mit dem Mutter-Kind-Motiv auseinander. Dabei erfahren Maria und das Jesuskind in der „realen“ Mutter mit Kindern eine Parallelisierung, „himmlische“ und „irdische“ Familie scheinen damit“, laut Telesko, „in eins gesetzt.“¹⁵⁰

Eine junge Mutter mit ihren kleinen Kindern befindet sich in der wenig prunkvoll ausgestatteten Kirche vor einem Bildnis Marias mit Jesuskind an einer Wand mit brüchigem Verputz. Am Boden sitzt ein kleines Mädchen, das einen Apfel hält und in den dahinterliegenden Kirchenraum blickt. Die Mutter ist im Begriff, ihre kleine Tochter zum Andachtsbild hochzuheben, während der kleine Junge versucht, in eine Weihwasserschale zu greifen. An Waldmüller erinnert das haptische Moment, denn das kleine Mädchen berührt gerade die Mariendarstellung. Das Berührungs- und Nachahmungsmotiv wird bei dem kleinen Jungen, der ins Weihwasser zu greifen versucht, gedoppelt.

Darüber hinaus gibt es in Fendis Werk Spiegelungen. Die Art, wie das kleine Mädchen auf das Marienbildnis und vor allem auf das darin dargestellte Jesuskind zugeht, erinnert stark an das Verhalten kleiner Kinder, wenn sie sich zum ersten Mal im Spiegel erblicken. Die Spiegelung bleibt nicht auf der reinen Darstellungsebene verhaftet, sondern ist auch inhaltlich von Bedeutung. Die Begegnung der „realen“ Familie mit der „göttlichen“ Familie (als *Bild im Bild*) geht beinahe bruchlos ineinander über. Dazu tragen auch die visuelle Ähnlichkeit der „realen“ Mutter mit der Muttergottes sowie jene der beiden sich fast berührenden Kinder bei.¹⁵¹

Es findet somit ein beidseitiger Austauschprozess der im Gemälde dargestellten „Irdischen“ und „Heiligen“ des *Bildes im Bild* statt. Maria und der kleine Jesus wirken in die bürgerliche Alltagswelt hinein, im Gegensatz dazu kommt der „realen“ Mutter, laut Telesko, eine „ideologische Sakralisierung der Mutterliebe“ zu.¹⁵²

¹⁵⁰ Telesko 2005, S. 264.

¹⁵¹ Telesko 2005, S. 264.

¹⁵² Telesko 2005, S. 264.

Die Kirchgänger im rechten Hintergrund stehen repräsentativ für eine „quasi institutionalisierte“¹⁵³ Kirche, die im Kontrast zu dem intimen Moment der sich im Vordergrund abspielenden kindlichen Andacht steht.¹⁵⁴ Auch sie erfahren eine Rahmung: links durch den Bildrand, rechts durch die Säule, welche den Kirchenraum abtrennt.

Fazit

Telesko verweist im Hinblick auf die Bildfindung auf real-historische Gegebenheiten der Parallelisierung „irdischer und himmlischer Mutter-Kind-Motive“ in „zeitgenössischen Frömmigkeitstendenzen“.¹⁵⁵ Die religiösen Praktiken der Biedermeierzeit, der hohe Stellenwert der Familie im Allgemeinen sowie die „Feminisierung“ der Religion sind für die Bildkonzeption wichtig.¹⁵⁶ Im 19. Jahrhundert erfreut sich die Marienfrömmigkeit großer Popularität, was sich auch in den bildlichen Produktionen manifestiert. So werden traditionelle (barocke) Bildtypen, vor allem Mariahilf-Gnadenbilder, in einen neuen Kontext gesetzt. Dadurch erhält die marianische Ikonographie innovative Akzente, die analog zu den zeitgenössischen Frömmigkeitstendenzen verlaufen.¹⁵⁷ Telesko vergleicht die Gemälde auch mit dem Goetheschen „Symbol der Mutterliebe“.¹⁵⁸ Ob es Analogien zu dem in der Belletristik der Zeit repräsentierten Mutterbild sowie zur Religiosität gibt, wäre in einer eigenen Untersuchung zu überprüfen.¹⁵⁹ Abgesehen davon kann vermutet werden, dass aufgrund der Verarbeitung populärer religiöser Praktiken, von Frömmigkeitsidealen und bekannter Bildtypen sich diese und vergleichbare Gemälde auch bei Käufern einer hohen Beliebtheit erfreuten.¹⁶⁰

Blickt man auf die Bezüge zur kunsthistorischen Tradition, sind die hier besprochenen Gemälde wohl kaum auf barocke Votivbilder zurückzuführen. Dennoch existieren bereits im 17. Jahrhundert Gemälde, in denen das Interesse der Spiegelung von Mutter-Kind-Motiven zu erkennen ist. Telesko erwähnt als Vergleich Joachim von Sandrarts *Rosenkranzbild* in Lambach (1657). Wesentlich später findet sich bei Philipp Otto Runge in *Pauline mit dem zweijährigen Sohn Otto Sigismund* (1807) eine profane Version der Mutter-Kind-Darstellung.¹⁶¹ Eine fingierte Rahmung findet sich bei Charles Amédée Philippe Van Loos *Die Laterna magica* von

¹⁵³ Telesko 2005, S. 271.

¹⁵⁴ Telesko 2005, S. 271.

¹⁵⁵ Telesko 2005, S. 271.

¹⁵⁶ Telesko 2007, S. 86–88.

¹⁵⁷ Telesko 2005, S. 268–270.

¹⁵⁸ Telesko 2005, S. 264.

¹⁵⁹ Telesko 2007, S. 82–88.

¹⁶⁰ Telesko 2005, S. 268.

¹⁶¹ Telesko 2005, S. 265–266.

1764 (Abb. 42). Hier wird das „Mutter-Kind-Motiv als „Zitat“ der marianischen Ikonographie“ verarbeitet, indem ein fingierter Rahmen auf die Gnadenbilder anspielt und die Mutter den Blick aus dem Bild auf den Betrachter richtet.¹⁶² Im internationalen Vergleich derselben Zeit kann Octave Tassaerts Gemälde *Eine unglückliche Familie* von 1849 (Abb. 43) angeführt werden. Es zeigt ein armseliges Interieur, in dem eine alte Frau (vermutlich die Mutter) auf einem Stuhl sitzt und an deren Schoß sich eine junge, verzweifelt wirkende Frau klammert. Sie hat den Blick nach oben zu einem Bildnis Marias mit Kind erhoben. Die direkte, physische Interaktion mit dem *Bild im Bild* bleibt jedoch aus. Nur der Blickkontakt zwischen der Alten und dem Bild an der Wand ist gegeben. Im Gegensatz zu dem Moment der physischen Interaktion zwischen den bildlichen Ebenen, wie sie sich bei den österreichischen Künstlern zeigt, manifestiert sich bei Tassaert der Unterschied zwischen „glücklicher – himmlischer“ und „unglücklicher – irdischer“ Familie nur durch Titel und Blicke.¹⁶³

Allgemein kann festgehalten werden, dass Waldmüller und Fendi in den Gemälden religiöse Bilder als *Bilder im Bild* in genrehafte Alltagsszenen integrieren. Es handelt sich immer um Mariendarstellungen, die in einen alltäglichen Kontext eingebettet werden. So wird auch die Differenz zwischen dem religiösen Bildgebrauch und der privaten Betrachtung thematisiert. Die *Bilder im Bild* dienen dazu, die „himmlische“ und „irdische“ Mutter-Kind-Motivik parallel zu führen und miteinander zu verschränken.¹⁶⁴ Durch das haptische Moment, den Versuch der Kinder, mit dem *Gemälde im Gemälde* in Interaktion zu treten, wird ein unmittelbarer Zugang zur Malerei hergestellt, der diese als Täuschung entlarvt und somit die Malerei zum Gegenstand und Thema der Darstellung macht. Es kann jedoch nicht belegt werden, dass eine Art Medienreflexion die primäre Intention Waldmüllers und Fendis war. Vielmehr verarbeiten sie *Bilder im Bild* und kombinieren dies mit dem haptischen Moment, das sie der Anschauung entnehmen.

Möglich, aber nicht problemlos übertragbar erscheint auch ein Vergleich mit dem Begriff der Assemblage bei Stoichiță. So werden neuartige Kombinationen bereits existierender Gemälde, Motive und Typen, die in einen veränderten Kontext gesetzt werden und andere, noch nicht existierende Interpretationsmöglichkeiten gefunden.¹⁶⁵ Die Andachtsbilder Mariens mit Kind werden als *Bild im Bild* eingesetzt, jedoch in anderer Form, als von Stoichiță für Rubens erläutert. Denn es kommt nicht zu einer „Wiederholung desselben Prinzips“ und die Gemälde fungieren auch nicht mehr als Art „Einsatzbild“. ¹⁶⁶ Sie werden in ihrem natürlichen Umfeld,

¹⁶² Telesko 2005, S. 266–267.

¹⁶³ Telesko 2005, S. 265.

¹⁶⁴ Telesko 2005, S. 268.

¹⁶⁵ Stoichiță 1998, S. 87–88.

¹⁶⁶ Stoichiță 1998, S. 88.

jenem der Kirche, des Bildstocks oder des Klosters gezeigt und in den Kontext der privaten, intimen Andacht gesetzt, die als bildwürdig erscheint.

3.3 Rahmungen

Beschreibungen von Rahmungen der verschiedensten Arten ziehen sich durch die gesamte Untersuchung, seien es implizite durch Tür- bzw. Fensteröffnungen oder explizite *Bilder im Bild* an Rückwänden dargestellter Räume. Im folgenden Kapitel soll auf eine Tendenz eingegangen werden, die in Gemälden des österreichischen Biedermeier zu erkennen ist, nämlich Portraits mit fingierten Rahmungen innerhalb des Gemäldes zu schaffen, womit es zu einer Art Dopplung der Rahmung kommt. Wolfs relevante Kategorien zum „Framing“ wurden bereits in der Einführung erläutert. Mit seinen Begriffen könnten die hier behandelten als homomediale, explizite Rahmungen bezeichnet werden. Zu einem „Frame Breaking“, also der Sprengung des Rahmens, kommt es jedoch nie, was auch die Darstellungskonventionen des Biedermeier überschritten hätte.¹⁶⁷

Die künstlerischen Intentionen der hier behandelten Werke divergieren. Während bei Fertbauer die kaiserliche Familie in einer Gartenlaube, die als Rahmung fungiert, dargestellt ist, zeigt Waldmüller Portraits der ländlichen Bevölkerung mit faktischen Rahmen durch Tür- bzw. Fensteröffnungen, die den Ausschnitt des Gemäldes markieren. Es gilt auch, vor allem im Hinblick auf Waldmüllers *Kinder im Fenster* (Abb. 44 und *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster* Abb. 45), zu hinterfragen, wie innovativ dies ist und an welche kunsthistorischen Traditionen, insbesondere der Malerei der Niederlande des 17. Jahrhunderts, angeknüpft wird. Es werden auch nationale und internationale Vergleichswerke angeführt.

Stoichiță behandelt in Hinblick auf fingierte Rahmungen insbesondere bei Portraits Jan Gossaerts (gen. Mabuse) *Porträt der Jacqueline von Burgund* um 1520 (Abb. 46), welches direkt an Memmlings *Porträt der Maria Madalena Portinari* (1470/2, Abb. 47) anknüpft. Die dargestellte Person tritt in beiden Gemälden vor den Rahmen und verdeckt diesen teilweise, was laut Stoichiță zwei divergierende Interpretationen zulässt. Entweder wird die reale Existenz der Dargestellten angenommen oder „die gemalte Person als eine Figur, die wie ein lebendig gewordenes Porträt eben ihren Rahmen verlassen hat.“¹⁶⁸ Die Intellektualität, den hochgradig medienreflexiven Charakter und die Komplexität erreichen die hier behandelten Gemälde des österreichischen Biedermeier nicht. Der entscheidende Unterschied ist, dass es sowohl bei Fertbauer durch die Gartenlaube als auch bei Waldmüller mit der Rahmung durch Fenster- oder Türöffnungen zu keiner Dopplung des eigentlichen Bilderrahmens wie bei Memmling und

¹⁶⁷ Wolf 2006, S. 8–9.

¹⁶⁸ Stoichiță 1998, S. 77–78.

Gossaert kommt. Aber auch hier wird wieder eine lang bestehende kunsthistorische Tradition aufgegriffen und weniger feinsinnig adaptiert.

Fertbauer, *Kaiser Franz I. und seine Familie in einer Gartenlaube* (1826)

Fertbauers Gemälde *Kaiser Franz I. und seine Familie in einer Gartenlaube* (Abb. 12) aus dem Jahr 1826 zeigt Angehörige der kaiserlichen Familie. Von links nach rechts sind dargestellt: Carolina Augusta und ihr Mann Kaiser Franz I., Napoleon Franz Karl Joseph Herzog von Reichstadt und seine Mutter Marie Louise, Sophie von Bayern und ihr Mann Erzherzog Franz Karl und der spätere Kaiser Erzherzog Ferdinand.¹⁶⁹ Ein möglicher Anlass zur Entstehung des Gemäldes könnte der 15. Geburtstag des im Zentrum stehenden Herzogs von Reichstadt gewesen sein, ein Auftrag des Hofes an Fertbauer erscheint jedoch nach Elke Doppler fragwürdig. Erstens befand sich der Künstler zur Entstehungszeit des Werks noch in Ausbildung an der Akademie. Obwohl er seit 1822 bei Ausstellungen mit Landschaften und Historien präsent war, galt er dennoch als unerfahrener und eher unbekannter Maler, was ihn für einen Auftrag nicht besonders attraktiv erscheinen lässt. Zweitens weist Schöny darauf hin, dass die Lebensalter der Dargestellten nicht miteinander korrespondieren. So wird vermutet, Fertbauer habe nicht mit den Modellen, sondern nach grafischen Vorlagen gearbeitet.¹⁷⁰

Die kaiserliche Familie hat sich in einer bewachsenen, hölzernen Gartenlaube versammelt. Doppler erkennt Analogien zur Laxenburger Gotik, vermutlich aufgrund der bunten Glasfenster zu beiden Seiten der Laube sowie des aus Holzbalken gearbeiteten spitzbogigen Daches. Es ist plausibel, dass es sich um die Gartenlaube in Schloss Laxenburg handelt, da dies der Sommersitz von Kaiser Franz war.

Neuartig in der Darstellungsweise ist, ungeachtet der Auftraggeberschaft, die wenig repräsentative Inszenierung der Kaiserfamilie. Sie zeigen sich in bürgerlicher Kleidung in einer ländlichen Gartenlaube, was volksnah wirkt und mit der damaligen Vorstellung eines Familienidylls korrespondiert. Der „Landesvater“ wird hier auch als „Familienvater“ gezeigt. Bürgerliche Werte in der bildlichen Repräsentation auf die kaiserliche Familie zu übertragen mag durchaus politisch-propagandistische Zwecke verfolgen.¹⁷¹ Das Herrscherbildnis des Kaisers und seiner Familie wird in eine private Sphäre verlegt und somit eine gewisse Intimität vermittelt.¹⁷² Man kann hier, wie in der Einleitung angesprochen, die Verbürgerlichung bzw.

¹⁶⁹ Frodl-Schneemann 1984, S. 92.

¹⁷⁰ Frodl-Schneemann 1984, S. 92.

¹⁷¹ Ausstellungskatalog Hermesvilla 2006/7, S. 169–170.

¹⁷² Frodl-Schneemann 1984, S. 92.

Privatisierung des Herrscherportraits nachvollziehen, indem ein natürlich-sittliches Ideal der Familie propagiert wird.¹⁷³

Frodl-Schneemann sieht das Familienportrait in der Tradition des Konversationsstückes.¹⁷⁴ Dem kann jedoch nur bedingt zugestimmt werden, da wenig Interaktion zwischen den Figuren herrscht. Vielmehr wirken sie wie Staffagefiguren, die in das Interieur der Gartenlaube hineingesetzt und nebeneinander aufgereiht sind. Die Geschlechter sind klar konnotiert, die drei Frauen werden sitzend dargestellt, während die Männer stehen. Zur statischen Wirkung trägt auch bei, dass beinahe alle Personen den Betrachter direkt anblicken. Eine Ausnahme stellt die Frau des Kaisers, Carolina Augusta dar, die nach links aus der Laube hinausblickt. Den Kunstgriff des direkten Blickkontaktes der Dargestellten mit dem Betrachter findet sich in dieser Untersuchung vor allem im Zusammenhang mit Werken Waldmüllers des Öfteren. Der Betrachter wird dadurch einerseits in die Darstellung miteinbezogen, andererseits wird auch das Gefühl des Einbruchs in eine intime, familiäre, private Situation vermittelt.

Als faktischer Rahmen der Szene, der ein *Bild im Bild* schafft, kann die Gartenlaube gesehen werden. Der Einblick in die Laube mit der kaiserlichen Familie ist jedoch eine reine Imagination des Künstlers und könnte so in Wirklichkeit nicht Realität gewesen sein. Die Familie wird somit als *Bild im Bild* inszeniert. Die Platzierung in der Gartenlaube dient nicht nur dazu Privatheit und Nähe zum Bürgertum der kaiserlichen Familie hervorzuheben, sondern steht repräsentativ für die Verbindung von Mensch und Natur. Es wird somit wieder eine Gattungsmischung von Portrait und Landschaft geschaffen, ähnlich wie in Waldmüllers Bildnis der Familie Eltz, auf das im Kapitel zu *Heimatbildern* eingegangen wird, wobei Fertbauers Gemälde weniger dynamisch erscheint, sondern eher statisch, ohne Interaktionen oder Andeutung einer Handlung.

Waldmüller, *Kinder im Fenster* (1853)

Waldmüllers *Kinder im Fenster* (Abb. 44) entsteht erst 1853, aber bereits 1840 setzt er sich mit einem vergleichbaren Motiv *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster* (Abb. 45) auseinander. Es zeigt eine junge Mutter mit ihren drei kleinen Kindern, die aus einem geöffneten Fenster blicken, das als *Rahmen im Rahmen* fungiert. Hier wird ein kleiner Ausschnitt der Szene gewählt. So erkennt man fast ausschließlich den hölzernen Fensterrahmen, nur am oberen Bildrand wird eine Mauer angedeutet. Der Hintergrund ist vollständig schwarz, was die

In Fügers Gemälde *Erzherzogin Marie Christine und Herzog Albert von Sachsen Teschen präsentieren der Familie Bilder von den Verwandten in Italien* wird die kaiserliche Familie bereits 1776 im privaten Umfeld, aber noch immer in Interieur und Kleidung des Hofes gezeigt.

¹⁷³ Brugger 1993, S. 58; Vavra 1993, S. 304.

¹⁷⁴ Frodl-Schneemann 1984, S. 92.

Gesichter der Dargestellten besonders zur Geltung kommen lässt. Während die Mutter und zwei kleine Kinder den Betrachter direkt anschauen, deutet das Mädchen, das sich rechts befindet, auf diesen und blickt zu ihren Geschwistern auf. Es wirkt, als würden die Figuren des Gemäldes mit dem Betrachter in einen Dialog treten, als wäre er die Person, auf die die Dargestellten gewartet haben.

Genau diese Problemstellung findet sich in dem mehr als zehn Jahre später entstandenen Werk *Kinder im Fenster* wieder. Das Gemälde zeigt fröhliche Bauernkinder, die sich ans Fenster drängen, als erwarteten sie Besuch oder es gäbe im Freien etwas zu bestaunen. Waldmüller hält einen alltäglichen Moment wie einen fotografischen Schnappschuss fest. Im Vordergrund sind drei schon etwas ältere Kinder, der Junge rechts lehnt sich weit aus dem Fenster und blickt nach links aus dem Bild hinaus. Mit dem Finger der anderen Hand deutet er auf eine für den Betrachter des Gemäldes nicht sichtbare Szene, was vermuten lässt, dass dies der Grund ist, warum die Kinder zum Fenster gekommen sind. Die Pose des Jungen korrespondiert beinahe mit jener des kleinen Mädchens im Gemälde von 1840. Sie dient gleichsam der Steigerung des Illusionsgrades, da die Figur förmlich aus dem Bildraum ragt. Der Betrachter bekommt den Eindruck, als würde auf ihn gezeigt, was durch den direkten Blickkontakt mit den beiden anderen Kindern verstärkt wird. Die Geschwister schenken dem deutenden Jungen nur wenig Aufmerksamkeit, der andere Knabe links lehnt mit beiden Ellbogen am Fensterrahmen und blickt den Betrachter direkt an, seine Schwester, etwas weiter hinter ihm, tut es ihm gleich und stützt sich am Fensterrahmen ab. Links dahinter kann man die Mutter mit einem Säugling in den Armen, die Köpfe aneinandergeschmiegt, erkennen.

Der Einblick in das Innere des Raumes wird nicht verwehrt, der Hintergrund bleibt schwarz. Vergleichbar mit Waldmüllers *Vorbereitung zum Weinlesefest* (Abb. 56) spielt die Lichtführung eine wichtige Rolle. Helles Sonnenlicht erleuchtet die Szene und schafft kontrastreiche Schlagschatten, die von rechts oben nach links unten verlaufen und die Gesichter der beiden Kinder links zu einem Drittel im Dunklen halten. So wird ein scharfer Hell-Dunkel-Kontrast geschaffen, der dem realistischen Eindruck, wie auch der Betonung der Oberflächenwirkung, dient. Der untere Bildrand wird von einer porösen Hauswand dominiert, von rechts ragen Kletterrosen ins Gemälde, der hölzerne Fensterrahmen ist bereits brüchig.

Brugger erkennt in Waldmüllers Fensterbild eine Gattungsmischung aus Porträt und Genre. Diese konstituiert sich aus der Darstellung in einem Handlungszusammenhang, der dem Alltäglichen entnommen ist, sowie der Detailschärfe in der Wiedergabe der Gegenstände und

den individuellen Zügen der Personen, die auch hier Idealisierung (rosige Backen der wohlgenährten Kinder, saubere Hände und Kleidung) aufweisen.¹⁷⁵

Darstellungen des bäuerlichen Umfelds und Lebens finden sich in Waldmüllers Œuvre reichlich, vor allem in seinem Spätwerk und in Gemälden des österreichischen Biedermeier, etwa in Festkleidung wie in *Kinder im Fenster* oder in alltäglicher Tracht wie in *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster*. In beiden Gemälden ist keinerlei sozialkritischer Impetus zu konstatieren.¹⁷⁶ Waldmüller kombiniert hier ein ihm bekanntes und von ihm präferiertes Bildmotiv, das des ländlichen Lebens bzw. der ländlichen Gesellschaft, mit der ihm wahrscheinlich bekannten Tradition der Fensterbilder, die im Kapitel *Blick aus dem Fenster* bereits erläutert wurde. Das Motiv kann einerseits als Umkehr der romantischen Fensterbilder verstanden werden, denn der Betrachter blickt nicht aus dem Innenraum hinaus, sondern sieht das Fenster von außen. Andererseits hängt es auch mit der niederländischen Tradition der Darstellung von Fenstern im 17. Jahrhundert zusammen.¹⁷⁷

Mitte der 1640er-Jahre findet das Rahmenmotiv in die niederländische (Genre-)Malerei Eingang. Waldmüller waren die Trompe-l'œil Malerei der Niederlande aus jener Zeit geläufig, er fertigte auch eine Kopie von Samuel van Hoogstratens *Alter Mann im Fenster* von 1653 (Abb. 48) an. Waldmüllers Gemälde wird des Öfteren auch mit Gerrit Dous um 1650 entstandenes *Selbstbildnis im Fenster* (Abb. 49) verglichen, bei dem es sich um ein kleinformatiges Werk handelt. Bei genauerer Betrachtung werden die Unterschiede zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts jedoch deutlich. Während Waldmüller ohne Beiwerk einen alltäglichen Moment einfängt, spielen bei Dou Attribute wie Globus, Buch, Vorhang und Säule sowie Malutensilien, die auf gesellschaftlichen Status und Gelehrsamkeit verweisen, eine zentrale Rolle. Der erzielte Effekt des fingierten Rahmens bei Dou und Waldmüller ist jedoch vergleichbar. Die Fensteröffnung fungiert als optische Barriere zwischen Bildraum und Betrachter, spielt aber gleichsam auf die zwei Wirklichkeitsebenen, außer- und innerbildlich, an.¹⁷⁸ Es ist also im Falle Waldmüllers eine direkte, der direkten Anschauung/Kenntnis entnommene Übernahme von Vorbildern niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts zu konstatieren, die als offensichtlicher Zugang verstanden werden kann. Die Komposition des Fensterrahmens als innerbildlicher Rahmen wird übernommen, Deutung und

¹⁷⁵ Brugger 1993, S. 56.

¹⁷⁶ Sammlungskatalog Residenzgalerie Salzburg 2015, S. 162–163.

¹⁷⁷ Schröder 1990, S. 190–191.

¹⁷⁸ Sammlungskatalog Residenzgalerie Salzburg 2015, S. 40–41.

In Dous Œuvre spielen Rahmungen bei Portraits beispielsweise durch Fenster nicht nur in Selbstbildnissen, sondern auch in der Darstellung des alltäglichen Lebens, etwa Mägde zeigend, eine erhebliche Rolle, was auch thematisch näher an Waldmüllers Gemälden liegen mag. Ausstellungskatalog National Gallery of Art 2000.

Inhalt jedoch dem eigenen künstlerischen Programm angepasst, in jenem Fall der Darstellung des ländlichen Lebens.

Schröder weist auf diese Rezeption hin, geht aber ebenso auf frühere Werke in Waldmüllers Œuvre ein, etwa auf das *Bildnis der vierjährigen Komtesse E. in weinlaubumranktem Fenster* von 1821 (Abb. 50), die ebenfalls mit fingierten Rahmen operieren. Dies zeigt, dass ihn gewisse Aufgabenstellungen längere Zeit begleitet haben und immer wieder in adaptierter Form Eingang in sein Schaffen fanden.¹⁷⁹

In Gemälden des österreichischen Biedermeier erfreuen sich durch Fenster fingierte, affirmative Rahmungen nicht nur bei Waldmüller hoher Popularität, sondern auch bei Reiters *Kinder am Fenster* und *Zwei Traubendiebe* von 1860 (Abb. 51) und in eine stärker genrehafte Szene eingebettet bei Johann Michael Neders *Ankunft vom Felde* (1829, Abb. 52).¹⁸⁰ Aber auch im internationalen, europäischen Vergleich, ohne hier eine direkte Rezeption bzw. gegenseitige Beeinflussung anzunehmen, finden sich formale Parallelen, wenngleich sie thematisch anders gelagert sind. Das gilt beispielsweise für den französischen Künstler Louis Léopold Boilly, der 1830 *Die Wirkung des Melodramas* (Abb. 53) schafft, welches eine Theaterloge als Rahmung zeigt. Hier hat sich das Publikum um eine hübsche Frau versammelt, die während der Vorstellung ohnmächtig geworden ist. Das Gemälde wird nicht nur durch eine gemalte Theaterloge gerahmt, sondern das horizontale Format, welches sich an den realen Abmessungen einer Loge orientiert, korrespondiert mit dem Gezeigten. Es kommt wie im folgenden Werk Waldmüllers wiederum zu einer Art Dopplung der Betrachtersituation.¹⁸¹ Etwas anders geartet, aber auch in den Typus der Rahmung passend, ist Jožef Tomincs *Selbstportrait* von 1826 (Abb. 54). Bei diesem fungiert eine steinerne, mit Ranken umgebene Fensteröffnung als Rahmung. Im Vergleich mit der kunsthistorischen Tradition, insbesondere mit Dous Selbstbildnis, büßt es, was die Attribute und Deutungsangebote angeht, an Komplexität ein.

Allgemein kann die Tendenz zur Verarbeitung von fingierten Rahmen als *Bilder im Bild* bzw. als Dopplung des Rahmens auf das von Kemp erläuterte Interesse an Rahmungen und deren Funktion im 19. Jahrhundert im gesamten europäischen Raum zurückgeführt werden.¹⁸² Er bemerkt zu Waldmüllers *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster*: „Der Rahmen als Fenster zur Welt des Bildes und überhaupt das Fenster im Bild und das Bild als Fenster – das ergibt ein Formkonzept, das der Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich angehört.“¹⁸³

¹⁷⁹ Schröder 1990, S. 35–36.

¹⁸⁰ Brugger 1993, S. 56.

¹⁸¹ Whitlum-Cooper 2022, S. 35.

¹⁸² Kemp 1995, S. 13–25.

¹⁸³ Kemp 1995, S. 19.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Waldmüller durch die Momentaufnahme in seinen beiden Werken Portraits von bäuerlichen Familien mit genrehaftem Charakter schafft. Es handelt sich um eine Gattungsmischung aus Genre und Portrait. Dabei operieren die Gemälde nicht nur mit einem fingierten Rahmen, sondern beziehen den Betrachter durch Blickkontakte und Gestik der dargestellten Personen (Zeigen des Jungen) in die Szene mit ein. Die Werke gehen somit über eine bloße Darstellung bzw. Dopplung des Rahmens durch die fingierte Fensteröffnung hinaus, da der Betrachter in die Konzeption des Werks einfließt.

Waldmüller, *Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken* (1853)

Waldmüllers *Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken* (Abb. 55) entstand 1853 und kann als Kombination seiner *Kinder im Fenster* und jenem Gemälde Waldmüllers, das im Unterkapitel zu *Strategien der Intimität und Verlebendigung* analysiert wird, bezeichnet werden.

Im Mittelpunkt des Gemäldes sitzt ein in Weiß gekleidetes Bauernmädchen mit blondem Haar und rosigen Wangen auf einem hölzernen Rahmen, bei dem es sich entweder um einen Fenstersims oder eine Türöffnung handelt. Sie ist tief in die Betrachtung eines Marienbildnisses versunken. Das dünne Blatt, auf dem in bunten Farben vermutlich Maria mit dem Jesuskind dargestellt ist, hält das Mädchen nach unten, sodass sich dem Betrachter die Darstellung erschließt. Gerahmt wird die Szene durch den Fenster- oder Türstock aus Holz, der von brüchigem Mauerwerk umgeben ist. Im Hintergrund ist dunkel und schemenhaft das Interieur einer einfachen Bauernstube zu erkennen. Ein Fenster hinten rechts ermöglicht den Ausblick auf eine grüne Landschaft mit Wiesen, Bäumen und Himmel. Sowohl die äußere als auch innere Erscheinung des Hauses lassen auf ein bäuerliches, ärmliches Milieu schließen, was dadurch untermauert wird, dass das Mädchen keine Schuhe trägt. Andererseits wirkt das Kind rein, das weiße Kleid hat keine Flecken und auch ihre Haut erscheint fast strahlend, Finger und Füße sind sauber, was an die idealisierten Bettler Eybls erinnert. Dieser Eindruck wird auch durch die Lichtquelle, die außerhalb des Gemäldes liegt, verstärkt, denn das Mädchen wird von links beleuchtet und hebt sich so vom dunklen Hintergrund ab, was eine religiöse Deutung nahelegt. Der Betrachter erblickt das Kind in einem intimen Moment der Andacht, der Kontemplation, was auf ihr christliches Elternhaus, aber auch ihre Frömmigkeit als Art Personifikation von Reinheit und Unschuld hinweisen könnte. Wieder findet eine Art Identifikation mit der Mariendarstellung statt, die mit dem Gemälde *Zuflucht am Bildstock beim Nahen eines Gewitters* von 1832 (Abb. 38) vergleichbar ist, das Mädchen versinkt förmlich in ihrer Betrachtung.

Ungeachtet des religiösen Gehalts ist der medienreflexive Charakter des Werks von Bedeutung. Das eigentliche Thema ist die Betrachtung des *Bildes im Bild*. Auf diese Weise wird auch der Sehvorgang als solcher und das Medium Bild an sich behandelt. Der Betrachter sieht sich mit der „Imagination des konzentriert blickenden Kindes“¹⁸⁴ konfrontiert, während er selbst das Gemälde betrachtet. Interesse am Vorgang des Sehens zeigt Waldmüller bereits in *Der Guckkastenmann/Mann mit Guckkasten* von 1847, wobei in dem Fall dem Betrachter ausschließlich die Reaktionen der Kinder auf das im Guckkasten Gezeigte vorgeführt werden. Der Guckkasten selbst ist nur von seiner Rückseite dargestellt. Worauf die Kinder so euphorisch reagieren, bleibt der Imagination des Interpreten überlassen.¹⁸⁵ Bei *Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken* handelt es sich nicht nur um eine fiktive Rahmung durch das Fenster oder die Tür, sondern der Sehvorgang und die Betrachtung eines Bildes werden zum Thema der Darstellung selbst.¹⁸⁶

Fazit

Vor allem im Hinblick auf Waldmüllers Œuvre, aber auch ganz allgemein gilt es zwischen faktischen und narrativen Rahmungen zu unterscheiden. Bei den in diesem Unterkapitel angeführten Werken, *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster*, *Kinder im Fenster* und *Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken*, handelt es sich um rein faktische Rahmungen, die durch fingierte Rahmensituationen zu einer Dopplung der Rahmung etwa in Form der Fenster oder Türöffnung führen. Narrative Rahmungen werden im Unterkapitel zu *Methoden der Narration*, bei Waldmüller beispielsweise im Gemälde *Vorbereitung zum Weinlesefest*, behandelt. Diese dienen zur Markierung von Binnenhandlungen, die durch den Türstock im Hintergrund gerahmt werden. Festzuhalten gilt es, dass zwischen Waldmüllers genrehaften Portraits, die immer eine affirmative Rahmung darstellen und jener Rahmung durch den Fokus auf Bürgerlichkeit und Naturbezug der Adelsfamilie bei Fertbauer, die ideologisch motiviert scheint, differenziert werden muss. Waldmüllers Gemälde erreichen dabei im Vergleich mit Fertbauer einen höheren Grad an Komplexität, denn zusätzlich zur innerbildlichen Rahmung findet einerseits die Thematisierung des Sehvorgangs (*Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken*), andererseits der Bezug zum Betrachter durch direkten Blickkontakt der Figuren aus dem Gemälde hinaus, statt (*Junge Bäuerin mit drei*

¹⁸⁴ Holler-Schuster 2009, S. 22.

¹⁸⁵ Holler-Schuster 2009, S. 22.

¹⁸⁶ Natürlich fungiert das Ansehen des Marienbildnisses nicht nur als selbstreflexiver Akt. Die Darstellung des gemeinsamen Betrachtens von Gemälden erfreute sich im Biedermeier großer Beliebtheit, wie beispielsweise bei Amerlings Portrait der Familie Arthaber (Abb. 10), die jedoch ohne eine übergeordnete religiöse Deutungsebene auskommt, noch gezeigt wird.

Kindern im Fenster, Kinder im Fenster). Ein Traditionsbezug kann weniger im Vorbild romantischer Fensterbilder erkannt werden, obwohl vor allem Waldmüllers hier besprochene Werke als eine Art Umkehr dieses Verfahrens gesehen werden können. Vielmehr ist die Schaffung eines Trompe-l'œil Effektes zentral, die den österreichischen Künstlern aus der niederländischen Tradition des 17. Jahrhunderts geläufig war. Es handelt sich dennoch um keine einfache Übernahme der Tradition, wie die Unterschiede zu Dou zeigen, aber auch zu den von Stoichiță behandelten Werken Gossaerts und Memmlings, die hölzerne Bilderrahmen fingieren, während Waldmüller „Realia“, etwa Tür- und Fensteröffnungen, zum *Rahmen innerhalb des Rahmens* macht. Er nutzt die Rezeption, um sie dem eigenen künstlerischen Interesse bzw. Programm, insbesondere dem momenthaften Einfangen des ländlichen Lebens, anzupassen.

3.4 Atelierszenen

Atelierszenen spielen in den Publikationen zur Metamalerei eine zentrale Rolle. So unterscheidet Stoichiță im Kapitel *Das ausgestellte Malen* Produktionsszenarien, also Gemälde, die Maler bei der Arbeit am Bild als Selbstportraits zeigen, in erster und als Rückenfigur in dritter Person. Inwiefern diese Klassifikationen auf die zu analysierenden Gemälde anwendbar sind, gilt es im Folgenden zu klären. Im Hinblick auf die Metapiktoralität muss darauf hingewiesen werden, dass *Bilder im Bild* ein inhärenter Teil von Ateliendarstellungen sind, die Thematisierung von Produktionsszenarien somit eng mit der Selbstreflexion des Malers bzw. des Berufstandes sowie der Stellung des Gemäldes im Allgemeinen verbunden ist und das metareferenzielle Potenzial gewissermaßen mit der Ateliendarstellung einhergeht. Die Entwicklung des Atelierbildes, welches in der Kunstgeschichte traditionsreich und keine Eigenheit des Biedermeier ist, wird auch bei Asemisen und Schweikhart vom 17. bis zum 20. Jahrhundert verfolgt.

Atelierszenen finden sich bereits im österreichischen Spätbarock, zum Beispiel in *Der Maler Martin Johann Schmidt mit seiner Familie im Atelier* (1790, Abb. 57), aber auch im europäischen Vergleich, beispielsweise bei Johann Peter Hasenclevers *Atelierszene* (1836, Abb. 58), außerdem mit vergleichbar humoristischem Gehalt bei Danhauser, auf den später noch eingegangen wird. Vor allem das mögliche barocke Vorbild Kremser Schmidt muss von den Atelierszenen im Biedermeier unterschieden werden, da es viel eher der Selbstrepräsentation als der ironischen Betrachtung des eigenen Metiers, wie bei Reiter und Danhauser, dient. Der Maler sitzt mit Utensilien vor einer leeren Leinwand auf der Staffelei, im Hintergrund ein Gemälde von Venus und Mars, was laut Feuchtmüller jedoch nicht auf ein konkretes Werk (Kremser Schmidt wurde mit einem vergleichbaren Gemälde in die Akademie

aufgenommen) des Künstlers anspielt, sondern vielmehr mit dessen Familiennamen sowie dem Zusammenhang zwischen Handwerk und Kunst in Verbindung gesetzt werden muss. Zur Linken sitzen Frau und Tochter als Betrachterinnen der Szene in statischer Pose, zur Rechten die beiden Söhne mit Attributen, die auf ihren Werdegang anspielen. Johann Martin Karl, der dem Vater in seiner Profession folgt, hat anscheinend gerade ein Bildnis der verstorbenen Geschwister, die als *Bild im Bild* präsent sind, gefertigt, der andere Sohn liest Manuskripte. Das Interieur mit dem Ofen und den sich balgenden Katzen links im Vordergrund mutet gutbürgerlich an, wird aber nicht so minutiös geschildert, wie das in den hier besprochenen Gemälden des Biedermeier üblich ist, auch der grüne Vorhang oben links ist von theatralem Charakter.¹⁸⁷ Gewisse Momente, Interieur, *Bilder im Bild*, portraithafte Züge, werden somit im Spätbarock vorbereitet, in den hier behandelten Werken aber humoristischer akzentuiert. Die Intentionen der Atelierdarstellungen unterscheiden sich stark voneinander, so hat Kremser Schmidts Gemälde nichts mit dem komischen Moment bei Reiter oder Danhauser gemein. Diese greifen hier eine bereits lang bestehende Tradition auf, wandeln sie in ihrer Bedeutung jedoch im Vergleich zu innerösterreichischen Vorbildern um. Wo das Innovationspotenzial liegt, falls es überhaupt gegeben ist, gilt es in den folgenden Analysen zu klären.

Reiter, *Atelier in einer Wohnung* (1832/3, Abb. 59)

Ähnlich wie bei Danhauser, auf den im Folgenden näher eingegangen wird, finden sich auch in Reiters Œuvre eine Vielzahl von Atelierszenen, wobei er die Ateliersituation immer mit Selbstportraits, nach Stoichiță in erster Person, kombiniert. Tatsächlich wurde *Atelier in einer Wohnung* auch für längere Zeit Danhauser und nicht Reiter zugeschrieben, unter anderem in einem Katalog des Künstlerhauses aus dem Jahre 1880. Die erste Zuschreibung an Reiter erfolgte 1957 durch Erna Felmayer.¹⁸⁸ Es lässt sich leicht bestätigen, dass es sich nicht um ein Werk Danhausers handelt. Er wäre zur Zeit der Datierung des Gemäldes bereits 26 Jahre alt gewesen, was nicht dem Alter des als Maler dargestellten jungen Mannes entspricht. Außerdem finden sich in Danhausers Œuvre keine Selbstportraits im Atelier. Darüber hinaus korrespondiert das einfache kleinbürgerliche Milieu im Atelier nicht mit Danhausers wohlhabender, bürgerlicher Herkunft.¹⁸⁹ Die Szene spielt sich, folgt man der Datierung, möglicherweise in Reiters Atelier in der Adlergasse 613 (der heutigen Postthorngasse) im Wiener Bezirk Landstraße ab.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Feuchtmüller 1989, S. 140–141.

¹⁸⁸ Strobl 1963, S. 64.

¹⁸⁹ Strobl 1963, S. 10.

¹⁹⁰ Strobl 1963, S. 10.

Im bereits erwähnten Katalog des Künstlerhauses von 1880 werden die Personen von links nach rechts wie folgt identifiziert: der Maler Joseph Danhauser mit Malpalette und Pinsel, der Musiker Krebs, der alternde Komponist Franz Schubert mit Geige und der Fotograf Gaupmann. Strobl bezweifelt dies in ihrer Publikation von 1963. Nach der Zuschreibung wird Reiter als Maler erkannt, auf dem Schemel sitzend und mit den Attributen eines bildenden Künstlers ausgestattet. Der visuelle Vergleich mit einem früheren Werk *Selbstbildnis vor der Staffelei* und mit einem späteren *Der Künstler bei einer Porträtsitzung* legen dies aufgrund der Ähnlichkeit der Dargestellten nahe. Um Franz Schubert kann es sich nur schwer handeln, da dieser bereits 1828 verstarb,¹⁹¹ auch die anderen Zuschreibungen scheinen fraglich. Strobl meint, der junge Mann neben Reiter sei dessen Kollege Leopold Zinnöger, mit dem er auch das Atelier teilte. Dieser blickt den Betrachter direkt an. Der ältere Mann mit Geige wird als möglicher Quartiergeber bezeichnet, während die Identität des jungen Mannes, der sich auf dessen Schulter abstützt, offen bleibt.¹⁹²

Die Person des Malers Zinnöger korrespondiert mit den Blumengemälden an der Wand hinter ihm, da er die Klasse für Blumenmalerei an der Akademie besuchte. Strobl schreibt diese Waldmüller zu bzw. sieht darin Kopien von dessen Gemälden.¹⁹³ Hier fungieren die beiden *Bilder im Bild* als Anspielung auf die Ausbildung der Künstler. Am linken Bildrand ist ein weiteres Gemälde ohne Rahmen, das nur ausschnitthaft den Torso und die Oberschenkel einer männlichen Aktfigur zeigt, zu erkennen. Davor, ebenfalls nur partiell dargestellt, sieht man eine Staffelei, an der ein Malstock lehnt. Brauntöne dominieren, das Dargestellte erschließt sich dem Betrachter nicht. Ein weiteres typisches Utensil, das sich in einem Atelier findet, ist im rechten Bildrand platziert. Es handelt sich um eine Gliederpuppe, die ebenfalls durch den Rahmen abgeschnitten wird. Dies ist die einzige weibliche, wenn auch nicht lebendige Figur innerhalb der Männerrunde, was die Ateliersituation als eine von Männern dominierte ausweist.¹⁹⁴

Das Gemälde wird durch eine offene Tür in der Mitte des Hintergrundes in zwei Teile geteilt, links die beiden Maler, rechts die nicht zu identifizierenden Personen um den Tisch mit der Gliederpuppe versammelt. Eine offene Tür gibt den Ausblick in zwei weitere Räume frei, der erste als eine Art Durchgang, dahinter ein Schlafzimmer mit Bett, in dem vier weitere, kleine eng nebeneinander platzierte Gemälde hängen, drei Landschaften und ein Portrait. Hier kann die Türöffnung als weitere Rahmung des Interieurs im Hintergrund als *Bild im Bild* ausgelegt

¹⁹¹ Strobl 1963, S. 64.

Anscheinend wurde das Gemälde bis 1953 im Geburtshaus Schuberts ausgestellt, da man annahm, er wäre darin dargestellt. Schulter 1990, S. 16.

¹⁹² Strobl 1963, S. 10–11.

¹⁹³ Strobl 1963, S. 10–11.

¹⁹⁴ Strobl 1963, S. 10–11.

werden. Die verschiedenen Beleuchtungssituationen der einzelnen hinteren Räume lassen Strobl an Motive aus der niederländischen Kunst des 17. Jahrhundert denken,¹⁹⁵ was als Assoziation möglich, aber als direkte Rezeption fraglich erscheint, denn die Art der Darstellung ist auch inhärent mit der räumlichen Situation des Ateliers verbunden und könnte einfach der direkten Anschauung entnommen worden sein.

Im Gegensatz zu späteren Atelierszenen Reiters sowie auch im Vergleich zu Danhauser wirkt dieses Gemälde eher statisch. Strobl sieht zwar Analogien zum Humor Reiters, der auch in *Der Künstler in seinem Atelier beim Malen von Schinken und Würsten* mit höherem narrativen, genrehaftem Charakter sichtbar ist.¹⁹⁶ Auch Reiters Selbstbildnis von 1845 (Abb. 60), in dem er sich während der Arbeit an der Staffelei dem Betrachter zuwendet und diesem zuzwinkert oder einfach die Augen zukneift, um den Bildausschnitt besser betrachten zu können, weist Komik auf.¹⁹⁷

Atelier in einer Wohnung wirkt so, als hätte Reiter hier einen Moment des Stillstands eingefangen. Obwohl Blickkontakte zwischen den einzelnen Personen bestehen, herrscht keine Interaktion, sie scheinen vielmehr arrangiert und wenig bewegt. Auch die humoristischen Züge in Danhausers und in späteren Atelierbildern Reiters sind noch nicht zu erkennen. So gibt es zwar Anspielungen auf die Ausbildung an der Akademie – Blumenstilleben, Aktfigur –, Kritik wird jedoch in dem Gemälde nicht geübt. Der Berufsstand des Malers wird eher mit leichter Ironie betrachtet, vor allem durch das locker arrangierte Essen am Tisch rechts und die daran sitzende Gliederpuppe sowie die nur wenig euphorisch wirkenden jungen Künstler Reiter und Zinnöger. Auch eine Idealisierung des Berufsstandes wird durch das einfache Interieur nicht vorgenommen. *Bilder im Bild*, der Detailreichtum, Gliederpuppe, Stilleben auf dem Tisch, gerahmtes Interieur im Hintergrund sowie die Attribute des Malers mit Malpalette und Pinsel, können zwar als metapikturale Elemente bezeichnet werden, sind aber viel eher auch einfach inhärenter Teil der Ateliersituation.¹⁹⁸

Danhauser, *Das Scholarenzimmer eines Malers* (1828, Abb. 61)

Das Scholarenzimmer eines Malers zählt zu den ersten Arbeiten Danhausers, in denen er sich mit Ateliendarstellungen auseinandersetzt. Es kann als eine Art Kunstkritik, die deutlicher als bei Reiter ausfällt, an den altmodischen Methoden der Akademie interpretiert werden.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Strobl 1963, S. 10–11.

¹⁹⁶ Strobl 1963, S. 10–11.

¹⁹⁷ Frodl 1990, S. 12.

¹⁹⁸ Brugger 1993, S. 53.

¹⁹⁹ Grabner 2011, S. 37.

Gemälde, die sich mit der Ausbildung junger Maler und dem Akademiebetrieb auseinandersetzen, finden sich in Österreich bereits früher, beispielsweise in Martin Ferdinand Quadals *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna-Gebäude* von 1787 (Abb. 62).²⁰⁰ Kernbauer bettet das Gemälde in den Aufklärungsdiskurs ein und erkennt darin mehr als eine Repräsentation der Geschichte der Akademie und ihrer Lehrmethoden.²⁰¹ Quadal selbst platziert sich in zentraler Position im Vordergrund. Er ist im Begriff, die sich dem Betrachter eröffnende Szene, das Studium an einem lebendigen Modell, zu zeichnen und blickt dabei zum Betrachter auf. Die um ihn platzierten Personen können identifiziert werden,²⁰² es geht um den Austausch zwischen Gelehrten und Kennern in einem fast privat wirkenden Kreis. So werden nicht ausschließlich Mitglieder der Akademie gezeigt, was diese von einer rein kaiserlichen Repräsentationsstätte ablöst und zu einem „Soziotop transformiert“,²⁰³ wie Kernbauer meint. Quadal zeige bewusst „keine ‚theoretische‘, sondern eine ‚ausübende‘ Akademie“. ²⁰⁴ Dabei macht er Anleihen beim englischen *Conversation Piece*. Ihm galt insbesondere Johann Zoffanys Porträt der Gründungsmitglieder, der erst drei Jahre zuvor eingerichteten Royal Academy von 1771/2 als Vorbild.²⁰⁵ Bei Quadal findet sich also eine komplexe Auseinandersetzung mit dem Akademiebetrieb, die auch auf seinen Bildungshintergrund zurückgeführt werden kann. Zudem ist sie durchaus von politischer Bedeutung, wie sie in den hier analysierten Atelierszenen des Biedermeier nicht mehr gefunden werden kann, die stattdessen eine stärkere humoristische Tendenz aufweisen.

In Danhausers Gemälde eröffnet sich dem Betrachter ein Atelierzimmer, von dem Grabner vermutet, es handle sich um einen Raum in der Akademie der bildenden Künste. In der linken Bildhälfte ist eine Gruppe junger Studenten um eine Leinwand versammelt, von denen einer im Begriff ist, die Kopie eines Männerportraits im altniederländischen Stil mit seinem Finger zu durchbohren. Er provoziert damit den Hund am Schoß seines Kameraden, der auf einem Stuhl vor der Leinwand sitzt. Während sich ein weiterer Student, der als Rückenfigur dargestellt ist, ratlos an den Kopf greift, ist der vierte damit beschäftigt, dem älteren Meister entgegenzutreten,

In Danhausers Œuvre finden sich noch weitere Atelierszenen, *Atelier eines Malers mit Jeanne d'Arc* (1830), *Der eingeschlafene Maler im Atelier* (1830) und *Das Atelier mit den Mäusen I.* (1831), auf die jedoch nicht näher eingegangen wird. Grabner 2011, S. 43.

²⁰⁰ Schulter 1990, S. 23.

²⁰¹ Kernbauer 2021, S. 231–245.

²⁰² Kernbauer 2021, S. 238.

²⁰³ Kernbauer 2021, S. 240.

²⁰⁴ Kernbauer 2021, S. 240.

²⁰⁵ Kernbauer 2021, S. 239–240.

Kernbauer weist im Hinblick auf die Beleuchtungssituationen auf eine Rezeption von Wright of Derbys *Experiment mit der Luftpumpe* (Abb. 83) hin, welche Quadal durch seine Reisen mit hoher Wahrscheinlichkeit bekannt war und in Folge auch für Fendis *Donauüberschwemmung* von Relevanz ist. Kernbauer 2021, S. 244.

ob beschwichtigend oder herausfordernd, bleibt offen.²⁰⁶ Dieser Meister ist mit den Attributen Malstock und Malpalette sowie altmodischer Kleidung und Hornbrille ausgestattet, was laut Grabner möglicherweise seine „veraltete Lehrmethode“ und „künstlerische Kurzsichtigkeit“ repräsentiere.²⁰⁷

In der detaillierten Ausstattung des Raumes gibt es zahlreiche *Bilder im Bild* sowie diverse Anspielungen auf die Malkunst. Am linken Bildrand ist das Gipsmodell eines sogenannten *Muskelmannes* zu erkennen, vermutlich in Anlehnung an Johann Martin Fischers lebensgroße anatomische Statue von 1803. Grabner gelingt es, die an der Wand hängenden Gemälde zu identifizieren. Demnach handelt es sich bei einigen um Teile der Privatsammlung des Grafen Lamberg-Sprinzenstein, der diese 1822 für Studienzwecke der Akademie stiftete. Das Bild hinter der Tür ist eine Schiffbruchszenen von Jacques Philippe de Loutherbourg. Bei den zwei Portraits und einer Kreuzigung an der rechten Wand handelt es sich um ausschnittshafte Kopien nach van Dyck.²⁰⁸

Grabner weist darüber hinaus auf ein bislang unerkanntes, aber essenzielles Detail des *Scholarenzimmers* hin. Sie erkennt hinter der linken Staffelei Danhausers, das im Auftrag von Pyrker im Jahre 1825 geschaffene Gemälde *Rudolph von Habsburg findet in der Capelle der Lilienfelder Alpen den Einsiedler*. Der Maler selbst stellt sich nicht dar, ist aber durch dieses *Bild im Bild* präsent.

Die beiden Studenten, die die Kopie des niederländischen Gemäldes, eine typische Aufgabe in der Ausbildung zum Maler, durchbohren, üben Kritik am System der Akademie, aber auch an deren Ansprüche an die Malerei, die ihrer Meinung nach einer Verlebendigung bedürfen.²⁰⁹ Allgemein ist demnach die Atelierszene nicht nur als Darstellung des Berufs bzw. Umfeldes Danhausers zu lesen, sondern als Kritik an den altmodischen Lehrmethoden der Akademie, die nach wie vor das Kopieren alter Meister und vaterländischer Szenen propagiert, anstatt das Studium an der Natur zu fördern.²¹⁰

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel kann eine Tendenz zur Gattungsmischung erkannt werden. Es handelt sich um eine Art Interieur einer Malerstube. Hinten rechts gibt eine Tür den Blick in ein weiteres Atelier mit Bildern an der Wand und einer Staffelei frei, womit eine Art Dopplung des Interieurs als weiteres *Bild im Bild*, eine Art *Mise en Abyme* entsteht, die durch die geöffnete Tür und einen Vorhang, der sich nach links lichtet, gerahmt wird. Auch der Ausstattung des Zimmers kommen stilllebenhafte Details zu, vor allem im Vordergrund rechts

²⁰⁶ Grabner 2011, S. 37.

²⁰⁷ Grabner 2011, S. 37.

²⁰⁸ Grabner 2011, S. 38.

²⁰⁹ Grabner 2011, S. 38–39.

²¹⁰ Grabner 2011, S. 39.

beim Kamin, wo Holzscheite platziert sind, links ein Schemel mit Skizzenblock und ein Farbkasten auf dem Boden, die dem Ausschnitt der Szene einen Rahmen geben. Darüber hinaus können durch die Wiedergabe einer anekdotischen Szene mit konkretem Handlungszusammenhang auch genrehafte Aspekte erkannt werden.

Danhauser, *Komische Szene im Atelier* (1829, Abb. 63)

In einem Artikel der *Wiener Zeitschrift* vom 11. August 1831 werden die hier behandelten Atelierszenen Danhausers miteinander verglichen:

In Rücksicht der Composition ziehen wir jenes, wo der Maler an der Staffeley sitzend, durch den großen, die Katze verfolgenden Hund aus dem Gleichgewichte gebracht wird, der ganz eigenthümlichen Humoristik, welche in dem ganzen herrscht, vor. Doch ist auch das Andere, wo der Maler die Schüler im Atelier besucht, sehr gelungen, und besonders die Gestalt des Malers selbst von höchster Originalität und Wahrheit.²¹¹

Während die Komik der beiden Szenen betont wird, fällt auf, dass für den zeitgenössischen Betrachter im Hinblick auf die Repräsentation des Berufsstandes auch ein Funken Wahrheit steckt. Dies scheint für das damalige Publikum von Interesse gewesen zu sein. Es wird auch auf die von Rolling angefertigten Lithografien verwiesen, die laut Rezensent beim Publikum für den privaten Erwerb Anklang fanden. Das legt nahe, dass sie von Zeitgenossen als gefälliges Thema angesehen wurden, denn die Reproduktionen „[...] werden gewiß auch in dieser Gestalt den zahlreichen Kunstfreunden, welche ihren Antheil an den gelungenen Gemälden aussprachen, eine willkommene Erscheinung sein [...].“²¹² Im Gegensatz dazu folgert Ludwig Mielichhofer in der *Wiener Zeitschrift* vom 28. November 1839, „[...] daß er [Danhauser] nur zum Zeitvertreibe Ateliers malte, deren zwei für die Kaiserliche Bildergalerie angekauft wurden.“²¹³ Ob Danhauser die Szenen nun aus Gefälligkeit für das Publikum, eigenem Antrieb oder mit intendierter Kunstkritik geschaffen hat, ist demnach auch aus zeitgenössischen Quellen nicht mehr klar erkennbar.

Danhausers *Komische Szene im Atelier* entsteht nur ein Jahr nach dem *Scholarenzimmer eines Malers* und ist diesem, wie auch die zeitgenössischen Rezensenten bemerken, thematisch nahe.²¹⁴ Wieder eröffnet sich der Blick in ein Atelier, diesmal nicht mehr an der Akademie, sondern wahrscheinlich in das private Arbeitszimmer des Malers, der dem Betrachter den Rücken zuwendet und gerade ein Gemälde fertigt. Ob es sich beim Maler um ein Selbstportrait Danhausers und somit ein Produktionsszenario in erster Person nach Stoichiță handelt, bleibt

²¹¹ Wiener Zeitschrift, 11. August 1831, S. 772.

²¹² Wiener Zeitschrift, 11. August 1831, S. 772.

²¹³ Mielichhofer in Wiener Zeitschrift, 28. November 1839, S. 1141.

²¹⁴ Grabner 2011, S. 39.

offen, ist jedoch eher nicht zu vermuten, da Danhauser selbst zur Entstehungszeit noch jünger als der hier dargestellte Künstler war. Dieser wird von einem großen Hund, der eine Katze verfolgt, von seinem Hocker gestoßen und durchbricht so die großformatige Leinwand, auf der in einer Jagdszene ein Afrikaner, der ein Nilpferd jagt, dargestellt ist. Der Kopf des Malers scheint das Maul des gemalten Tieres auf der Leinwand zu durchstoßen. Das Thema der Jagd wird somit gedoppelt, einerseits läuft der Hund der Katze hinterher, andererseits gibt es eine, einer anderen Kultur entnommene Szene, zu deren Wiedergabe es verschiedener Hilfsmittel bedarf, wie das an der Leinwand angebrachte Blatt oder das aufgeschlagene Buch rechts neben der Staffelei. Das Zerstören eines Bildes bzw. das Durchbrechen der Leinwand eines *Bildes im Bild* ist beiden Atelierszenen gemein, was Grabner als eine persönliche „Absage an die Tradition“²¹⁵ interpretiert. Ihr Argument wird dadurch gestützt, dass sich Danhauser inhaltlich bewusst gegen die Historienmalerei wendet.²¹⁶ Sie geht so weit, beide Gemälde auf Grund ihres kritischen Gehalts gegenüber der Akademie als eine Art „gemalte Kunsttheorie“²¹⁷ zu verstehen. Dies gelingt laut Grabner, da Danhauser die „Bedingungen und Möglichkeiten des eigenen Metiers“ darstellt und reflektiert.²¹⁸ Trotz der kritischen Position gegenüber der Akademie waren beide Atelierszenen paradoxerweise auf den Akademie-Ausstellungen 1828 und 1830 vertreten und wurden vom Hof für die Kaiserliche Gemäldegalerie angekauft.²¹⁹ Die Zeitgenossen sahen sie als nicht besonders kontrovers, wie Zitate belegen und Grabners These relativiert, da es Danhauser wohl kaum um besonders intellektuelle Metamalerei in Form von Atelierdarstellungen ging.

Relevant scheint viel eher der narrative Gehalt der beiden Gemälde. Es handelt sich um das Festhalten von Momentaufnahmen im Kontrast zu den statischen Szenen der *Bilder im Bild*. Neben der Trias Hund, Katze und Maler sind dies sein Gehilfe im hinteren linken Bildrand, auf den sich die Katze flüchtet und ein potenzieller Auftraggeber, dessen Wohlstand durch einen Pelzmantel repräsentiert wird. Er betritt das Atelier von rechts vorne und ist Betrachter der komischen Szene und deren Handlungsträger (Hund, Katze, Maler).

Die Tendenz zur Gattungsmischung wird deutlich. Das Interieur könnte ein Atelier in einem barocken Palais sein, die Stuckdecke und die Tapete mit Chinoiserien weisen darauf hin. Durch das massive Ofenrohr, das das Gemälde in zwei Hälften teilt sowie den unter dem Podest befindliche Nachttopf, wird das vornehm wirkende Interieur konterkariert.²²⁰ Die Chinoiserien

²¹⁵ Grabner 2011, S. 40.

²¹⁶ Grabner 2011, S. 39–40.

²¹⁷ Grabner 2011, S. 41.

²¹⁸ Grabner 2011, S. 40–41.

²¹⁹ Grabner 2011, S. 41.

²²⁰ Grabner 2011, S. 40.

als Tapete greifen das übergeordnete Thema des Exotismus auf, das sich auch in der Jagdszene, die der Künstler im Begriff ist darzustellen, wiederfindet. Sowohl der Arbeitsbereich des Malers – Staffelei, Podest, Skizzenblätter und ein Korb mit Büchern –, ein weiteres Gemälde sowie ein Tisch mit Fläschchen, der vermutlich zum Mischen von Farben dient, sind von stilllebenhaftem Charakter.

Eine mögliche, in Bezug auf Danhausers Werk immer wieder in der Forschungsliteratur rezipierte Inspirationsquelle könnte William Hogarth gewesen sein. Seine Stichfolgen *A Harlot's Progress* (1732) und *The Rake's Progress* (1735) gewannen im deutschsprachigen Raum durch die zwischen 1784 und 1796 erschienenen Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg an Bekanntheit und müssten somit auch Danhauser geläufig gewesen sein. Die genaue Beobachtung von Personen in verschiedenen Situationen sowie die Darstellung in einem Handlungszusammenhang eint den österreichischen und britischen Künstler, wobei Hogarths Bilderfolgen von viel höherem narrativem Gehalt sind, als die einzelnen Gemälde Danhausers. Auf mögliche Parallelen zu Hogarth, auch was die Gesellschaftskritik angeht, wird im Kapitel zum *Reichen Prasser* und *Der Klostersuppe* noch eingegangen. Atelierszenen als solche finden sich bei Hogarth jedoch nicht, weshalb in Hinblick auf die *Komische Szene im Atelier* und *Das Scholarenzimmer eines Malers* Vergleiche der beiden Künstler nur im Hinblick auf die überzogene Wiedergabe von Reaktionen der dargestellten Menschen, die erzählerische Qualität sowie ein Interesse an Interieurs und der allgemeinen Darstellung von *Bildern im Bild* erkannt werden können.²²¹

Viel eher könnten Kunstkritik bzw. Kritik am Ausbildungsbetrieb in Form von Malerei, beispielsweise in der *Karikatur auf die Kunstpraxis an der Hohen Karlsschule* von Joseph Anton von 1791 (Abb. 64), Einfluss auf Danhauser gehabt haben. Joseph Anton Koch schildert darin eine Begebenheit, in welcher ein auszubildender Maler beinahe vom Lehrer mit einem Stock geschlagen wird, was ihm vermutlich selbst widerfahren sein könnte. Auf detaillierte Interpretationen und Identifikationen der Dargestellten wird hier verzichtet. Relevant ist neben der Kritik an den zeitgenössischen Umständen der Ausbildung das *Bild im Bild* oben links, in dem die Szenen nochmals auf allegorischer Ebene gedoppelt werden. Die Personifikation der Malkunst, die vor der Staffelei sitzt, erfährt eine Rüge durch den ebenfalls unten dargestellten Lehrer.²²² Obwohl bei Danhauser kein realhistorisches persönliches Ereignis geschildert wird, ist der Vergleich relevant, da bereits Ende des 18. Jahrhunderts die Verbindung von

²²¹ Grabner 2011, S. 40–41.

²²² Kuhn 1986, S. 55–75.

Atelierszenen, die darin geübte Kritik und ein damit einhergehender hoher narrativer Gehalt geschaffen wurde. Sie stellt demnach keine Eigenheit der hier analysierten Gemälde dar.

Fazit

Abschließend lässt sich festhalten, dass bei Reiters *Atelier in einer Wohnung* und bei Danhausers *Scholarenzimmer* zahlreiche *Bilder im Bild* vorkommen, die sowohl auf den Ausbildungsprozess als auch bei Danhauser auf die bestehende Sammlung des Grafen Lamberg-Sprinzenstein verweisen und so Bezug auf reale Gegebenheiten nehmen. Für Danhauser dienen die *Bilder im Bild* dazu, auch durch das Durchbohren der Gemälde auf der Staffelei, die Lehrpraxis des Kopierens an der Akademie zu kritisieren. Waldmüller äußert vergleichbare Kritik verbal. Seine Schriften erscheinen erst einige Jahre später, die Forderung nach einer Änderung im System hat jedoch bereits schon vorher bestanden.²²³

Bei Danhauser geht es um eine milde, spielerische Art der Kritik, die innerbildlich formuliert wird. Zeitgenössische Rezensionen von seinen Atelierdarstellungen sowie der Ankauf durch die Kaiserliche Bildergalerie belegen, dass der kritische Gehalt durch die Betrachter nicht besonders kontrovers gesehen wurde, sondern eher das Humoristische, Erzählerische der Gemälde im Vordergrund steht. Deshalb wäre eine Lesart der hier behandelten Atelierszenen als intellektuelle Metabilder des Künstlerdaseins verfehlt.

Vergleicht man den europäischen Bereich in dieser Zeit, finden sich auch Atelierszenen, von ähnlich kritischem und humoristischem Potenzial, wie beispielsweise die in der Einleitung zum Kapitel erwähnte *Atelierszene* (Abb. 58) von Hasenclever. Hier ist die Kritik mit der Düsseldorfer Kunstakademie, dessen Schüler Hasenclever war, verbunden und kann als Absage an das an der Akademie Gelehrte interpretiert werden, weist aber auch Selbstironie auf. Hasenclever stellt sich, den Betrachter direkt anblickend, mit einer Gliederpuppe auf dem Rücken in der Mitte des Gemäldes dar, während zwei junge Männer Modell für die Kollegen stehen. Ein klein gewachsener Student mit übergroßem Malstock überreicht einem weiteren eine Flasche Alkohol, wobei die beiden anderen im Begriff sind, die Szenen zu malen. Das Interieur wirkt unaufgeräumt, vermutlich handelt es sich um einen Saal der Akademie. Im Hintergrund befindet sich eine übergroße Leinwand in Rückenansicht, auf der mittig platziert Miniaturmalerei dargestellt ist, als Absage an die großformatige Historienmalerei.²²⁴ Der

²²³ Waldmüller veröffentlicht 1846 *Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst*, in dem er dem Naturstudium Vorrang gegenüber dem Kopieren der Alten Meister gibt. 1857 gipfelt seine Kritik in *Andeutungen zur Hebung der vaterländischen Kunst* mit der Forderung der Aufhebung der Akademien. Schröder 1990, S. 9–10.

²²⁴ Hütter 1964, S. 62.

Vergleich mit Hasenclever zeigt, dass die Äußerungen der Kritik gegenüber der Akademie durch Atelierdarstellungen keine Eigenheit des österreichischen Biedermeier waren, sondern mit ganz ähnlichen Tendenzen auch anderenorts auftraten, wobei eine Überprüfung dieser These durch eine Einbettung in einen größeren europäischen Kontext noch aussteht.

Atelierdarstellungen sind nicht neu in der Kunst, sondern hängen eng mit einer langen Tradition zusammen. Der Vergleich zu Kremser Schmidts Selbstrepräsentation und Quadals komplexen Aktsaal zeigt, dass in den hier behandelten Gemälden des Biedermeier anders geartete künstlerische Intentionen erkannt werden können. Ob dies mit der Akademie bzw. der Kritik an ihr, dem Zielpublikum, dem Stand der Künstler in der Gesellschaft oder ihrer (Aus-)Bildung zusammenhängt, kann nicht eindeutig geklärt werden, ein Zusammenspiel all dieser Faktoren ist plausibel. Ein verstärktes Interesse der Künstler an Atelierdarstellungen könnte auch auf das Potenzial zu Gattungsmischungen – Genre mit stark erzählerischem Gehalt, Interieur, Stillleben und Portrait – zurückgeführt werden. Allerdings soll hier nicht der Eindruck vermittelt werden, dass in der Malerei des österreichischen Biedermeier Atelierszenen motivisch dominierten.

3.5 Bilder der Ausstattung als Deutungsebene

Das Thema *Gemälde im Gemälde* bzw. *Bilder im Bild*, die mit gemalten Rahmen im Hintergrund dargestellt werden, prägt Stoichiță *Selbstwusstes Bild* ebenso wie *Malerei als Thema der Malerei* von Asemisen und Schweikhart. Es soll auch hier im Mittelpunkt stehen. Stoichiță konstatiert, dass die meisten Gemälde, in denen *Bilder im Bild* in Form von „Einfassungen“ auftreten, insbesondere in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, vor allem in Genreszenen zu finden sind. Diese *Bilder im Bild* (in der Regel nicht mehr als drei) stellen vor allem religiöse, allegorische Szenen, Landschaften, weitere Genreszenen oder Innenräume dar. Es gilt zu überprüfen, ob diese Thesen auch auf die zu analysierenden Gemälde übertragbar sind und welche Vorbilder rezipiert werden. Die Beziehung des Gemäldes und des *Gemäldes im Gemälde* sollen ebenfalls erläutert werden. Fungiert es als reines Dekorationsobjekt oder ist es integraler Bestandteil der Botschaft des Werks?²²⁵ Von Asemisen und Schweikhart werden jene *Bilder im Bild*, die in inhaltlichem Zusammenhang mit dem Dargestellten stehen, als Kommentare bezeichnet.²²⁶ Im Folgenden wird das Aufkommen und die Funktion der *Bilder im Bild* in einer Genreszene Danhausers und in einem

Ähnlich wie bei Reiter und Danhauser beschäftigt sich auch Hasenclever Zeit seines Lebens mit Atelierszenen bzw. Selbstportraits als Maler. Insgesamt finden sich in seinem Œuvre mehrere Gemälde, die sich als Vergleichsbeispiele in den Kapiteln zu den Fensterbildern (*Die Sentimentale* 1846) oder Methoden der Narration für eine europäische Gesamtbetrachtung anbieten würden. Bestvater-Hasenclever 1979.

²²⁵ Stoichiță 1998, S. 181.

²²⁶ Asemisen/Schweikhart 1994, S. 229–234.

Portrait Waldmüllers analysiert, um zu zeigen, dass der Einsatz von gerahmten *Bildern im Bild* vor allem diesen beiden Bildgattungen vorbehalten ist.

Danhauser, *Die Schachpartie* (1839)

Danhauser eröffnet in seiner *Schachpartie* von 1839 (Abb. 65) den Blick in eine sich in einem großbürgerlichen Salon abspielende Szene. Die feine Gesellschaft ist hier versammelt, um eine im Zentrum des Raumes stattfindende Schachpartie zu verfolgen. Danhauser zeigt den Triumph der locker stehenden jungen Frau, die ihren männlichen Gegner, der betrübt vor dem Schachbrett sitzt, schachmatt gesetzt hat.²²⁷ Laut dem Wiener Dichter und Kritiker Ignaz Franz Castelli, der eine Rezension, die im Folgenden immer wieder herangezogen wird, in der *Wiener Zeitschrift* am 31. Dezember 1839 publizierte, ist das Gemälde Eigentum des Baron Louis von Pereira.²²⁸

Grabner verweist auf Skizzen zum ursprünglichen Vorhaben, einen Ausschnitt einer literarischen Vorlage, nämlich Goethes *Götz von Berlichingen*, zu illustrieren. Es handelt sich dabei um das Schachspiel zwischen Adelheid von Walldorf und dem Bischof von Bamberg, der ebenfalls von der weiblichen Kontrahentin besiegt wird.²²⁹ Im Gemälde spielt sich die Szene nicht mehr im 16. Jahrhundert ab, sie wird durch das Interieur und die modische Kleidung der Gesellschaft in die Zeit Danhausers verlegt und hat auch die ursprüngliche Intimität verloren, da sie nun als vielfigürige Komposition angelegt ist.²³⁰ Was vom literarischen Text erhalten bleibt ist das Grundmotiv, nämlich der Sieg der Frau über ihren männlichen Kontrahenten. Dieses Thema ist kein neues, sondern erfreut sich seit Jahrhunderten in Literatur und bildender Kunst großer Beliebtheit. Bereits im Mittelalter wurde Schach in gemischt geschlechtlicher Aufstellung praktiziert und galt häufig als typisches Spiel von Liebenden, was jedoch in diesem Gemälde nicht der Fall ist.²³¹ Eine Dopplung des weiblichen Sieges über den Mann ist dem Schachspiel selbst inhärent, da die Königin die mächtigste Figur repräsentiert.²³² Castelli jedoch kommentiert den Triumph der Frau wie folgt: „[...] sie ist schön, sehr schön, es ist sehr begreiflich, daß auch der geübteste Schachspieler einer solchen Gegnerin gegenüber leicht etwas verfehlen kann.“²³³ Das mag aus heutiger Perspektive nicht besonders adäquat erscheinen, zentral ist jedoch, dass er hier nicht auf Vorbilder aus der Literatur verweist.

²²⁷ Grabner 2006, S. 86.

²²⁸ Castelli in Wiener Zeitschrift, 31. Dezember 1839.

²²⁹ Grabner 2011, S. 97.

²³⁰ Grabner 2011, S. 98.

²³¹ Grabner 2011, S. 98.

²³² Grabner 2011, S. 98–99.

²³³ Castelli in Wiener Zeitschrift, 31. Dezember 1839.

Den Mittelpunkt der Szene bilden die um den Spieltisch versammelten Personen. Eine junge Frau in hellrosa Kleid aus Atlasseide mit schwarzen Details lehnt locker, den Blick auf das Schachbrett gerichtet, an einem Sessel. Ihre Position lässt vermuten, dass sie entweder das Spiel im Stehen geführt hat oder, wie Castelli meint, sie „[...] ist bereits von ihrem Stuhle aufgestanden und in einer halb siegreichen, halb spöttischen Stellung.“²³⁴ Es ist ihr gelungen, den König des Gegners mit Dame und Bauer schachmatt zu setzen. Ein junger auf einem Schemel sitzender Mann am rechten unteren Bildrand, laut Grabner vermutlich der Ehemann der Siegerin, schmachtet sie an. Castelli meint aufgrund der schwarzen Kleidung und der Accessoires, es handle sich um eine Witwe.²³⁵ Er hat an der Überlegenheit der Frau nicht gezweifelt, was der Lorbeerzweig in seiner linken Hand, der ihr gebührt, nahelegt.

Bei ihrem Kontrahenten handelt es sich um einen älteren, in einen schwarzen Frack gekleideten Herrn, der sitzend dargestellt ist und mit großer Verwunderung über das anscheinend abrupte Ende auf das Schachbrett blickt. Ein Mann, schräg hinter ihm, schaut über seine Schulter, es wirkt, als versuche er, die vergangenen Züge zu rekonstruieren. Ein Hocker, auf dem Papierblätter, Pläne sowie Geldscheine liegen, lässt vermuten, dass um Einsatz gespielt wurde. Dies zeichnet sich auch in der Betroffenheit jener Personen, die um den Spieltisch versammelt sind, wie den zwei Damen hinter dem Verlierer, die ihr Pendant in den zwei Herren hinter der Siegerin finden, ab. Die restliche Gesellschaft interessiert sich nur wenig für das Spiel, erst im Moment des Sieges sind ihre Blicke auf die Szene gerichtet, als wären sie in ihrer Unterhaltung unterbrochen worden.²³⁶

Als *Bild im Bild* kann die Skulpturengruppe im rechten vorderen Teil des Gemäldes verstanden werden, welche Teil der Salonausstattung ist und eine kommentierende Funktion einnimmt. Es handelt sich um die Darstellung von *Herkules und Omphale*, die auf die Vereinnahmung des griechischen Helden durch die Königin von Lydien hinweist.²³⁷ Somit wird nicht nur Goethes *Götz* sondern auch ein mythologischer Text bemüht, welcher die Genderfrage, den Triumph der Weiblichkeit, thematisiert. Es handelt sich um jenen Moment, in dem Herkules und Omphale kurzzeitig die Rollen tauschen. So ist Omphale mit Keule und Löwenfell ausgestattet, Attribute, die normalerweise Herkules zukommen, im Gegensatz dazu wird der Held in Frauenkleidern dargestellt. Die beiden mythologischen Figuren tauschen später die Rollen zurück, was möglicherweise auf eine vom älteren Herrn gewünschte Revanche hinweisen könnte. Die Darstellung von Statuen bzw. Beiwerk in Gemälden kann als Anleihe bei Herrscherportraits im

²³⁴ Castelli in Wiener Zeitschrift, 31. Dezember 1839.

²³⁵ Castelli in Wiener Zeitschrift, 31. Dezember 1839.

²³⁶ Grabner 2011, S. 98.

²³⁷ Grabner 2011, S. 99.

Klassizismus, beispielsweise bei Angelika Kaufmanns *Joseph Johann Graf Fries* (1787, Abb. 66) oder Anton von Marons Bildnis von Joseph II. um 1775 (Abb. 67), verstanden werden.²³⁸

Während Statuen im Klassizismus der Charakterisierung dienten oder auch nur als reine Staffage fungierten, kommentieren sie bei Danhauser das Geschehen. Es wirkt so, als würde sie auf den Betrachter hinabblicken. Hier wird wieder ein Traditionsbezug geschaffen, jedoch in neuem Kontext. Was im Klassizismus aus Portraits bekannt ist, findet nun Eingang in das Genregemälde und bringt dort eine weitere Deutungsebene ein.

Castelli identifiziert Herkules und Omphale, bringt die Skulptur jedoch nicht mit dem übergreifenden Thema der Darstellung, den Geschlechterrollen in Verbindung, sondern sieht darin die Charakterisierung des davor stehenden Herrn als Künstler:

Nur ein Mann, an das Postament gelehnt, scheint sich um das Spiel gar nicht zu bekümmern und noch seinen vorigen Gedanken nachzuhängen. Seinem bärtigen Gesichte nach zu urtheilen dürfte er wohl auch ein Künstler sein, auf welchen die Antike Gruppe, zu der er empor blickt, größeren Eindruck macht, als diese gesellschaftlichen Ereignisse.²³⁹

In der *Schachpartie* zeichnen sich die dargestellten Personen durch portraithafte Züge aus, was zeitgenössische Betrachter zu Identifikationsversuchen bekannter Personen verleitet hat, dies scheitert jedoch. Nicht einmal Castelli erkennt Bezüge zu konkreten historischen Persönlichkeiten. Danhauser schöpft aus einem bereits bekannten Figurenarsenal. So sieht Grabner in der Rückenfigur links außen Danhausers Frau Josefine.²⁴⁰ Auch der junge Mann, der an der Skulptur lehnt, taucht in der *Testamentseröffnung* und *Wein, Weib und Gesang* als Rückenfigur auf. Dazu mutmaßt Castelli, es handle sich um ein Selbstbildnis des Malers.²⁴¹ Trotz der Betonung von Mimik, Gestik und Körperhaltung der insgesamt 19 Figuren wirken sie, so Grabner, teils isoliert. Es gibt zwischen den einzelnen Gruppen nur wenig Interaktion. Der Fokus liegt auf der zentralen Gruppe der beiden Schachspieler, die Reaktionen funktionieren nur auf Ebene der jeweiligen Figuren bzw. der Kleingruppen, was sich auch an der Geschlechtertrennung, links überwiegend Männer, rechts Frauen, widerspiegelt.²⁴² Castelli hingegen, der sich in seiner Rezension stark auf die dargestellten Personen fokussiert, meint, dass alle Anwesenden die Partie aufmerksam verfolgen, außer der Gruppe, mit einer lesenden Frau, rechts am Klavier. Von einer Kritik an wenig Interaktion oder Handlungszusammenhängen im Gemälde, wie bei Grabner, ist bei ihm nicht die Rede, viel eher

²³⁸ Kaufmann zeigt im Hintergrund eine zeitgenössischen Statue Canovas mit Theseus auf dem Minotaurus, während Maron die antike Skulptur des Ares Ludovisi darstellt. Schmittmann 2013.

²³⁹ Castelli in Wiener Zeitschrift, 31. Dezember 1839.

²⁴⁰ Grabner 2011, S. 99.

²⁴¹ Grabner 2011, S. 99.

²⁴² Grabner 2011, S. 100.

wagt er weitere Identifikationen und Charakterisierungen der Figuren. So erkennt er zum Beispiel einen Engländer und dichtet weitere Handlungsstränge zum Dargestellten hinzu.²⁴³

Obwohl der Inhalt des Gemäldes klar als narrativ anzusehen ist, auch durch die Inspiration von Goethes Text und der Skulptur, die die mythologische Grundlage repräsentiert, bleibt es bei der Darstellung eines Handlungsstranges, der sich vollkommen auf die Schachspielenden und ihre Angehörigen fokussiert. Eine Binnenhandlung existiert nicht, die übrigen Personen fungieren ausschließlich als Beiwerk.

Das vornehme Interieur ist wie beim *Reichen Prasser* (Abb. 4) ebenfalls minutiös dargestellt. Der Salon ist der Zeit entsprechend prunkvoll ausgestattet, an den Wänden hängen Landschaftsdarstellungen als *Bilder im Bild*. Im Gegensatz zur Skulptur, die ein integraler Bestandteil der Botschaft des Werkes ist, fungieren die Landschaftsgemälde als Dekorationsobjekte. Es liegt erneut eine Gattungsmischung von Interieur, Stilleben und Genre vor. Darauf verweisen die hohe Plastizität der Möbel, die rot tapezierten und stuckierten Wände, zu denen der grüne Teppich einen Komplementärkontrast darstellt, der glänzende Luster im linken oberen Bildrand, der Schachtisch sowie der davor platzierte Sessel, auf dem fast stillebenartig Geldscheine liegen, vermutlich der Spieleinsatz, sowie der Ausschnitt des Klaviers rechts vorne.²⁴⁴ Castelli schenkt den minutiös geschilderten Details ebenfalls Aufmerksamkeit, auch wenn er dies nicht als Stilleben, als *Bild im Bild*, ausweist:

Die Parthie muss etwas Wichtiges gegolten haben, welches wohl schon der Anteil, den die meisten der Gesellschaft daran nehmen, beweist, welches der Künstler aber über dieß auch noch dadurch auszudrücken gesucht hat, daß er auf einem Stoffessel vor dem Tischchen den Plan einer Herrschaft und daneben mehrere Papiere, Acten, hingelegt hat. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß sogar um das Hüthen selbst gespielt wurde, welches ebenfalls noch im Prozesse schwebte.²⁴⁵

Das geschmackvolle, zeitgenössische Ambiente könnte entweder das Interieur des Palais in der Krugerstraße von Louis Freiherr von Pereira darstellen, dem eingangs erwähnten Besitzer des Gemäldes, oder es handelt sich um die „Theile eines Salons im Blondel’schen Geschmacke“, die in der *Wiener Zeitschrift* als Werbung der Möbelfirma Danhausers präsentiert werden.²⁴⁶ Durch die detailreiche Ausstattung des Raumes wirken die in einer Reihe ohne besonderen Tiefenraum gestaffelten Personen, als wären sie in die Kulisse einer Bühne platziert. Ein ähnlich theatraler Charakter besteht im *Reichen Prasser*, auch wenn Rahmungen durch Vorhänge ausbleiben.²⁴⁷

²⁴³ Castelli in Wiener Zeitschrift, 31. Dezember 1839.

²⁴⁴ Grabner 2011, S. 100.

²⁴⁵ Castelli in Wiener Zeitschrift, 31. Dezember 1839.

²⁴⁶ Grabner 2006, S. 86.

²⁴⁷ Grabner 2011, S. 100.

Somit sind für die *Schachpartie* folgende Charakteristika festzuhalten: erstens die Gattungsmischung von Genre, Interieur und Stilleben, zweitens der narrative Gehalt, wobei die Binnenhandlung ausbleibt, drittens die zwei verschiedenen Funktionen von *Bildern im Bild*, die Landschaftsgemälde im Hintergrund als bloße Dekoration und die Skulpturen von Herkules und Omphale, mit kommentierender Funktion.

Waldmüller, *Bildnis des Kartographen mit seiner Frau* (1824)

Waldmüller beginnt seine Karriere mit dem Malen von Porträts, die in seinem Œuvre eine wichtige Rolle spielen, zumal sie damals auch eine lukrative Einnahmequelle darstellten.²⁴⁸ Wie bei vielen der hier besprochenen Portraits muss sowohl die Auftraggeberschaft als auch das sich emanzipierende Bürgertum mitbedacht werden. Bereits in der Einleitung nach Frodl, zur Bildgattung des Portraits im Biedermeier, steht Waldmüllers *Bildnis des Kartographen mit seiner Frau* (Abb. 68) repräsentativ für die Darstellung des Bürgertums.²⁴⁹

Es handelt sich um ein Doppelportrait, welches das Ehepaar im privaten Interieur zeigt. Der Mann sitzt an seinem Schreibtisch. Er ist im Begriff einen Plan zu zeichnen, vor ihm liegen Schreib- und Zeichenutensilien sowie ein Stapel Bücher. Die Frau stattet ihm gerade einen Besuch ab, wobei sie in ihrer rechten Hand Blumen hält, die sie in der auf dem Tisch stehenden Vase arrangiert, während sie den linken Arm um den Nacken ihres Mannes legt. Trotz des intimen Einblicks in das private Interieur der Eheleute wirken sie distanziert. Obwohl sie sich anblicken, scheinen sie aneinander vorbeizuschauen, ihre Mimik ist unbewegt, fast erstarrt. Schröder erkennt in der Tatsache, dass der Mann trotz des Besuches seiner Frau weiterarbeitet, das ikonografische Vorbild des Künstlerbildnisses mit der Muse. Hier wird die Szene in das alltägliche Umfeld verlegt, dadurch ist das Verhalten des Mannes nicht als uncharmant zu interpretieren, sondern soll zeigen, wie sehr er sich auf seine Arbeit konzentriert, so Schröder.²⁵⁰ Besondere Aufmerksamkeit widmet Waldmüller der Darstellung der aufwendig und teuer wirkenden Kleidung des Paares. Das Kleid der Frau ist aus blau schimmernder Seide, der schwarze Gehrock des Mannes wirkt samtig und steht repräsentativ für seinen Reichtum,²⁵¹ auch das Interieur wird detailliert dargestellt. Der gesamte Hintergrund besteht aus *Bildern im Bild*, sodass kaum ein Teil der Wand leer bleibt. Die beiden unteren Gemälde sind Landschaftsdarstellungen, die als Beiwerk fungieren. Rechts oben hinter dem Mann befindet

²⁴⁸ Rollig/Grabner 2024, S. 33–34.

²⁴⁹ Schröder 1990, S. 10–11.

²⁵⁰ Schröder 1990, S. 16.

²⁵¹ Rollig/Grabner 2024, S. 33–34.

sich eine Kopie von Vermeers *Allegorie des Glaubens*, die auch der Repräsentation des gesellschaftlichen Standes, der Bildung und der Religiosität der Familie dient.

In Vermeers Werk selbst ist ein *Bild im Bild*, nämlich Christus am Kreuz dargestellt und es verfügt über weitere metapikturale Elemente, wie die rahmende Tapiserie vorne links, auf die an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen werden soll. Hinter der Frau ist vermutlich ein Gemälde der heiligen Familie zu erkennen, Maria mit Jesus, Johannes mit Elisabeth und Josef im Hintergrund, wobei der Stil ebenfalls an die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts erinnert, vor allem durch die braune Tonigfarbigkeit. Die Gemälde sind als Hinweis auf die Frömmigkeit des Paares gedacht, was mit dem großen Kreuz korrespondiert, welches die Frau an einer Kette trägt. Hier können zwei Funktionen der *Bilder im Bild* als Teil der Ausstattung konstatiert werden: Einerseits fungieren die Landschaftsgemälde in der unteren Hälfte als Beiwerk, andererseits kommt den religiösen Szenen eine übergeordnete Deutungsebene zur Repräsentation der Gläubigkeit des dargestellten Paares zu.

Auch Gattungsmischungen von Portrait, Stillleben und Interieur sind zu erkennen. Das Interieur steht repräsentativ für die Wohnkultur der Zeit, wie es dem gut situierten, städtischen Bürgertum entsprach.²⁵² Auch die Tendenz in den Portraits im Biedermeier, Stillleben als *Bilder im Bild* darzustellen, kann hier erkannt werden. Auf dem Schreibtisch links im Vordergrund sieht man Blumen in einer Vase, wahrscheinlich Rosen, die auch als Symbol für Treue und Liebe interpretiert werden können.

Sowohl Buchsbaum als auch Schröder verweisen für das *Bildnis des Kartographen mit seiner Frau* auf die spätbarocke-klassizistische Tradition von Portraits. Es finden sich zwar keine Vorhangdraperien oder reliefierte Sockel, aber die hier in eine intime Situation verlagerte, dennoch inszenierte Gestik sowie die Repräsentation stellvertretender Gegenstände für den Beruf erinnern an klassizistische Portraits, nun jedoch im bürgerlichen Kontext: Karten und Utensilien am Tisch, Kleidung und Interieur, Gläubigkeit/Frömmigkeit durch Gemälde, Kreuz und Blumen.²⁵³

²⁵² Buchsbaum 1976, S. 68; Schröder 1990, S. 16.

²⁵³ Buchsbaum 1976, S. 60–68; Schröder 1990, S. 10–11.

Fazit

Die Analyse der zwei Werke hat gezeigt, dass *Bilder im Bild* sowohl in Portraits als auch in Genredarstellungen des österreichischen Biedermeier gefunden werden können. Dabei nehmen die *Gemälde im Gemälde* zwei verschiedene Funktionen ein: Sie können einerseits reine Dekorationsobjekte sein – Landschaftsdarstellungen an den Rückwänden sowohl bei Danhauser als auch bei Waldmüller, andererseits auch integraler Bestandteil der Botschaft des Werks. Bei Waldmüller lassen die Gemälde mit religiösen Sujets auf die Frömmigkeit der Dargestellten schließen, während Danhauser durch die Skulptur von Herkules und Omphale auf das übergreifende Thema des Gemäldes, die Geschlechterrollen, anspielt. Hier muss jedoch beachtet werden, dass zeitgenössische Rezensenten, insbesondere Castelli, (noch) nicht zu dieser Schlussfolgerung gelangten und der Skulptur als *Bild im Bild* nur wenig Aufmerksamkeit schenkten. Es gilt festzuhalten, dass die kommentierende Funktion von *Bildern im Bild* bzw. *Skulpturen im Bild* keine Erfindung des Biedermeier ist, sowohl für Portraits als auch in Genreszenen werden klassizistische Traditionen aufgenommen, weiterverarbeitet und für die Repräsentation des Bürgertums fruchtbar gemacht. Dies gilt vor allem für das Portraitieren mit Beiwerk. Der deskriptive Anspruch bleibt dabei erhalten, während die Antikenrezeption, der Bezug auf Herkules und Omphale in Danhausers *Schachpartie*, eher eine Ausnahme ist. Eine weitere Anregung für Danhauser könnte auch Hogarth geboten haben, bei dem *Gemälde im Gemälde* mit kommentierender Funktion eine wichtige Rolle spielen, wie für *Den reichen Prasser* und *Die Klostersuppe* im folgenden Kapitel zu erläutern sein wird.

3.6 Stilleben als *Bilder im Bild*

Stoichiță misst in seiner Publikation zum *Selbstbewussten Bild* dem Aufkommen von Stilleben als *Bild im Bild* für die Entstehung als eigenständige Gattung eine große Bedeutung bei.²⁵⁴ Im Biedermeier hat sich das Stilleben bereits etabliert und erfreut sich großer Beliebtheit. So können auch keine Analogien zu Stoichiță's Erläuterungen der Bedeutung von Stilleben in den Kapiteln *Wandöffnungen: „Das verdoppelte Bild“* und *Geburt des Stillebens als intertextueller Prozess* aufgezeigt werden. Dennoch ist es auffällig, dass der Einsatz von Stilleben in Gemälden des österreichischen Biedermeier mit der Tendenz zur Gattungsmischung verbunden ist. Wie auch im folgenden Kapitel zu *Heimatbildern* wird der These gefolgt, dass Gattungsmischungen laut Wolf als eine Art *Bild im Bild* mit verdeckten oder impliziten Rahmungen bezeichnet werden können.²⁵⁵ Das Auftreten dieses Phänomens ist nicht auf eine bestimmte Bildgattung beschränkt. Stilleben als *Bilder im Bild* finden sich sowohl bei Portraits

²⁵⁴ Stoichiță 1998, S. 30.

²⁵⁵ Wolf 2006, S. 19.

als auch bei Genreszenen in vergleichbarer Funktion, wobei diese inhaltliche Mehrschichtigkeit miteinbringen und über die reine Staffage oder den Detailrealismus hinausgehen.

Stilleben als *Bilder im Bild* finden sich bereits in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, beispielsweise in Hoogstratens *Junger Mann, lesend, mit Vanitas-Stilleben* (1644). Gattungsmischungen von Portrait und Stilleben, wie sie bei Amerling und Danhauser zu finden sind, haben aber in ihrer Deutung und Konzeption kaum etwas mit dem Gemälde Hoogstratens oder Vergleichbaren zu tun, wodurch sich die Frage stellt, woher sie Anregungen für diesen Kunstgriff erhalten haben könnten. Möglich wäre eine Weiterentwicklung klassizistischer Traditionen, wie sie bereits im vorhergegangenen Kapitel zu den *Bildern der Ausstattung* erläutert wurde. In Herrscherportraits, auch im habsburgischen Raum, finden sich häufig Skulpturen als *Bild im Bild* im Hintergrund und stillebenartig drapierte Insignien, die als Beiwerk fungieren. Dabei stehen die stillebenartigen Elementen in den hier analysierten Gemälden in einem direkten Handlungszusammenhang mit dem Dargestellten, wie sich zeigen wird. Der aus dem Klassizismus bekannte deskriptive Anspruch bleibt erhalten.

In den einzelnen Analysen gilt es konkret auf Vergleichswerke, bei Amerling den Bezug zu Lawrence, für Danhauser Einflüsse von Steen, Hogarth, Wilkie, Greuze, einzugehen, um eine mögliche Rezeption zu überprüfen.

Amerling, *Der Textilfabrikant Rudolf von Arthaber (1795–1867) und seine Kinder Rudolf, Emilie und Gustav* (1837, Abb. 10)

Das Gemälde zeigt den Kaufmann und Inhaber der Weberei des „Wiener Shawl“, Rudolf von Arthaber, im Kreise seiner Familie. Er war als Auftraggeber für die Wiener Kunstszenen von Bedeutung, fungierte als Mitbegründer des *Neuen Österreichischen Kunstvereins* und besaß eine Sammlung zeitgenössischer österreichischer, deutscher sowie holländisch-flämischer Kunst.²⁵⁶

Dem Betrachter eröffnet sich eine intime Familienszene in einem wohlhabenden, bürgerlichen Interieur. Der Vater, Rudolf Arthaber, sitzt auf einer mit grünem Samt und roter Bordüre bezogenen Bank, den typischen Komplementärfarben des Biedermeier. Seine Tochter Emilie, eine Puppe in der Hand haltend, sitzt auf seinem Schoß. Vor ihnen hat der ältere Sohn Rudolf auf einem Schemel Platz genommen und betrachtet mit seinem kleinen Bruder Gustav, der sich an das Knie des Vaters lehnt, ein Portrait, welches vermutlich die 1833 verstorbene Mutter zeigt. Der Inhalt bleibt dem Betrachter jedoch verborgen. Die Familie wird in einem anscheinend natürlichen, wenn auch intimen Moment im häuslichen Umfeld gezeigt und fühlt

²⁵⁶ Grabner 2003b, S. 157–158.

sich nicht beobachtet. Keine der Figuren nimmt Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Die beiden Jungen wirken in das Bild vertieft, Emilie blickt in die Ferne, als könnte sie die verstorbene Mutter sehen, der Vater wiederum hat ein hütendes, liebevolles Auge auf seine Kinder. Die Familie wird in Gedanken versunken, in Kontemplation und Trauer über die verstorbene Mutter und Ehefrau gezeigt. Diese ist in mehrerer Hinsicht im Gemälde präsent, einerseits durch das Bild, welches vom kleinsten Sohn gehalten und angesehen wird, wobei sich dem Betrachter nur die Rückseite eröffnet, andererseits durch das Gemälde, das als *Bild im Bild* an der Rückwand über der Familie hängt. Dabei handelt es sich um ein Bildnis der Verstorbenen, welches von Arthaber 1833 bei Moritz Michael Daffinger in Auftrag gegeben wurde (Abb. 69). Die Idee, die Familie bei der Betrachtung eines Bildes, das mutmaßlich die Verstorbene zeigt, zu portraituren, geht auf eine Vorstudie zurück, die sich heute im Museum in Budapest befindet. Neu in der Konzeption des Gemäldes sind die Dopplung der *Bilder im Bild* sowie der Bildaufbau bzw. die Anordnung der Familie als pyramidale Komposition. Obwohl das Portrait eine intime Situation suggeriert, wurde es von Amerling bewusst im Atelier arrangiert. Die Vierergruppe ist in zwei Diagonalen abgebildet, die beiden Söhne weiter unten, Tochter und Vater weiter oben. Eine Auflockerung der Komposition wird durch die verschiedenen Blickrichtungen der Figuren geschaffen.²⁵⁷

Relevant für dieses Kapitel erscheint vor allem die Aufmerksamkeit, die Amerling der Gestaltung des Interieurs schenkt. Die Details in der rechten, vorderen Bildhälfte können als Stillleben, welches als *Bild im Bild* fungiert, ausgelegt werden. Arthaber stützt seinen Arm auf einen Tisch, auf dem eine aufwendig gestaltete Tischdecke liegt. Darauf befinden sich ein Teeservice und eine Zeitung. Die Szene wird durch das Fenster dahinter beleuchtet. Am Boden davor steht ein Blumenstock, die Totenblume Calla könnte auf die verstorbene Mutter verweisen, Daneben liegt ein Kinder-Tennisschläger.²⁵⁸ Die Details gehen in die Darstellung des ältesten Sohnes über, der sein Bein auf einem Buch abstützt und in der Hand seinen Hut und ein eingerolltes Blatt hält. In abgeschwächter Form, weniger detailreich, finden sich auch Anklänge eines Stilllebens in der linken hinteren Bildhälfte. Der linke Teil des Sofas bleibt frei, den vielleicht ursprünglichen Platz der Mutter nehmen nun ein Wiener Shawl, auf Arthabers Berufsstand hinweisend und Kinderbücher ein. Die im ganzen Raum verteilten Kinderspielzeuge können ein Hinweis auf die Abwesenheit der Mutter und die dadurch aufgekommene Unordnung im Hause Arthaber sein.

²⁵⁷ Grabner 2003b, S. 157–158.

²⁵⁸ Vavra 1993, S. 303.

Vergleiche im Œuvre Amerlings, in dem er Portraits mit stillebenartigen und genrehaften Elementen versetzt, finden sich beispielsweise auch bei *Ein Fischerknabe* von 1830 (Abb. 70). Hier sind links der Ausblick in eine Landschaft und rechts eine Art Stilleben zu erkennen, mit den Utensilien des Jungen. Es können Parallelen zur Rezeption der britischen Kunst, beispielsweise von Thomas Lawrences *Porträt von Master Lambton, der Rote Junge* (1825, Abb. 71) gezogen werden. Amerling waren Werke Lawrences und auch Reynolds durch seinen Aufenthalt in London 1827/28 vermutlich bekannt, außerdem existieren vom *Porträt von Master Lambton* druckgrafische Reproduktionen durch Charles Turner, weshalb von einer direkten Rezeption ausgegangen werden kann. Demnach ist eine Anlehnung an die britischen *fancy pictures*, wie auch von Kluxen ausgeführt, plausibler. Amerling stellt in dem Gemälde seinen Bruder Josef verkleidet als Fischerjungen dar. Er hat im Bild also eine Rolle übernommen, was an den bereits im Barock etablierten, aber im England des 18. Jahrhunderts umgedeuteten Typus der Rollenporträts anknüpft.²⁵⁹

Ungeachtet der Vorbilder, durch die das Ineinander von Porträt, Genre und Stilleben möglicherweise beeinflusst wurde, zeigt sich in Amerlings Werken generell die Tendenz zur Gattungsmischung. Im Gemälde der Familie Arthaber wird das genrehafte Portrait mit Anklängen an das Interieur und vor allem das Stilleben verbunden. Das geschieht durch Realien wie das Spielzeug der Kinder, das als *Bild im Bild* erscheint. Brugger bezeichnet dies als „in Bild gebrachte Geschichte“,²⁶⁰ dem keine explizite Rahmung zukommt.

Die Darstellung des gemeinsamen Betrachtens von Gemälden innerhalb der Familie findet sich in mehreren Werken dieser Zeit und ist kein Novum bei Amerling. Als früheres Vergleichsbeispiel fungiert Friedrich Heinrich Fügers Gemälde *Erzherzogin Marie Christine und Herzog Albert von Sachsen Teschen präsentieren der Familie Bilder von den Verwandten in Italien* (Abb. 72), welches 1776 entstand. Es wird in diesem Fall nicht die Präsenz einer verstorbenen Person durch ein *Bild im Bild* ins Geschehen miteingebunden, aber dennoch die Absenz der Verwandten durch das Demonstrieren von Gemälden ausgeglichen. In diesem Zusammenhang muss auf Asemissen und Schweikhart verwiesen werden, die den Einsatz von Gemälden im Hintergrund als die Anwesenheit Verstorbener erkennen. Dieses Phänomen wird von ihnen als „stellvertretendes Portrait“ bezeichnet, das die Funktion bildlicher Vergegenwärtigung einer physisch abwesenden Person zur Absicht hat.²⁶¹ Das Verfahren erfreut sich im Biedermeier Beliebtheit und ist in Genreszenen wie bei Danhausers und Wilkies *Testamentseröffnung* zu erkennen, aber auch bei weiteren Portraits von Amerling, etwa dem

²⁵⁹ Grabner 2003a, S. 13–16; Kluxen 1989, S. 118; 142.

²⁶⁰ Brugger 1993, S. 56.

²⁶¹ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 216–221.

Bildnis Freifrau Cecile von Eskeles (1832, Abb. 73) und in Eybls *Der Maler Franz Wipplinger, das Miniaturportrait seiner verstorbenen Schwester betrachtend* (1833, Abb. 74). Die Dopplung des Portraits der Verstorbenen, einmal an der Rückwand und einmal dem Betrachter des Gemäldes nicht ersichtlich, ist jedoch auch Amerlings Portrait der Familie Arthaber eigen.

Danhauser, *Der reiche Prasser* (1836) und *Die Klostersuppe* (1838)

Danhausers Bilderpaar *Der reiche Prasser* von 1836 (Abb. 4) und die zwei Jahre später im Auftrag von Arthaber entstandene *Klostersuppe* (Abb. 5) werden in der Forschungsliteratur des Öfteren als „moralisierende Sittenbilder“ bezeichnet. Sie weisen zwar sozialkritische Aspekte auf, dennoch scheint es sich eher um eine milde Form des Mahnens zu handeln.²⁶² Schon Zeitgenossen betonen die moralisierenden Aspekte der Werke Danhausers, etwa der Wiener Journalist und Kritiker Ludwig Mielichhofer in seinem Artikel über Danhauser in der *Wiener Zeitschrift* von 28. November 1839:

Wie geist- und gemüthsvoll er diese Richtung behandelt, dafür sind der ‚Prasser‘, ‚Die Klostersuppe‘ und ‚Der Pfännig der Wittve‘ beweis. Danhauser ist ganz und gar der Gegenwart und ihren Anforderungen zugewandt, er erfasst und richtet sich im edelsten Sinne nach dem, was Noth thut und affectiert nie Stimmungen, die ihm und dem Publicum fremd und entfernt sind. Er sieht ein wer von der Maße verstanden werden will, müsse ihre Sprache sprechen und in seinen Werken Ideen der Mitzeit behandeln.²⁶³

Primär muss man jedoch nicht die Frage nach der komplizierten Bezeichnung der Bildgattung stellen, sondern nach den *Bildern im Bild*, Gattungsmischungen und stilllebenartigen Elementen, die zahlreich sind.

Schon Danhausers Zeitgenossen erkennen im *Reichen Prasser* das biblische Gleichnis vom reichen Mann (Prasser) und armen Lazarus aus dem Lukasevangelium als Vorlage. Unter anderem bemerkt auch der bereits erwähnte Castelli in seiner Rezension zum *Prasser* in der Allgemeinen Theaterzeitung vom 31. März 1836 den Zusammenhang mit den Evangelientexten und behauptet, die Szenen seien mit der „Moderne verschwistert“ worden, womit sie stärker auf den Betrachter wirken könnten.²⁶⁴ Tatsächlich weicht das Gemälde jedoch stark davon ab und in *Der Klostersuppe* findet sich kein Bezug mehr zur Bibel.²⁶⁵

Der reiche Prasser zeigt ein zeitgenössisch aufwendig ausgestattetes Interieur, in dem sich eine wohlhabende Gesellschaft um eine reich gedeckte Tafel versammelt hat. Links auf einer Bank sitzt ein Paar, die Frau hat dem Betrachter des Gemäldes den Rücken zugekehrt und hört einem in einen Gehrock gekleideten Mann zu, der mit verträumtem Blick Gitarre spielt. Am Kopf der

²⁶² Grabner 2011, S. 62–64; Krapf 1988, S. 148–155.

²⁶³ Mielichhofer in Wiener Zeitschrift, 28. November 1839, S. 1141.

²⁶⁴ Nach Roessler 1911, S. 36–37.

²⁶⁵ Grabner 2011, S. 62.

Tafel sitzt der feiste Prasser, der in einen Morgenrock gehüllt ist. Er ist im Begriff, ein Glas Champagner zu leeren, den nächsten Bissen bereits auf der Gabel, während ihm eine dunkel gekleidete Dame, durch das Eintreten eines Bettlers erschrocken, auf die Brust greift. Das Interieur wird durch Vorhänge mit theatralem Charakter gerahmt: Rechts hält der in Lumpen gehüllte Bettler dem Prasser den Hut entgegen und bittet um eine milde Gabe, links hinten beobachtet ein schwarzer Diener die sich dem Betrachter eröffnende Szene. Relevant erscheinen nicht nur die Rahmung, welche durch die Vorhänge geschaffen wird, sondern auch die *Bilder im Bild*, die an den Wänden hängen. Sie stehen einerseits für den monetären Hintergrund, andererseits kommt ihnen auch eine übergeordnete Deutung zur Verdichtung der Erzählung zu. Eines der Gemälde mag an Danhausers Seestück *Die Frau des Fischers* (Abb. 75) erinnern, das jedoch erst ein Jahr später entsteht. Links davon hängt eine Gebirgsdarstellung. Das Motiv der Klippen bzw. des Schiffbruchs ähnelt der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sowie der englischen und normannischen Romantik, in der es mit der Vormachtstellung der Natur gegenüber dem Menschen in Verbindung gebracht wurde. Bei Danhauser wird diese Bildtradition jedoch als Kommentar zur Szene und in ein Rührungsmotiv umgewandelt.²⁶⁶ Ähnliches findet man auch bei Dirck Hals' *Junge Frau mit einem Brief* (1633, Abb. 24), bei dem das Seestück im Hintergrund, ein Schiff im Sturm, auf die emotionale Verfassung der Leserin verweist.²⁶⁷ In Danhausers Gemälde fungiert das *Bild im Bild* als Kommentar der aufgewühlten Emotionalität der Frau in Schwarz.²⁶⁸ Von Castelli wird das *Gemälde im Gemälde* jedoch aus einer ganz anderen Perspektive betrachtet als in der später entstandenen Forschungsliteratur. Für ihn stehen die Bilder repräsentativ für den Berufsstand des Prassers, fungieren demnach ebenfalls als zusätzliche inhaltliche Komponente:²⁶⁹

Ich wollte darauf wetten, er hat sich seinen Reichtum auf dem Meere erworben, aber nicht als Seemann, sondern ruhig in seinem Zimmer sitzend durch Handelsspekulationen auf dem Meere. Zu dieser Vermutung geben mir die beiden Bilder im Zimmer, zwei Seestücke, und der ihm dienende Mohr, vermutlich ein gekaufter Sklave, Anlaß.²⁷⁰

Das Aufkommen von gerahmten *Bildern im Bild* wird von ihm nicht als Besonderheit erkannt und weder positiv noch negativ kommentiert, sondern als Gegebenheit angenommen.²⁷¹

In der *Klostertsuppe* werden dieselben Protagonisten gezeigt, allerdings in veränderten Lebensumständen. Nun sitzt der reiche Prasser mit seinem Hund und einem Bündel von

²⁶⁶ Schröder 1993, S. 11.

²⁶⁷ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 221–225.

²⁶⁸ Grabner 2011, S. 64–65.

²⁶⁹ Nach Roessler 1911, S. 37.

²⁷⁰ Nach Roessler 1911, S. 37.

²⁷¹ Nach Roessler 1911, S. 37.

Habseligkeiten bei der Suppenausgabe in einem Kloster. Ihm gegenüber befindet sich sein ehemaliger Diener, welcher ihn verhöhnt und der Bettler, der dem Prasser mit einer einladenden Geste einen Laib Brot zuschiebt. Die beiden Mönche, die im Begriff sind, die Suppe auszuteilen, scheinen von der Vorgeschichte der am Tisch Anwesenden nichts zu ahnen. Links hinten eröffnet sich der Blick durch einen Türrahmen in einen Kreuzgang. Hier erkennt man die dunkel gekleidete Frau des Vorgängergemäldes, die mit einem Mann an einem Spendenstock vorbeigeht und entsetzt auf die sich abspielende Szene im Inneren des Raumes blickt.

Das bereits mehrmals angesprochene Merkmal von Gattungsmischungen ist auch beim *Reichen Prasser* und der *Klostersuppe* zu konstatieren.²⁷² Aufgrund des möglichen Bezugs zur biblischen Textvorlage wird im Zusammenhang mit dem *Reichen Prasser* oft von einem religiösen Genre gesprochen. Da jedoch wie eingangs erwähnt das Lukasevangelium keine besonders zentrale Rolle in der Bildkonzeption einnimmt, sollte der Fokus auf die rein genrehaften Aspekte der beiden Gemälde gelegt werden. Diese bestehen vor allem im erzählerischen Gehalt, der Milieuschilderung, der Interaktion der Protagonisten sowie der momenthaften Aufnahme des Geschehens auf seinem Höhepunkt. Die Darstellungen der Personen zeichnen sich durch ihre teils portraithaften Züge aus. Sie könnten auch für sich, aus dem Kontext genommen, allein stehen. Danhauser verarbeitet bekannte Typen, wie jenen des Prassers oder des als Melancholiker zu identifizierenden Gitarrenspielers, bei denen über ihre Physiognomie auf bestimmte Charaktereigenschaften geschlossen werden kann. Der Innenraum wird in beiden Gemälden, aber vor allem im *Reichen Prasser*, so detailliert abgebildet, dass Anklänge an ein reines Interieur zu erkennen sind, wie auch schon in Danhausers *Schachpartie*. Besonders wichtig für dieses Unterkapitel erscheint der Detailreichtum des Innenraumes, der stilllebenartige Elemente enthält. Sie können wiederum als eine Art *Bild im Bild* mit impliziter Rahmung verstanden werden. Dazu zählt die opulent gedeckte Tafel im *Reichen Prasser*, die der Armenbank in *Der Klostersuppe* gegenübersteht. Aber auch der Schemel mit den Accessoires im *Reichen Prasser*, unter dem der Hund liegt, korrespondiert mit den Schuhen, die der Bettler ausgezogen hat, im linken unteren Eck der *Klostersuppe*. Daneben liegen ein Hut und Ähren auf dem Boden. Castellis Rezension teilt sich in Personen und Staffage. Demnach wurden den stilllebenartigen Elementen im Gemälde auch von zeitgenössischen Betrachtern viel Aufmerksamkeit geschenkt und über diese reflektiert. Sie werden von Castelli nicht als *Bilder im Bild* bezeichnet, dafür lobt er aber die Gattungsmischungen: „Danhauser belauscht die Natur in allen ihren Werken, er ist Historien,

²⁷² Schröder 1993, S. 18.

Genre, Tiers, Stillebenmaler, und in allem ausgezeichnet [...].“²⁷³ Auch Mielichhofer folgert in der *Wiener Zeitschrift* von 1839: „Was den Maler zu einer bemerkenswerth populären Kunsterscheinung macht, ist die Originalität der Gattung, die er sich schuf, wodurch er selbstständig und abgeschlossen dasteht.“²⁷⁴

Der reiche Prasser ist inhaltlich ohne sein späteres Pendant verständlich, was auf *Die Klostersuppe* nicht zutrifft, da sich deren Inhalt nur aus der Kenntnis des vorhergehenden Gemäldes erschließt. Ungeachtet der Konzeption weist das Bilderpaar inhaltliche sowie kompositorische Parallelen auf (Personen, die um einen Tisch versammelt sind). Die Rahmung durch die Vorhänge beim *Reichen Prasser* wird bei der *Klostersuppe* durch die hintere, rechte Öffnung in den Kreuzgang, der ebenfalls als Rahmung des im Hintergrund befindlichen Personenpaares fungiert, wieder aufgenommen. Das Interieur erfährt eine Umdeutung, von luxuriösen Tischlerfabrikaten im *Reichen Prasser* zum einfachen Holztisch mit simplen Schemeln im Kloster. Die reich gedeckte Tafel wird zu einem Tisch mit Suppentopf, leeren Tellern und einem Laib Brot degradiert. Auch die *Bilder im Bild* vom *Reichen Prasser* haben in der *Klostersuppe* ihr Pendant, wie zum Beispiel in einem Fenster an der rechten Wand, neben dem die Füße der Figur Christi am Kreuz zu erkennen sind. Inhaltliche Differenzen werden in der Farbwahl deutlich. Sie reichen von den komplementären Kontrasten Rot und Grün im *Reichen Prasser* zu einem tonig farbigen Grau, Beige und Braun in der *Klostersuppe*. Dabei bleibt Danhauser den Konventionen der Lokalfarbigkeit treu, diese scheinen dennoch auch inhaltlich mit Deutung aufgeladen zu sein. So könnte etwa das Graubraun in der *Klostersuppe* für Armut bzw. Demut stehen.

In der Forschungsliteratur sind immer wieder Vergleiche zur niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts hergestellt worden. Niederländische Künstler waren Danhauser durch seine Hollandreise 1843,²⁷⁵ aber auch durch Ausstellungen im Belvedere und den Kontakt zu privaten Sammlern bekannt.²⁷⁶ Frodl und Frodl, Poch-Kalous und Krapf sprechen sich für eine mögliche Inspiration des *Reichen Prassers* durch Jan Steens *Lustige Gesellschaft in einer Laube* von 1673–1675 (Abb. 76) aus, Grabner widerspricht jedoch auf formaler Ebene.²⁷⁷ Tatsächlich sind nur wenige Parallelen zu Steen zu erkennen. Die Figuren stehen bei ihm isoliert voneinander. Sie treten nicht so stark in Interaktion, wie dies bei Danhauser der Fall ist. Auch die mimetische Übertreibung und Sozialkritik scheinen viel eher von Hogarth übernommen. Dessen Werke wurden schon an anderer Stelle als möglicher Einfluss erwähnt und sind zahlreich druckgrafisch

²⁷³ Nach Roessler 1911, S. 39.

²⁷⁴ Mielichhofer in *Wiener Zeitschrift*, 28. November 1839, S. 1140.

²⁷⁵ Krapf 1988, S. 150.

²⁷⁶ Feuchtmüller 1963, S. 56.

²⁷⁷ Frodl/Frodl 1993, S. 46; Krapf 1988, S. 150; Schröder 1993, S. 18; Grabner 2011, S. 63.

reproduziert worden, weshalb von ihrer Bekanntheit ausgegangen werden darf.²⁷⁸ Der Vergleich Danhausers und Hogarths zeigt sich nicht ausschließlich in jüngeren Publikationen, sondern wird bereits von Zeitgenossen nahegelegt.²⁷⁹ In Bezug auf seine mögliche Inspiration lässt sich zum *Reichen Prasser* und zur *Klostersuppe* feststellen, dass Danhauser hier nicht bloß Genremalerei im Sinn hatte, sondern im Gemälde auch Sozialkritik übt. Gemeinsam mit Hogarth teilt er eine ethisch-moralische Haltung, die das Verhalten der Armen positiv hervorhebt und den sittlichen Verfall der Reichen kritisiert. Auch die bereits erwähnte Charakterisierung der Personen durch Bilder innerhalb des Gemäldes ist ein Kunstgriff, den Danhauser möglicherweise von Hogarth übernommen hat und der nicht zwangsläufig auf niederländische Vorbilder zurückzuführen ist.²⁸⁰

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Künstler besteht in ihrem großen Interesse an der präzisen Darstellung zeitgenössischer Innenräume, in die das Geschehen verlegt wird. Diese erscheinen wie Bühnenbilder, werden bis ins kleinste Detail wiedergegeben und dienen der Vermittlung des jeweiligen Milieus. Auf den ersten Blick scheint auch der Fokus auf der Darstellung des menschlichen Charakters durch mimische und physische Eigenheiten zu liegen. So wird der Prasser mit rundem Gesicht und aufgeblähtem Bauch überzeichnet. Er ist fleischig, hat einen gierig wirkenden Mund und volle Backen. Die physische Erscheinungsform, beispielsweise des feisten Prassers, lässt auf seinen Charakter schließen. Im Gegensatz zu Hogarth überschreitet Danhauser, trotz der teils überzeichneten Gestik und Physiognomie gängiger Typen, nicht die Grenze zur Karikatur. Während Hogarth sich nicht scheut, menschliche Abgründe wie Sexualität oder Tod überspitzt wiederzugeben, bleibt Danhauser bei einer fast idealtypischen Schilderung, sei es negativer oder positiver Konnotation. Im Gegensatz zu Hogarths Bilderfolgen, wie *Der Lebenslauf einer Prostituierten* (1731, ursprünglich nicht als Zyklus konzipiert), *Der Werdegang eines Wüstlings* (1735) oder später *Heirat nach der Mode* (1743), die komplexe Szenen mit mehreren Handlungssträngen darstellen, konzentriert sich Danhauser in der Konzeption des Bilderpaares auf einige wenige zentrale Figuren und erreicht so nie den Grad an Komplexität wie Hogarth.²⁸¹ Eine weitere Inspiration für Danhauser bot möglicherweise der Schotte David Wilkie, da Parallelen zu dessen Gemälde der *Testamentseröffnung* (Abb. 77) zu erkennen sind. Wilkie steht wiederum in engerem Zusammenhang mit Hogarth. So spielen bei ihm *Bilder im Bild*, minutiöse Schilderungen des Interieurs und der narrative Gehalt eine zentrale Rolle.²⁸²

²⁷⁸ Krapf 1988, S. 150.

²⁷⁹ Grabner 2011, S. 65.

²⁸⁰ Grabner 2011, S. 64–65.

²⁸¹ Grabner 2011, S. 64–65; Kemp 1989, S. 72.

²⁸² Schmidt 2016, S. 269–270; Grabner 2011, S. 75; Krapf 1988, S. 150; Grimschitz 1928, S. 14.

Was die Narration und moralisierende Tendenzen angeht, könnte auch der französische Künstler Greuze einflussreich gewesen sein, beispielsweise mit seinem Werk *Verlöbnis auf dem Lande* (1761, Abb. 9).²⁸³ Bei Greuze ist ein ähnlicher Hang zum Erzählerischen festzustellen. Die Personen werden ebenfalls am Handlungshöhepunkt mit portraithaft, theatralem Ausdruck wiedergegeben, auch Tendenzen zur Gattungsmischung (Genre, Interieur, Portrait, stilllebenartige Details) spielen bei Greuze eine wichtige Rolle. Dennoch sind sowohl kompositorisch als auch inhaltlich Unterschiede festzustellen. So handelt es sich bei Greuze um eine vielfigürige Szene, die in ihrer (fast) linearen Anordnung der Historienmalerei treu bleibt. Außerdem zeigt er ausschließlich die ländliche, homogene Bevölkerungsgruppe und thematisiert nicht soziale Differenzen wie Danhauser.²⁸⁴

Allgemein und ungeachtet möglicher Vorbilder tragen die erzählerische Komponente sowie die Darstellung des Handlungshöhepunktes im Stillstand dazu bei, Danhausers Bilderpaar als narrativ auszuweisen. Es handelt sich im Sinne Wolfs auch nicht um ein Einzelbild, denn die Narrationsindizien werden durch die Bilderfolge verstärkt. Das Bilderpaar wird bereits von Zeitgenossen als Roman in Bildern bezeichnet.²⁸⁵ Der erzählerische Gehalt, so die These, konstituiert sich unter anderem durch die Verarbeitung von *Bildern im Bild*, wie dies auch in *Methoden der Narration* besprochen wird. Sowohl die Gattungsmischung, insbesondere durch das Stillleben als *Bild im Bild*, das vom *Reichen Prasser* zur *Klostertafel* eine Umdeutung erfährt, als auch die gerahmten *Bilder im Bild*, die eine kommentierende Funktion einnehmen, tragen zur Narration als weitere Deutungsebene bei. Bei Danhauser können Parallelen zu Hogarth, aber auch zu Greuze erkannt werden, ebenso was den narrativen Charakter des Bilderpaars angeht, wobei er an die Komplexität und Intellektualität der beiden nicht anzuknüpfen vermag. Eine Rezeption der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts erscheint hingegen im Abgleich mit Steen weniger relevant.

Fazit

Abschließend lässt sich für dieses Unterkapitel festhalten, dass es oft eine Ansammlung mehrerer metapikturaler Elemente verschiedenster Art in einem Gemälde gibt, wobei auch hier Metamalerei in weiterem Sinne zu verstehen ist, da es sich nicht um eine intendierte Medienreflexion handelt und auch keine Parallelen zu den Begrifflichkeiten *Stoichiḗas* gezogen werden können. Alle Darstellungen, seien es Spielsachen im Familienportrait der Arthabers oder das Beiwerk im *Reichen Prasser* und der *Klostertafel*, das auf die veränderte monetäre

²⁸³ Schröder 1993, S. 14.

²⁸⁴ Barker 2005, S. 46–47.

²⁸⁵ Krapf 1988, S. 150.

Situation anspielt, sind Stilleben als *Bild im Bild*. Sie kommen ohne Rahmung aus und tragen zur Gattungsmischung bei.

Dieses Phänomen ist im Laufe der Untersuchung auch in anderen Gemälden, vor allem bei *Atelierszenen* und im Kapitel der *Blick durch das Fenster*, erläutert worden. Die hier behandelten Werke eint die Repräsentation tatsächlicher Gemälde, entweder gerahmt an der Wand oder in der Hand zur direkten Betrachtung, die eine zusätzliche Deutungsebene vermitteln. Bei Amerling ist die verstorbene Mutter wahrscheinlich zweimal als *Bild im Bild* präsent, im *Reichen Prasser* stehen die Gemälde synonym für die finanzielle Situation, nehmen aber auch eine kommentierende Funktion ein. Somit ist der Übergang zum vorigen Kapitel, das sich explizit mit Bildern der Ausstattung und möglichen Funktionen sowie Interpretationen auseinandersetzt, ein fließender. Darüber hinaus wurde gezeigt, dass die Stilleben als *Bilder im Bild* nicht auf eine dominante Bildgattung reduziert werden können, auch wenn durch Gattungsmischung klare Zuschreibungen immer mehr aufgebrochen werden, sondern sowohl in Portraits als auch Genreszenen zu finden sind. In Castellis Rezension wird der Gattungsmischung, vor allem den stillebenhaften Aspekten besondere Aufmerksamkeit geschenkt. *Bilder im Bild* werden im *Reichen Prasser* anders als in der jüngeren Forschungsliteratur auf den Berufsstand und nicht auf die Gefühlsregung der Frau hinweisend, interpretiert. Auf welche kunsthistorischen Traditionen in der Verarbeitung von Stilleben als *Bildern im Bild* im jeweiligen Fall genau rekurriert wird, ist nicht eindeutig zu klären. Ein Konglomerat und neue Figuration im Biedermeier durch den Einfluss des klassizistischen Portraits mit Beiwerk und der britischen Portraitmalerei (Lawrence – Amerling) als auch einer Rezeption Hogarths im Falle Danhausers ist plausibel. Weniger relevant erscheint die Bedeutung der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, was vor allem bei Danhauser und Steen zu beobachten ist.

3.7 Heimatbilder

Bei den im Folgenden zu analysierenden, unter dem Begriff Heimatbilder zusammengefassten Werken handelt es sich nicht ausschließlich um einen topografischen, dokumentarischen Anspruch. Vielmehr vermitteln die Gemälde unterschiedliche Auffassungen von Heimat und damit einhergehende Vorstellung von Identität. Titel und Auswahl orientieren sich an einem gleichnamigen Artikel Teleskos. Um zu klären, welches Verständnis von Heimat propagiert wird, müssen nicht nur Künstler und Betrachter, sondern auch etwaige Auftraggeber mitbedacht werden.²⁸⁶

²⁸⁶ Telesko 2004a, S. 4.

Ab Ende des 18. Jahrhunderts, vor allem aber ab den 1820er-Jahren, in denen die Landschaftsmalerei Eingang in die Akademie findet, erfreut sich die Bildgattung hoher Popularität.²⁸⁷ Der Zusammenhang von Geschichtsverständnis und Landschaftsdarstellungen kann und soll nicht näher erläutert werden. Relevant erscheint, dass bildende Kunst und die zeitgenössische Literatur des 19. Jahrhunderts ähnliche Ideale propagieren.²⁸⁸ So präferiert zum Beispiel Stifter das Landleben, während die Stadt durch ihre Lasterhaftigkeit eine Abwertung erfährt. Ein idealisierter Blick auf das Land als positiv konnotierter Gegenpol zur Stadt findet sich auch in den hier zu untersuchenden Gemälden.²⁸⁹

Landschaftsbilder bieten nur ein geringes Potenzial zur Darstellung von *Bildern im Bild*, inwiefern sie festzustellen ist, gilt es zu zeigen. Es handelt sich bei den ausgewählten Werken auch nicht um Landschaftsgemälde im engeren Sinn, eher zeichnen sie sich durch Gattungsmischungen von Landschaft, Vedute, Genre und manchmal auch Portraits aus, was klassische Zuschreibungen zu Bildgattungen nicht eindeutig ermöglicht. Die These des folgenden Kapitels besteht darin, dass Gattungsmischungen als Art *Bild im Bild* interpretiert werden, die laut Wolf ohne explizite Rahmung und dafür mit verdeckten oder impliziten Rahmungen auskommen.²⁹⁰

Um einen breiten Überblick zu gewährleisten, wurden drei Werke von unterschiedlichen Auftraggebern und mit unterschiedlichen Intentionen ausgewählt: Rebells Gemälde entsteht in dynastischem Auftrag, Gauermanns wahrscheinlich aus eigenem Antrieb und Waldmüllers Familienportrait zur Repräsentation des Bürgertums. Trotz verschiedener Beweggründe zur Schaffung der Gemälde eint sie das Potenzial zu Gattungsmischungen, was bei der Schaffung von Heimatbildern in dieser Zeit vermehrt zu beobachten ist.

Dies ist jedoch kein Novum, sondern kann auf kunsthistorische Traditionen zurückgeführt werden. Allgemein sind in der Landschaftsmalerei, wie auch bei anderen Bildgattungen im Biedermeier, sowohl das Nachwirken des (Spät-)Barock und Klassizismus als auch Rezeptionen der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zu erkennen. Die Etablierung und Weiterentwicklung der Vedutenmalerei, die einen Anspruch auf Wirklichkeitstreue verfolgt, sind zentral. Einen Gegenpol dazu bildet die Tendenz zur Schaffung von „Ideallandschaften“ um 1800, unter anderem in französischer Tradition etwa bei Claude Lorrain. Dies wird in Österreich von Johann Nepomuk Schödlberger und Johann Knip übernommen und findet sich auch bei Gauermann.²⁹¹ Welche Einflüsse für die Konzeption der Gemälde, insbesondere deren

²⁸⁷ Telesko 2004a, S. 4.

²⁸⁸ Telesko 2004a, S. 5.

²⁸⁹ Telesko 2004a, S. 6–7.

²⁹⁰ Wolf 2006, S. 19.

²⁹¹ Peer 2015, S. 35.

Gattungsmischung, relevant sind, ist nicht zu generalisieren und muss im Einzelfall überprüft werden. Bei Joseph Rebell sind die Vedutenmalerei und österreichische Vorbilder wie Johann Christian Brand wichtig, während Gauermann sich an niederländischen und eventuell britischen Werken orientiert, die auch für Waldmüllers Familienbildnis, in diesem Fall die englischen *Conversation Pieces*, eine Rolle spielen.

Rebell, *Ansichten der Herrschaft Schloß Emmersdorf und Rothenhof mit Stift Melk im Hintergrund* (1826, Abb. 78)

Telesko beschreibt Rebells Gemälde unter der Überschrift *Landschaft als „realer“ Besitz*, was mit der Entstehung des Werkes durch einen dynastischen Auftrag zusammenhängt. Die Ausstellung von Veduten in Schlössern und mit territorialem Besitzanspruch ist keine Erfindung des Biedermeier, sondern etabliert sich bereits in der Frühen Neuzeit.²⁹² Vergleichsbeispiele aus dem Barock um 1759 sind Brands Veduten, die das Gebiet von Schloss Laxenburg zeigen und durch Maria Theresia in Auftrag gegeben wurden. Hier findet sich bereits eine Art Gattungsmischung, die die Gemälde Rebells vorbereiten. Brands Werke sind viel kleinteiliger: Landschaft und Vedute werden zwar gemischt, der Fokus auf die Darstellung einer konkreten Szene aus der bäuerlichen Bevölkerung wie bei Rebell findet sich jedoch noch nicht. 1825 erhielt dieser von Kaiser Franz I. den Auftrag über zwölf Landschaftsdarstellungen, die die kaiserlichen Schlösser sowie die k.k. Patrimonialherrschaften in Ober- und Niederösterreich zeigen und später im Lustschloss Persenbeug aufgehängt werden sollten. Wegen Rebells überraschenden Todes 1828 wurde der Auftrag ein Jahr später von Thomas Ender übernommen und fertiggestellt.²⁹³

Rebells Gemälde lässt sich in drei Bildgründe teilen, die fließend ineinander übergehen. Im Vordergrund hat sich eine Gruppe Bauern in traditioneller Tracht unter einem Baum, der den gesamten linken Bildrand einnimmt, zum Essen versammelt. Auf dem Acker zur Rechten stehen ihre Pferde und Kühe, die sich ebenfalls von der Arbeit am Feld ausruhen. Auf einem kleinen Landweg, der nach Emmersdorf zu führen scheint, aber in der Landschaft verläuft, ist ein Reiter in Uniform zu erkennen, der sich den Bauern nähert. Knapp hinter diesem befindet sich eine Bildsäule oder ein Bildstock. Der Mittelgrund besteht aus Äckern, auf denen gearbeitet wird. Er markiert den Übergang zu Emmersdorf mit einzelnen Häusern und zwei Kirchen, die den Blick auf das Stift Melk rahmen. Im Hintergrund sind eine gebirgige Landschaft sowie blauer Himmel mit Wolken zu erkennen.

²⁹² Telesko 2004a, S. 15.

²⁹³ Telesko 2004a, S. 15–16.

Rebell gelingt es, in dem Gemälde eine Einheit von Natur und Denkmälern in Form von repräsentativen Bauwerken (Stift Melk) wiederzugeben. Es wird eine Art Gesamtbild von Landschaft, ländlicher Bevölkerung und Kunst in Form der identitätsstiftenden Architektur geschaffen, die auch im Zusammenhang mit Religiosität steht. Dafür sprechen Kirchen, Bildstock und das Stift. Die Darstellung suggeriert eine Idylle und kann durchaus als eine Art Propaganda verstanden werden, zumindest dient sie dazu, ein idealisiertes Heimatbild zu schaffen. Mit den zeitgenössischen Strömungen der Landschaftsmalerei korrespondiert die Tendenz zur Gattungsmischung, wie es in den vorhergehenden Kapiteln des Öfteren auch für andere Bildgattungen erläutert wurde. Starre Gattungsgrenzen werden von Rebell nicht eingehalten. Er schafft durch die Szene der Bauern im Vordergrund eine Symbiose aus Landschaftsdarstellung, Vedute und Genre.²⁹⁴ Eine Rahmung der einzelnen Bildbestandteile gibt es nicht, dennoch könnten das Genre im Vordergrund und die Vedute Melks im Hintergrund, die durch die beiden Kirchen mit Dörfern gerahmt sind, so auch für sich alleine stehen. Das Verständnis von *Bildern im Bild* ist hier demnach weit gefasst und auf der Ebene der Aufbrechung starrer Gattungskonventionen ohne explizite Markierung (Rahmung) zu erkennen.

Gauermann, *Der Brunnen von Zell am See* (1842)

August Mathias Gauermanns Landschaftsdarstellungen zeichnen sich durch die Kombination von Bildelementen aus, die verschiedenen Vorlagen entnommen und neu zusammengesetzt werden, was Telesko als „komponierte“ Wirklichkeit“²⁹⁵ bezeichnet. Gauermann fertigt zum Beispiel auf seinen Reisen (insbesondere ins Salzkammergut) topografische Studien, aber auch Zeichnungen von Tieren, Bäumen und Menschen an.²⁹⁶ Zusätzlich zu seiner Reisetätigkeit sind auch Besuche in Gemäldegalerien unter anderem in Dresden und München von Relevanz, da er sich dort, aber auch in Wien, vor allem mit der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts auseinandersetzt.²⁹⁷ Gauermann malt demnach nicht in der Natur, sondern schöpft im Atelier aus seinem Motivrepertoire, was zu einer häufigen Wiederholung ähnlicher Bildmotive führt, die immer wieder neu arrangiert werden. Er verfolgt also nicht das Ziel einer korrekten topografischen Wiedergabe.²⁹⁸

Diese Vorgangsweise der Wiederholung und Vervielfältigung von Motiven zeigt sich auch in *Der Brunnen von Zell am See* (Abb. 79). Hier handelt es sich um eine der Fantasie entnommene

²⁹⁴ Telesko 2004a, S. 15–16.

²⁹⁵ Telesko 2004a, S. 8.

²⁹⁶ Jenni 1987, S. 40–41.

²⁹⁷ Jenni 1987, S. 40–41.

²⁹⁸ Telesko 2004a, S. 8–9.

Landschaft, ohne jeglichen Anspruch auf eine realistische Darstellung. In der unteren Mitte des Gemäldes ist eine Gruppe von Personen um einen Brunnen mit einer Marienfigur, die das Jesuskind im Arm hält, arrangiert. Die Personen vertreten verschiedene Lebenslagen. Rechts sind zwei Pferde zu erkennen, die einen Karren ziehen. Auf einem Pferd sitzt ein Reiter. Während ein Landarbeiter im Begriff ist, sich vom Brunnen Wasser zu holen, ist der Reiter in ein Gespräch mit einer Dame vertieft, die einen Krug in der Hand hält. Vor ihnen trinkt ein Hund aus einer Pfütze, die als Folge des aus dem Brunnen austretenden Wassers entstanden ist. Das Motiv des Hundes könnte eine Anlehnung an die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts sein, generell passt er jedoch auch zu der hier dargestellten Situation, ohne kunsthistorische Zitate bemühen zu müssen. Auf der anderen Seite des Brunnens sind zwei Kinder und eine Frau zu erkennen, die ein Gefäß auf dem Kopf balanciert. Hier handelt es sich um eine aus der Kunstgeschichte des Spätmittelalters bekannte Figur, eine sogenannte „Trägerin“ (Warburg),²⁹⁹ die auch in der Renaissance zu finden ist, beispielsweise in Domenico Ghirlandaios *Die Geburt des Heiligen Johannes des Täuflers* (1486/90). Bildzitate mit christlicher Motivik gibt es somit bereits auf Figurenebene, wobei fraglich ist, inwiefern ihnen eine übergeordnete inhaltliche Deutung zukommt. Die Idylle und Idealisierung des Landlebens wird von der Frau mit Kindern, Kühen und einer Ziege mit einem Hirten, dessen Hut man hinter dem Brunnen erkennt, verstärkt. Der Hintergrund teilt sich ebenso wie die um den Brunnen versammelten Menschen. Rechts dominiert eine Kirche, die an Wohnhäuser grenzt, mit einem zwischen Romanik und Gotik zu verortendem Turm. Neben diesem ragt ein ebenso hoher Baum in die Höhe. Die linke Bildhälfte wird von einer Bergkette mit dem Kitzsteinhorn dominiert. Der Blick ist reine Imagination und existiert so in Realität nicht, da dieser Berg von Zell am See nicht zu sehen ist. Franz Fuhrmann stellt 1957 fest, dass Gauermaun in seiner freien topografischen Wiedergabe von Zell am See Häuser ausgelassen und das steinerne Schulhaus in ein hölzernes Bauernhaus hinter dem Brunnen verwandelt hat.³⁰⁰

Für das Gemälde ist die Thematisierung der Zeitlichkeit zentral. Diese konstituiert sich durch die Kombination verschiedener Bildelemente: der romanischen bzw. gotischen Kirche, dem Brunnen, vermutlich aus dem 18. Jahrhundert und der Bevölkerung aus dem 19. Jahrhundert. Dies ist für die Interpretation als Heimatbild relevant, da so nicht nur eine gegenwärtige Heimat imaginiert wird, sondern auch visuell eine historische Kontinuität bzw. ein historischer Bezug geschaffen werden kann. Die Komposition suggeriert nicht nur durch das Arrangement, sondern auch durch die Farbgebung – Ton in Ton, gedeckte Braun-, Grau und Grüntöne – eine

²⁹⁹ Warburg 2020, S. 34.

³⁰⁰ Baumstark 1983, S. 76.

Einheit. Das Dargestellte wirkt natürlich, auch wenn es sich bei der Betrachtung der einzelnen Motive als vollkommen fikionalisierte und idealisierte Situation herausstellt. Trotz der christlichen Anklänge – Bildzitate, Kirche und Marienstatue am Brunnen – wäre es verfehlt, hier von der Repräsentation einer gottgegebenen Einheit zu sprechen. Vielmehr gehören diese genauso wie das idyllische Landleben und die Berglandschaft zu der von Gauermann in dem Gemälde kreierten österreichischen Identität. Es geht demnach nicht um die Wiedergabe der örtlichen Gegebenheiten oder eine reine Kopie des Schauplatzes. Er zeigt einen idealisierten Ort, an dem die Verbundenheit von Mensch und Tier, die um den Platz als „ländliche Gemeinschaft“ versammelt sind, propagiert wird.³⁰¹

Im Hinblick auf mögliche kunsthistorische Traditionsbezüge verweist Frodl auf die Darstellung bäuerlicher Idylle in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, unter anderem von Paulus Potter, Nicolaes Berchem, Jacob van Ruysdael und Philip Wouwerman.³⁰² Gauermann hat in seinem Gemälde zwar vermutlich einzelne Anleihen bei Figurentypen bzw. Tierdarstellungen gemacht, in seiner Gesamtkonzeption hat *Der Brunnen von Zell am See* jedoch wenig mit der niederländischen Tradition gemein. Er schafft eine Idealvision einer heimatlichen Idylle, in der historische Qualität bzw. Zeitlichkeit von Bedeutung ist. Das gilt auch für die Darstellung der Vedute, die bei den Niederländern nicht zentral war.

Frodl erkennt Anklänge an John Constable, die er jedoch relativiert, da es fraglich erscheint, dass er Gauermann bekannt war.³⁰³ Und tatsächlich können auch hier nicht sonderlich viele Gemeinsamkeiten erkannt werden, zumal Constables Werk zu einer mehrteiligen Serie großformatiger Landschaften gehört. Das Sujet von *Der Heukarren* (1821, Abb. 80) ist unspektakulär. Es wirkt nur wenig idealisiert, wenn auch sehr pittoresk, mit Anklängen einer Idylle, die ebenso bei Gauermann zu erkennen ist, wobei im britischen Raum zu dieser Zeit die Schaffung bäuerlicher Landschaftsszenen mit nationaler Identitätsstiftung verbunden war. Ob dies als tatsächliche Intention Constables zu werten ist, wird genauso wenig zu klären sein wie eine eindeutige Bestimmung bei Gauermann.³⁰⁴

Die Tendenz zur Gattungsmischung ist also in Form von Landschaft (Kitzsteinhorn im Hintergrund), Vedute (Kirche) und Genre (Landbevölkerung am Brunnen) zu erkennen. Die einzelnen Motive stehen gesondert nebeneinander, treten nur wenig in Interaktion und werden

³⁰¹ Baumstark 1983, S. 76.

³⁰² Frodl 1987, S. 26; S. 40.

³⁰³ Frodl 1987, S. 40.

³⁰⁴ Das Motiv des (Heu-)Wagens im Wasser, der Stillstand des eingefangenen Moments, wirft Fragen nach der Temporalität, der Bildzeit, auf, die hier jedoch nicht weiterverfolgt werden sollen. Vergleiche können auch zur niederländischen Malerei gezogen werden, insbesondere zu Rubens, der ebenfalls Gemälde mit dem Motiv des Heuwagens schafft. Venning 2004 S. 47; S. 152.

auch unabhängig voneinander verstanden oder interpretiert. Dennoch handelt es sich um ein komplett durchkomponiertes Gemälde.³⁰⁵ Zu finden sind Bildzitate, wie jenes der Trägerin und Ansätze von *Bildern im Bild*. Eine Rahmung der einzelnen Phänomene herrscht nicht vor. Das Gemälde zeigt eine Konzentration von tatsächlich Existierendem – Landschaft, Gesellschaft, Religion –, was zusammen in der Realität nicht abbildbar ist. Es handelt sich somit um eine unrealistische Zusammenstellung, eine Idealisierung der österreichischen Heimat, die durch die Kombination verschiedener Motive kreiert wird. Ob tatsächlich ein ideologisches Konzept dahintersteckt, bleibt fraglich. Die hier dargestellte Welt existiert so nicht, es handelt sich um eine geschönte Landschaft, in der die Fiktion der innerbildlichen Welt aufrechterhalten bleibt. Im Österreichischen Zuschauer spricht ein Rezensent 1841 in Bezug auf eine Alpenszene Gauermands von einer „poetischen Naturauffassung“, was auf das hier besprochene Gemälde übertragen werden könnte,³⁰⁶ aber auch vermuten lässt, dass es von Zeitgenossen nicht als Wiedergabe realer Umstände interpretiert wurde.

Waldmüller, *Der Notar Dr. Josef August Eltz mit seiner Gattin Caroline (geb. Schaumburg) und seinen acht Kindern in Ischl* (1835, Abb. 11)

Im Gegensatz zu Gauermand, der ein idealisiertes, idyllisches, ländliches Heimatbild schafft, geht es bei Waldmüller um Identitätsstiftung für das Großbürgertum. Das Gemälde zeigt die Familie Eltz in scheinbarer Privatheit bei der Sommerfrische und hebt sie so von sozial schwächeren Schichten ab, die sich diesen Luxus nicht leisten konnten.³⁰⁷ Ein weiterer Unterschied zu Gauermand ist die reale Landschaft. Der Blick auf Stadt und Berge ist keine Imagination,³⁰⁸ dennoch gibt es Übertreibungen. So erscheint das Dachsteinmassiv vom Grundstück der Familie Eltz nicht so imposant.³⁰⁹ Im Sommer wurde für gewöhnlich das Haus am Fuß des Jainz im oberösterreichischen Bad Ischl bezogen, dessen Park im Gemälde zu erkennen ist.³¹⁰ Waldmüller wurde von dem Notar Dr. Josef August Eltz beauftragt, der sich explizit für eine Darstellung im Freien aussprach.³¹¹

Die Szene zeichnet sich durch erzählerischen Gehalt aus. Es ist von einer Art Momentaufnahme die Rede.³¹² Der Vater und seine zwei ältesten Söhne kommen mit frischen Blumen auf ihren Hüten gerade von einer Wanderung zurück. Ein weiterer Sohn schlingt zur Begrüßung seine

³⁰⁵ Frodl 1987, S. 40.

³⁰⁶ Österreichische Zuschauer, 4. Juni 1841, S. 671.

³⁰⁷ Telesko 2004a, S. 16.

³⁰⁸ Telesko 2004a, S. 16.

³⁰⁹ Rollig/Grabner 2024, S. 63–64.

³¹⁰ Telesko 2004a, S. 16.

³¹¹ Rollig/Grabner 2024, S. 63–64.

³¹² Telesko 2004a, S. 16; Felbinger 2009, S. 74; Vavra 1993, S. 304–306.

Arme um den Vater und blickt dabei den Betrachter des Gemäldes an. Die linke vordere Bildhälfte wird von einer Frauengruppe, Mutter und Töchter und einem weiteren Sohn, der am Boden sitzt, dominiert. Für die Komposition bedeutend ist auch die visuelle Trennung der beiden Personengruppen: rechts der Vater mit Bad Ischl im Hintergrund, links die Mutter vor dem schneebedeckten Dachstein. Durch die Kombination von Personen in Interaktion und der Verortung in der umgebenden Landschaft wird eine Verbindung von Mensch und Natur geschaffen.³¹³

Schröder und Brugger bezeichnen das Gemälde als Handlungsportrait.³¹⁴ Die Schilderung eines Handlungsablaufes und der Interaktion einzelner Figuren miteinander, die durch Bewegungen und verschiedene Blickrichtungen geschaffen werden, erinnert an das Verfahren der englischen *Conversation Pieces*, in denen die Figuren genrehafte Aktionen ausüben und so miteinander kommunizieren.³¹⁵ Frodl betont außerdem den Unterschied von Waldmüllers Familiendarstellungen zu statisch wirkenden kunsthistorischen Vorgängern im Rokoko und Empire oder auch Landschaftsdarstellungen, in denen die Figuren reine Staffage bzw. ohne engeren Bezug in die Landschaft hineingesetzt sind.³¹⁶

Das Gemälde ist durch die Momentaufnahme der Heimkehr des Vaters von höherem, narrativem Gehalt als die beiden anderen in diesem Kapitel.³¹⁷ Für Buchsbaum ist Waldmüller auch bei diesem Werk vom Theater beeinflusst. So scheinen Alltagsklischees wie in einer Theaterszene inszeniert zu sein. Die Figuren wirken durch ihre vielfältigen Bezüge, Berührungen, Gestik, Blicke und Mimik so, als wären sie in die Landschaft eingebettet.³¹⁸

Eine Gattungsmischung von Landschaft, Porträt, Stillleben (im unteren rechten Bildrand sind Spielsachen der Kinder zu erkennen) und Genre (durch die Auflösung der Statik vom Porträt bis hin zu einem Handlungszusammenhang), wie sie bereits bei Gauer mann und ferner bei Rebell konstatiert wurde, findet sich auch bei Waldmüller. Das Familienportrait ist in ein Landschaftsensemble aus Stadt, Pflanzen und Berge eingebettet.³¹⁹ Die Natur dient einerseits als Kulisse und Bezug zu realen Gegebenheiten, andererseits kommt ihr eine übergeordnete Deutungsebene als Verbindung von Menschen und Natur zu, die Heimat konstituiert.

³¹³ Telesko 2004a, S. 16.

³¹⁴ Schröder 1990, S. 16.

³¹⁵ Rol lig/Grabner 2024, S. 63–64; Buchsbaum 1976, S. 60–68.

³¹⁶ Frodl 1987, S. 15–16.

³¹⁷ Brugger 1993, S. 55.

³¹⁸ Buchsbaum 1976, S. 60–68.

³¹⁹ Telesko 2004a, S. 16; sowie Rol lig/Grabner 2024, S. 63–64.

Fazit

Gattungsmischungen von Landschaft, Veduten (Rebell, Gauermann), Genre und Portrait (Waldmüller) sind in allen drei Gemälden zu erkennen, wobei sie immer ohne explizite Rahmung auskommen. Sie sind jedoch keine Eigenheit der Heimatbilder, sondern finden sich auch in anderen Gemälden, die hier beispielsweise in den Kapiteln *Stilleben als Bilder im Bild* und *Methoden der Narration* untersucht werden. Mit der Schaffung eines imaginierten, idealisierten und durch die bildende Kunst fiktionalisierten Heimatbildes scheint die Kombination verschiedener Bildgattungen einherzugehen. Die hier untersuchten Werke wurden durch unterschiedliche Auftraggeber mit individuellen Intentionen initiiert und propagieren divergierende Formen von Heimat. Gemeinsam ist ihnen jedoch das künstlerische Verfahren der Gattungsmischung. Bei Rebell ist es der dynastisch-herrschaftliche Besitzanspruch, Gauermann idealisiert die ländliche Idylle in der Natur mit Menschen und Tieren nicht ohne religiöse Konnotation als harmonische Einheit und Waldmüller zeigt das Ideal einer bürgerlichen Familie. In der individuellen Konfiguration knüpfen die Gemälde teilweise an bereits bestehende kunsthistorische Traditionen an, etwa im Fall Rebells an das österreichische Barock, insbesondere mit dem Vorbild Brands oder beziehen Anregungen zur stärkeren Interaktion innerhalb der Figuren durch britische Konversationsstücke wie bei Waldmüller. Die Gattungsmischung entsteht in den besprochenen Gemälden nicht nur aus eigenem Antrieb. Es existieren Vorbilder, die jedoch der individuellen künstlerischen Intention angepasst werden. Von Metamalerei im engeren Sinne kann bei den hier analysierten Gemälden ohnehin nicht die Rede sein. Es kommt lediglich zu einem Aufbruch von Gattungskonventionen. Das Medium thematisiert sich dabei aber nicht selbst. Allgemein haben Landschaftsdarstellungen kaum Potenzial zur Verarbeitung von *Bildern im Bild*.

3.8 Methoden der Narration

Bei den unter dem Titel *Methoden der Narration* zusammengefassten Gemälden handelt es sich um ein Kapitel, in dem ein erweitertes Verständnis von Metareferenzialität angewandt wird. Es gilt die Werke, in denen metapikturale Elemente erkannt werden, einzeln zu analysieren. Ob Rahmungen durch Tür- oder Wandöffnungen, aber auch Gattungsmischungen, Leerstellen oder Binnenhandlungen bestehen, kann nicht generalisiert werden. Verbindendes Merkmal der hier zusammengestellten Gemälde ist deren erzählerischer Gehalt. Dabei steht die Frage nach der Narrativität, die den Werken inhärent ist, so wie sie im Theoriekapitel in Rekurs auf Wolf und Kemp erläutert wurde und deren Zusammenhang mit metapikturalen Elementen im Zentrum. Obwohl es sich um Einzelbilder, keine Bilderfolgen (außer Kraffts *Landwehrmann*) handelt, die auf keinem literarischen Text beruhen, das heißt keine intermedialen Adaptionen sind,

haben sie dennoch alle einen relativ hohen narrativen Gehalt, denn es ist die Andeutung einer Vergangenheit und Zukunft, also einer Geschichte, gegeben.³²⁰ In den Gemälden werden immer mehr oder weniger zusammenhängende Handlungen, die als Neben- und Binnenerzählungen bezeichnet werden können, gezeigt. Darüber hinaus wird auch die Frage nach dem Verständnis von Zeitlichkeit gestellt. Der im Biedermeier gesteigerte Drang nach dem Erzählerischen in der bildenden Kunst wurde bereits anhand mehrerer Gemälde erläutert. Zentral ist die These, dass metapikturale Elemente zur Narrativisierung der Werke beitragen, wobei auch die Erzählfunktion der Rahmung (durch Tür- oder Wandöffnungen) von Bedeutung ist. Mögliche Vorbilder sowie internationale Vergleichswerke derselben Zeit werden für die einzelnen Gemälde gesondert behandelt. Vor allem, was Anleihen aus früheren Jahrhunderten, insbesondere der Frühen Neuzeit, betrifft, ist es wichtig, die zeitliche Differenz zu reflektieren, da im Biedermeier andere Bedingungen für die Art des Erzählens vorherrschen. Wie diese aussehen, gilt es im Folgenden zu betrachten.

Fendi, *Szene aus der Donauüberschwemmung* (1830)

Fendis *Szene aus der Donauüberschwemmung* (Abb. 25) entsteht im Jahr 1830 im Auftrag Erzherzog Franz Carls. Sie war angeregt vom Hochwasser der Donau, welches im Februar durch die Schneeschmelze ausgelöst wurde. Somit resultiert aus einem tagesaktuellen Ereignis, über das auch die Zeitungen berichteten, fast reportageartig ein bildwürdiges Thema.³²¹ Koschatzky bezeichnet das Gemälde als „Katastrophenbild“. Fendi verzichtet jedoch im Vergleich zu den Zeitungssillustrationen auf die Darstellung der kaiserlichen Familie, insbesondere Kronprinz Ferdinands, obwohl dieser vor Ort war, was propagandistische Intentionen relativiert.³²² Vielmehr liegt der Fokus auf der Schilderung der Menschen und ihrer Schicksale.³²³

Das Hochwasser und die darauffolgende Ausbreitung der Cholera in den Jahren 1831/2 wurden zu beliebten Themen der Kunst. Es gibt auch zahlreiche Druckgrafiken, unter anderem Spendenaufrufe oder Stadtansichten, die die Überschwemmung zeigen. Eine Lithografie von Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoechle (Abb. 81) stellt Kronprinz Erzherzog Ferdinand

³²⁰ Bereits in der Einleitung wurde von der zu erkennenden Tendenz im Biedermeier gesprochen, Literatur als Vorlage bzw. Inspirationsquelle für Gemälde heranzuziehen. Intermediale Adaptionen stehen mit Narrativität, aber auch Metareferenzialität in Verbindung. Sie werden allerdings aufgrund des hier beschränkten Vorhabens bewusst ausgeklammert. Bei einer genaueren Untersuchung des Phänomens würden sich jedoch auch internationale Vergleiche anbieten, beispielsweise mit dem französischen Künstler William-Adolphe Bouguereau und dessen *Dante und Vergil in der Hölle* von 1850.

³²¹ Kehl-Baierle 2007, S. 169; Grabner 2016c, o. A.

³²² Koschatzky 1995, S. 56.

³²³ Frodl 1987, S. 25.

dar, wie er vor Ort hilft, was der Popularisierung des Kaiserhauses dienen sollte. Im Gegensatz zu Fendis Gemälde entbehrt die Darstellung jeglicher Dynamik und Dramatik. Der Erzherzog und sein Gefolge fahren auf einer Barke durch die überschwemmten Straßen, um Hilfe zu leisten, während Hausbewohner aus den Fenstern, die als Rahmung der einzelnen Personengruppen fungieren, auf das Geschehen hinabblicken. Zahlreiche weitere Aquarelle, unter anderem von Eduard Gurk, aber auch von Jakob und Rudolf von Alt, thematisieren das historische Ereignis. Ihnen allen ist die Präsenz der kaiserlichen Familie (Erzherzöge Franz Karl, Ferdinand) sowie die Wiedergabe der konkreten Topografie gemein, was beides bei Fendi nicht bzw. nur ansatzweise im Hinblick auf die Lokalisierung zu finden ist.³²⁴

Ihm gelingt es in seinem Gemälde, Handlungskerne der Überschwemmungsszene mit erzählerischem Gehalt und einer Verdichtung von Emotionen wiederzugeben, indem er einzelne Schicksale schildert, jene, die sich selbst retten oder im Begriff sind, anderen zu helfen.³²⁵ Der Betrachter blickt von rechts diagonal auf das dramatische Geschehen. Es ist eine Menschenmasse zu erkennen, in der alle Altersgruppen und Geschlechter repräsentiert sind. Während ein Mann versucht, sich über eine Leiter, die aus einer Öffnung eines Dachstuhls gehalten wird, vor den Fluten in Sicherheit zu bringen, sind andere dem Kampf gegen die Naturgewalt bereits unterlegen.

Traditionelle Bildzitate, die ohne Rahmungen auskommen, sind dabei von hohem Stellenwert, wobei fraglich ist, welche Assoziationen der zeitgenössische Betrachter hatte. Das Thema der Überschwemmung erinnert an die christliche Bildtradition der Sintflut, die auch in der frühneuzeitlichen Kunst der Niederlande und in Deutschland ein beliebtes Thema war. So lassen sich bei Adam Elsheimers *Die Sintflut* um 1600 kompositorische Ähnlichkeiten wie die Diagonale des Bildaufbaus und die Darstellung des Hinauf- bzw. Hinabsteigens erkennen. Christliche Symbolik spielt allgemein eine Rolle. In der Mitte des Gemäldes fällt eine betende alte Frau auf, die einen Rosenkranz in den Händen hält. Im Hintergrund ist der Kirchturm der Pfarrkirche St. Leopold zu sehen.³²⁶ Die Personen, die am Rande des Geschehens dargestellt werden, fungieren als Repoussoirfigur. Hier findet der Typ der „figura serpentinata“ Eingang, der an Giambolognas Raptusgruppe erinnert.

Neben den Bildziten ist für das Gemälde auch der Einsatz von Licht essenziell. Ein junger Mann beleuchtet mit der Laterne die Szene aus dem Dachgeschoß des Hauses, die

³²⁴ Ausstellungskatalog Albertina 2010, o. A.

Das Hochwasser wird auch in der Literatur der Zeit, beispielsweise in Grillparzers *Der Arme Spielmann*, der 1831 verfasst, aber erst 1847/8 uraufgeführt wurde, erwähnt. Hier erkennt man nicht nur die Thematisierung der Donauüberschwemmung, sondern auch das Aufkommen der Binnenerzählungen als Parallele zu Fendi.

³²⁵ Grabner 2016c, o. A.

³²⁶ Grabner 2016c, o. A.

Personengruppe unter ihm ist als Dreieckskomposition dargestellt.³²⁷ Dies lässt die gesamte linke Bildhälfte in hellem Licht und mit kontrastreichen Schlagschatten erscheinen, während die rechte Bildhälfte vom Dunkel der Nacht umhüllt ist und nur noch eine Stadtansicht mit einzelnen Körpern in strömendem Wasser erahnen lässt.

Es stellt sich die Frage, warum das künstliche Licht eine so zentrale Rolle spielt. Fendi könnte sich entweder an der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts orientiert haben, insbesondere dem frühen Rembrandt, bei dem Lichtquellen und -führung einen hohen Stellenwert hatten, oder auch bei Dous Gemälde *Die Abendschule* (1663, Abb. 82), in der der Einsatz von Kerzenlicht für die Hell-Dunkel-Effekte besonders hervorsticht. Das künstliche Licht ist auch Thema der englischen Malerei des späten 18. Jahrhunderts, wie bei dem bereits erwähnten Werk von Joseph Wright of Derby *Experiment mit der Luftpumpe* von 1768 (Abb. 83). Ob Fendi dieses Gemälde tatsächlich bekannt war, ist fraglich. Außerdem sind die Intentionen der beiden Künstler unterschiedlich. Ungeachtet dessen ist die Lichtregie bedeutend, da so die Hauptszenen hervorgehoben werden können, eine kompositorische Eigenheit, die auch bei den anderen in diesem Kapitel analysierten Werken, vor allem bei Waldmüller, zentral ist. Auf interpretatorischer Ebene steht das Licht symbolisch für die Rettung bzw. macht diese erst möglich.

Einen weiteren Vergleich gibt es mit Théodore Géricaults *Floß der Medusa* von 1818 (Abb. 84), nicht nur in der dramatischen Lichtführung – hier handelt es sich um natürliches Licht –, sondern auch thematisch mit dem Wasser und kompositorisch mit der Darstellung der Menschenmassen. Ob Fendi das Werk des französischen Malers tatsächlich vertraut war, ist jedoch wenig wahrscheinlich.

Sieht man von möglichen Vergleichswerken ab, ist die Tendenz zur Gattungsmischung für den metapikturalen Gehalt essenziell. So ist im Vordergrund eine Art Tierstillleben als *Bild im Bild* mit einem schwimmenden Hund und einer Ente mit ausgebreiteten Flügeln zu erkennen. In diesem Ausschnitt gibt es keine menschlichen Darstellungen. Er fungiert also als Kontrast zu den Menschenmassen in den Fluten. Es handelt sich vermutlich um eine Strategie des Künstlers, durch die emotionalisierte Darstellung von Tieren die Gemütslage der dargestellten Menschen zu doppeln. Im linken Bildrand bildet der Einblick in eine beleuchtete, leere Stube – die Hausmauer wurde von den Fluten beschädigt – einen weiteren Kontrast zur bewegten Szene. Grabner erkennt genrehafte Aspekte, die vor allem im erzählerischen Gehalt liegen und bezeichnet das Gemälde als „zeitgenössisches Historienbild“.³²⁸ Die einzelnen Personen sind

³²⁷ Grabner 2016c, o. A.

³²⁸ Grabner 2016c, o. A.

mit portraithaften Zügen ausgestattet, die die Dramatik verstärken, auch wenn sich ihre Körper teilweise in der Masse verlaufen. Durch die Dunkelheit der nächtlichen Szene können der Kirchturm und das Haus im Hintergrund nicht als Vedute bezeichnet werden.

Die möglichen Anregungen durch andere Werke, der bewusste Einsatz unterschiedlicher kunsthistorischer Traditionen sowie die Bildzitate können dem Bereich der Inter- und der Metapikturalität zugeordnet werden. Auch die Vielzahl von Handlungen, die im Spannungshöhepunkt kulminieren, sind auf derselben zeitlichen und inhaltlichen Ebene zu verorten, haben demnach im Gegensatz zu folgenden Beispielen (insbesondere im Vergleich zu Krafft und Waldmüller) ein geringeres Potenzial zu tatsächlichen Binnen- bzw. Nebenerzählungen. Ungeachtet der Gleichzeitigkeit der Handlungsstränge zeichnet sich Fendis Gemälde durch seinen erzählerischen Gehalt aus. Außer der Gattungsmischung, die ohne explizite Rahmungen auskommt, kann nur ein sehr weit gefasstes Verständnis von Metapikturalität angewandt werden.

Eybl, *Der Bettler* (1837, Abb. 85)

Bei Franz Eybl handelt es sich um einen heute fast in Vergessenheit geratenen Künstler, obwohl er Schüler von Krafft und später als Restaurator sowie zweiter Kustos im Belvedere tätig war. In seinem Œuvre verschreibt er sich einer typischen Motivik des Biedermeier, die jedoch, wie sich zeigen wird, über das rein anschauliche, karitative Thema hinausgeht, sodass ein möglicher sozialpolitischer Hintergrund mitbedacht werden sollte.

Im Vordergrund sitzt ein älterer, in Lumpen gehüllter Mann mit langem braungrauem Bart auf einer Bank vor einem Bildstock. Er hat die Hände, die einen Rosenkranz halten, zum Gebet gefaltet. Sein Blick ist nach oben gerichtet. Zu seiner Rechten steht ein armselig gekleideter Junge, dessen Hände ebenfalls zum Gebet gefaltet sind. Sein Blick ist zum Boden gerichtet. Die äußere Erscheinung, vor allem das zerrissene Gewand und die bloßen Füße des Kindes sowie die schadhaften Pantoffeln des Mannes, das auf der Bank platzierte Lumpenbündel und der Wanderstock stehen repräsentativ für das Elend der hier Dargestellten. Dennoch ist ihr Äußeres idealisiert. Die Backen sind rot, die Haut sauber, ebenso die Füße und die Fingernägel. Auch die Haare wirken gepflegt, fast als hätte man Schauspieler in ein Bettlerkostüm gesteckt. Als Gegensatz fungiert das am hinteren linken Bildrand dargestellte Paar, das gerade im Begriff ist, den kleinen Weg, der zum Bildstock führt, hinaufzusteigen. Es besteht aus einer jungen Dame in einem vornehmen, weißen Kleid, die ihren Sonnenhut in der Hand hält und einem Mann, der einen eleganten schwarzen Gehrock mit Zylinder trägt. Sie hat sich bei ihm untergehakt und er wendet ihr den Blick zu.

Die Szene wird in eine ländliche Umgebung eingebettet, die den Ausblick auf einen Fluss oder See und eine gebirgige Landschaft eröffnet, über der sich fast bedrohlich graue Wolken erheben. Es gibt Anklänge an das Salzkammergut. Ob der Wetterlage eine Bedeutung, vielleicht im Sinne der sich in der Folge abspielenden Szene des Aufeinandertreffens der Personengruppen zukommt, muss offen bleiben.

Die Kombination der beiden Personenpaare, die durch ihre sozialen Unterschiede in Kontrast zueinander stehen, bringen eine narrative Komponente, welche in ihrer Interpretation für den Betrachter offenbleibt. Das wohlhabende Paar im Hintergrund bietet allerdings Identifikationspotenzial. Werden sie an den Bettlern vorbeigehen, ihnen Geld spenden oder wie ist ihre Reaktion? Findet die im Gemälde angedeutete Begegnung tatsächlich statt? In diesem Gemälde gibt es jedenfalls ein Davor und ein Danach, wie es laut Wolf für Bilderzählungen relevant ist. Die Frage, ob die beiden Paare nun inhaltlich voneinander zu trennen und als Binnenerzählung anzuerkennen sind, ist problematisch, da sie in einem inhärenten Handlungszusammenhang zu stehen scheinen. Dabei könnten die bedürftigen Personen im Vordergrund auch alleine als Gemälde funktionieren, was allerdings zum Verlust der sozialen Differenz führte.

Durch die Darstellung von Christus am Kreuz und weiterer Andachtsbilder wird ein *Bild im Bild* samt Rahmung geschaffen und somit ein Bezug zur Kirche hergestellt, was einerseits in direktem Zusammenhang mit den beiden davor Betenden steht, andererseits wird das Paar, welches sich darauf zubewegt, durch den Bildstock auch an das christliche Gebot der Nächstenliebe erinnert und zu karitativem Einsatz aufgefordert.

Eybl behandelt in dem Gemälde für das österreichische Biedermeier virulente Themen, wie die Differenz zwischen Arm und Reich, Mildtätigkeit, Barmherzigkeit, karitatives Engagement sowie die Darstellung von Randgruppen der Gesellschaft.³²⁹ Vergleichbares findet sich auch in Werken seiner Zeitgenossen Danhauser, Waldmüller und Fendi, die Sittenbilder im bauerlichen oder bürgerlichen Milieu schaffen.³³⁰ Waldmüllers und Fendis Bettler, vor allem die bettelnden Kinder, appellieren wie Eybl mit diesem Gemälde an den Gerechtigkeitssinn der Rezipienten.³³¹ Pochat geht davon aus, dass bei sozial engagierten Themen die Erzählung darauf ausgelegt ist, beim Betrachter Rührung zu erzeugen.³³² Obwohl im 19. Jahrhundert zahlreiche Bilder von Bettlern geschaffen werden, die Barmherzigkeit sowie Mitleid thematisieren und für karitatives Engagement plädieren, korrespondiert dies nicht mit der

³²⁹ Grabner 2011, S. 69.

³³⁰ Birke/Witt-Döring 1983, S. 10.

³³¹ Krapf 1988, S. 149.

³³² Pochat 1999, S. 83.

sozialen Wirklichkeit und tatsächlichen gesellschaftlichen Praxis im Umgang mit Armut. In der Malerei wird das christliche Ideal der Nächstenliebe propagiert, das in Eybls Gemälde durch den Bildstock sichtbar ist, in der Realität so aber nicht existierte.³³³ Armut war in der damaligen Lebenswelt ein häufiges Altersschicksal, aber auch Kinderarmut war weit verbreitet. Das Gemälde korrespondiert also bedingt mit der sozialen Wirklichkeit, die in der innerbildlichen Welt beschönigt wird. Die Bettelnden erscheinen tugendhaft-idealisiert, weshalb ein rein dokumentarischer Charakter ausgeschlossen werden kann.

Als tatsächlich gerahmtes *Bild im Bild* kann nur der Bildstock, der christliche Tugenden andeutet, bezeichnet werden. Das wohlhabende Paar kommt ohne explizite Rahmungen aus, fungiert aber nicht als separates erzählerisches Element. Es wird zwar eine Handlung in der Zukunft angedeutet, ist aber zeitlich auf derselben Ebene wie das Bettlerpaar im Vordergrund zu verorten. Es steht im Kontrast zu den Bettlern und verstärkt somit die soziale Spannung. Diese These trifft nicht nur auf dieses Gemälde zu, sondern auch auf Danhausers Bilderpaar *Der reiche Prasser* und *Die Klostersuppe*. Im *reichen Prasser* erkennt man die feine Gesellschaft im Vordergrund, während vorne rechts der Bettler und hinten links der Diener ins Bild treten. In der *Klostersuppe* ist ein Paar hinten im Kreuzgang dargestellt, welches entsetzt auf die sich im Vordergrund abspielende Szene bei der Ausgabe der Armensuppe blickt. Allgemein scheint das Auftreten von Paaren im Hintergrund mit dem Drang nach Narrativität in mehreren Gemälden des österreichischen Biedermeier einherzugehen. Die Darstellung von Paaren im Hintergrund kann als ungerahmte *Bilder im Bild* nicht ausschließlich auf die Repräsentation sozialer Spannungen reduziert werden. Dies gilt es nun in Kraffts Zyklus zum Landwehrmann zu zeigen, in dem auch ein anderes Verständnis von Zeitlichkeit zu finden ist.

Krafft, *Der Abschied des Landwehrmannes* (1813, Abb. 6) und *Heimkehr des Landwehrmannes* (1817/1820, Abb. 7–8)

Kraffts *Abschied des Landwehrmannes* entsteht im Jahr 1813, vor dem eigentlichen Beginn der Epoche des Biedermeier und kann in Beziehung mit der damaligen politischen Situation gesehen werden. Das Gemälde zeigt einen Landwehrmann, der von seiner Familie Abschied nimmt, um in den Krieg gegen Napoleon zu ziehen, der im Herbst 1813 in der Völkerschlacht bei Leipzig besiegt wird. Das System der Landwehr bildet ab 1808/9 die erste österreichische, auf freiwilliger Basis organisierte Miliz. Sie wurde primär von den Erzherzögen Karl und

³³³ Schröder 1993, S. 16–17.

Johann ins Leben gerufen. In ihr waren die verschiedensten gesellschaftlichen Schichten vertreten.³³⁴

Obwohl Krafft in seiner Autobiografie um 1840 betont, das Werk aus eigenem Antrieb, ohne Auftraggeber, geschaffen zu haben, darf dies bezweifelt werden, da es durchaus von propagandistischem, ideologischem Gehalt ist, etwa was die Mobilisierung betrifft.³³⁵

Darüber hinaus wird es 1816 vom Hof angekauft und in der kaiserlichen Gemäldegalerie Belvedere ausgestellt.³³⁶ Die *Heimkehr*, von Krafft selbst noch als „Zurückführung des Landwehrmannes“ betitelt, entstand dann im Auftrag von Kaiser Franz. Krafft hebt in Retrospektive auch den Innovationsgrad seines Werkes *Abschied des Landwehrmannes* hervor, wobei er nicht erläutert, was genau das Neue daran sein sollte, sondern nur, dass er sich von Füler und dem Akademismus abheben will und seinen eigenen „Überzeugungen folgte“, sodass das Gemälde „ungetheilten warmen enthusiastischen Beifall bei allen Ständen fand“.³³⁷

Das Werk unterstützt das positive Bild der Landwehr in der öffentlichen Wahrnehmung, die in der Zeit der Befreiungskriege von großer Bedeutung war, auch zur Stärkung des Nationalbewusstseins der Österreicher.³³⁸ Krafft selbst spricht vom Ziel, mit dieser Darstellung die österreichische Bevölkerung, also den Betrachter, ungeachtet seiner sozialen Schicht berühren zu wollen. Es wird die heroische Grundidee verarbeitet, der Aufbruch des Helden, der seine trauernde Familie für sein Vaterland verlässt und in den Kampf zieht.³³⁹ In dieser Konzeption stellt es ein Novum der österreichischen Historienmalerei der Zeit dar, da man eine namenlose Familie aus dem Volk sieht. Eine Gattungszuschreibung ist problematisch, es handelt sich weder eindeutig um eine Historie – das Großformat könnte möglicherweise daran erinnern – noch um ein Genre.³⁴⁰

In der *Wiener Zeitschrift* von 1816 äußert sich ein Rezensent zu Kraffts *Abschied des Landwehrmannes* wie folgt:

[Er] fesselt die Aufmerksamkeit der Beschauer in einem sehr hohen Grade. Das Ganze ist überaus schön und der Einwand, daß der Gegenstand nicht groß genug sey gar nicht zu berücksichtigen. Der Gegenstand ist aus der vaterländischen Geschichte genommen und hat in so fern und durch die speziellen Verhältnisse großen und hohen Wehrt.

Der Rezensent bemerkt den patriotischen Gehalt sowie auch das innovative Potenzial durch die Abwendung der klassischen Historienmalerei hin zum Genre und heißt dies gut. Während die Darstellung der Personen gelobt wird, erfahren das Kolorit und die nicht so überzeugende,

³³⁴ Frodl-Schneemann 1984, S. 35.

³³⁵ Johannsen 2016a, S. 110–111.

³³⁶ Frodl-Schneemann 1984, S. 55.

³³⁷ Krafft 1839/43, S. 226.

³³⁸ Ziganek-Gaviria 2016, S. 128–132.

³³⁹ Frodl-Schneemann 1984, S. 38.

³⁴⁰ Johannsen 2016a, S. 110–111.

wenig naturgetreue Darstellung des Hundes Kritik. Die Methoden der Narration, Gattungsmischung oder die hier im Fokus stehende Frage nach Zeitlichkeit wird jedoch nicht reflektiert.³⁴¹ Dennoch ist zentral, dass die Zeit an sich mit Titel und Thema der Darstellung, in Form von Aufbruch und Heimkehr verbunden ist.

Krafft wird mit diesem Gemälde in der Forschungsliteratur des Öfteren die „Geburt der Wiener Genremalerei“³⁴² zugeschrieben. Das Thema des Abschieds des Soldaten von seiner Familie ist grundsätzlich nichts Neues, sondern schon seit der Bürgerkriegszeit populär, beispielsweise beim Schweizer Künstler Sigmund Freudenberg mit *Abschied und Heimkehr des Schweizer Soldaten* um 1780 (Abb. 86). Das Werk zeigt einen Schweizer Bauern, der seine Familie verlässt, um sich als Söldner zu verdingen. Das Pendant thematisiert seine Rückkehr. Nun trägt er vermutlich die Uniform eines helvetischen Kontingents. Es können klare Parallelen zu Krafft erkannt werden, wie zum Beispiel die statisch nebeneinander aufgereihten Figuren, minutiöse Schilderungen der Umgebung und genrehafte Aspekte.³⁴³ Auch die Gestik ist sehr ähnlich, vor allem in der Rückkehrszene mit dem Handschlag des Vaters für den Heimkehrer. Mit der angedeuteten Zeitlichkeit der Armee im Hintergrund sowie der Handlungsebene durch das zweite Paar erreicht Krafft einen höheren erzählerischen Gehalt, als dies bei Freudenberg der Fall ist. Darüber hinaus muss auch die divergierende politische Situation zur Entstehungszeit und die Unterschiede zwischen Österreich und der Schweiz für die Bedeutung der jeweiligen Gemälde mitbedacht werden. Allerdings sind auf kompositorischer Ebene die Anleihen nicht zu ignorieren.

Krafft erfährt seine Ausbildung zeitweise in Paris beim Porträtmaler François Gérard und dem Historienmaler Jacques-Louis David, weshalb ihm französische Vorbilder mit hoher Wahrscheinlichkeit geläufig waren.³⁴⁴ Das Thema des Abschieds in politischem Zusammenhang findet sich auch bei Davids *Der Schwur der Horatier* (1784, Abb. 87). Obwohl Krafft das Gemälde vermutlich kannte, sind nur wenige Parallelen zum Landwehrmannzyklus zu postulieren.³⁴⁵ David rekurriert im Gegensatz zu Kraffts Gegenwartsbezug auf Livius. Wie bereits angedeutet, handelt es sich bei Abschiedsbildern (des Krieges), die in einem politischen Kontext gelesen werden, um ein Standardmotiv der Zeit. Auf kompositioneller Ebene ist die Bildparallele, die bühnenähnlich wirkende Anordnung, vergleichbar. Sie könnte von den damals vor allem in Frankreich beliebten Tableaux vivant inspiriert sein.³⁴⁶

³⁴¹ Wiener Zeitschrift 19. Juni 1816, S. 270.

³⁴² Schröder 1990, S. 33.

³⁴³ Schröder 1990, S. 33.

³⁴⁴ Grabner 2006, S. 26.

³⁴⁵ Frodl-Schneemann 1984, S. 39; S. 55.

³⁴⁶ Frodl-Schneemann 1984, S. 38.

In *Abschied des Landwehrmannes* wird der Blick auf die sich im privaten, intimen Innenraum abspielende Szene eröffnet. Die Komposition zeichnet sich durch einen flachen Bildraum sowie die Dominanz gedeckter grünbrauner Töne mit farblichen Akzenten in Rot und Gelb aus.³⁴⁷ Die Farben der Kleidung bei den Frauen könnten auf die österreichischen Nationalfarben Rot und Weiß, aber auch das Gelbschwarz der Habsburger Monarchie anspielen und so als Nationalpersonifikation gelesen werden.

Die nebeneinander gereihten Figuren gliedern sich in drei Gruppen, es gibt keine komplizierten Überschneidungen oder Verschränkungen zwischen ihnen. Ganz links sitzt eine junge weinende Frau auf dem Stuhl, vermutlich eine Angehörige des Landwehrmannes, ihre Hände vor das Gesicht haltend, neben ihr der betende Vater. In der Mitte des Gemäldes wird die Familie des Landwehrmannes dargestellt, die Ehefrau mit einem Kleinkind auf dem Arm und die Tochter hinter ihr versteckt, den Betrachter direkt anblickend. Sie hält ein letztes Mal ihren Mann an der Hand, bevor dieser mit seinem Kameraden, der hinter ihm steht, in den Krieg zieht. In der Türöffnung, im Hintergrund rechts, sieht man die abziehende Truppe der Landwehr. Es stellt sich die Frage nach der Zeitlichkeit. Handelt es sich bei den abziehenden Soldaten im Türrahmen um Kollegen des Dargestellten im Vordergrund oder wird innerhalb des Gemäldes eine zeitliche Abfolge hergestellt? Demnach wären die Rückenfiguren, die sich vom Betrachter wegbewegen, als der Landwehrmann und sein Kamerad zu interpretieren.

Der Ausdruck der Figuren ist von plakativer Emotionalität. Vater und vermutlich Schwester befinden sich in tiefer Trauer, Ehefrau und der Landwehrmann selbst in heroischer Akzeptanz, während die Kinder – rechts spielt der Sohn mit einem Hund – die Situation noch nicht verstehen.³⁴⁸ Die Darstellung von Kindern in ihrer Unschuld und Unwissenheit war auch schon davor in der französischen Malerei, unter anderem bei Greuze, ein beliebtes Mittel, um beim Betrachter Rührung und Mitleid zu erwecken (vgl. dazu auch Darstellungen bettelnder Kinder von Eybl).³⁴⁹ Dabei wird das Bild einer idealtypischen Familie vermittelt: Frau, Kinder und Ältere bleiben zu Hause und sorgen für Stabilität.

Der Hintergrund zeigt eine detailreiche, mit Einrichtungsgegenständen bestückte Stube, die wiederum als Gattungsmischung von Interieur und Stilleben bezeichnet werden kann. Durch die Platzierung der Szene in einem natürlichen Umfeld erreicht Krafft den von seinem

Neben möglichen kunsthistorischen Vorbildern aus der Schweiz und Frankreich ist die spätere Rezeption von Kraffts *Abschied und Heimkehr des Landwehrmannes* im österreichischen Kontext von Bedeutung. So spielen moralisierende Intentionen auch in den Sittenbildern bzw. Genres des Biedermeier, vor allem bei Waldmüller, eine Rolle. Frodl-Schneemann 1984, S. 39; S. 55.

³⁴⁷ Frodl-Schneemann 1984, S. 38.

³⁴⁸ Johannsen 2016a, S. 109.

³⁴⁹ Frodl-Schneemann 1984, S. 38.

Lehrmeister Jacques-Louis David propagierten Realismus. Der Hintergrund korrespondiert nicht mit dem idealen Gehalt des Gemäldes, sondern stellt das realistische, wenn auch idealisierte Umfeld dar.³⁵⁰ Das Interieur lässt auf einen gewissen Wohlstand des Landwehrmannes, der wahrscheinlich aus dem bürgerlich-ländlichen Mittelstand stammt, schließen. Es handelt sich nach Johannsen um keinen einfachen Soldaten, sondern einen Unteroffizier, was an seiner gelbschwarzen Unteroffizierskokarde erkennbar ist.³⁵¹ Im Gegensatz dazu ist der Kamerad hinter ihm ein gewöhnlicher Soldat.³⁵² Es sind wieder Gattungsmischungen zu konstatieren: Interieur, vereinzelte stillebenartige Elemente, Portrait, Genre und Historie. Die Rahmung durch die Türöffnung im rechten Hintergrund ist als *Bild im Bild* zu bezeichnen. Darüber hinaus werden Fragen der zeitlichen Abfolge aufgeworfen, wobei nicht deutlich ist, ob es sich um Gleichzeitigkeit oder verschiedene zeitliche Abfolgen des Abschieds handelt. Durch das Andeuten eines Vorher und Nachher kann jedoch von einem narrativen Gehalt gesprochen werden.

1817 und 1820 entstehen zwei weitere Gemälde, wahrscheinlich in kaiserlichem Auftrag, als Pendants, die beide die *Heimkehr des Landwehrmannes* thematisieren, jedoch die politische Brisanz – die Kriege waren bereits erfolgreich überstanden – einbüßen.³⁵³ Der sentimentale und moralisierende Aspekt bleibt in den beiden späteren Werken erhalten und ist auch nach Ende der Kriege noch relevant.³⁵⁴ Krafft selbst äußert sich in seiner Autobiografie zu den später entstandenen Gemälden: „[...] heiterer und naturfrischer in der Farbe aber nicht von dem ergreifenden Eindruck wie ersteres, unbezweifelt ist ein bedeutender Fortschritt in naturgemäßerer Zeichnung der Körper und der Gewandung bemerkbar [...]“. ³⁵⁵ Hier finden sich also keine Überlegungen zu Methoden der Narration, zur Konzeption von Bilderfolgen oder der Zeitlichkeit. Krafft selbst geht ausschließlich auf stilistische Änderungen ein.

Die kleine Version der Heimkehr entsteht 1817. Die Personen sind nach wie vor in einer Pyramidalkomposition statuarisch arrangiert, vielleicht in Anlehnung an David. Im Bildraum wird die Reihenfolge des Abschieds spiegelverkehrt beibehalten. Die vergangene Zeit ist durch die älter gewordenen Kinder angedeutet. Die Szene findet im Freien vor dem Haus statt.³⁵⁶ Im Vordergrund ist der sitzende Vater des Landwehrmannes zu sehen, in pathetischer, sich zu den

³⁵⁰ Frodl-Schneemann 1984, S. 38.

³⁵¹ Johannsen 2016a, S. 109.

³⁵² Ziganek-Gaviria 2016, S. 128–132.

³⁵³ Frodl-Schneemann 1984, S. 55.

³⁵⁴ Frodl-Schneemann 1984, S. 55.

³⁵⁵ Krafft 1839/43, S. 226.

³⁵⁶ Frodl-Schneemann 1984, S. 55.

Wiedervereinten lehnender Pose. Die Kinder und die Ehefrau sind mittig um ihn herum versammelt. Im Hintergrund begegnen sich der junge Kamerad des Landwehrmannes und vermutlich seine Schwester oder eine Familienangehörige mit ausgestreckten Armen. Weiter hinten wird die Armee bei ihrer Heimkehr gezeigt.

Die große Version von 1820 stellt einen späteren Moment des Szenenablaufs dar. Der Landwehrmann reicht dem Alten locker die Hand, die Familie ist um ihn versammelt, das kleinste Kind blickt den Betrachter an, während der Junge das Bajonett des Vaters trägt. Im Hintergrund rechts erkennt man die junge Frau und den Kameraden des Landwehrmannes, die sich innig küssen, hinter ihnen das heimkehrende Regiment. Die Farben sind wärmer und die Malweise locker, was nach Frodl-Schneemann dem Einfluss von Thomas Lawrence, der 1818/19 in Wien arbeitete, geschuldet sein könnte.³⁵⁷ Der Landwehrmann ist nun mit einer goldenen Tapferkeitsmedaille ausgezeichnet, dennoch verzichtet Krafft auf konkrete Hinweise zum Einsatzort, was die allgemeine Gültigkeit der Darstellung bzw. ein höheres Identifikationspotenzial ermöglicht.³⁵⁸

Ähnlich wie bei Danhausers Bilderpaar des *Reichen Prassers* und der *Klostertafel* stellt sich die Frage, ob die Gemälde als Bilderfolge intendiert waren, was aufgrund des Unterschiedes von vier Jahren und der damit einhergehenden veränderten politischen Situation nicht vermutet werden kann.³⁵⁹ Ungeachtet dessen ist durch die Existenz dreier Gemälde eine Bildfolge mit einer mehr oder weniger kohärenten Erzählung, also klaren Narrationsindizien, zu erkennen. Dies mag wiederum an Hogarth erinnern, auch wenn Kraffts Gemälde weniger kritisch und propagandistisch sind. Im Zyklus des Landwehrmannes sind drei Handlungsträger ausgemacht werden, die als eine Art Binnenerzählung fungieren: erstens die Haupthandlung um den Landwehrmann und dessen Familie, zweitens das junge Paar, die weibliche Angehörige und der Kamerad, drittens die Ausblicke auf die fortziehende und heimkehrende Armee, was dazu dient, die Situation für die breite Masse repräsentativ zu machen. Hier stellt sich die Frage nach der Zeitlichkeit, welche auch bei Waldmüllers *Vorbereitung zum Weinlesefest* (Abb. 56) aufkommen wird, nämlich ob es um die Darstellung verschiedener zeitlicher Ebenen geht, die einen späteren bzw. früheren Zeitpunkt behandeln oder einen simultanen Ablauf. Gattungsmischungen, innerbildliche Rahmungen sowie das Aufkommen von Nebenhandlungen bzw. Binnenerzählungen werden von zeitgenössischen Rezensenten und

³⁵⁷ Frodl-Schneemann 1984, S. 55.

³⁵⁸ Ziganek-Gaviria 2016, S. 128–132.

³⁵⁹ Eine andere Möglichkeit wäre, Krafft schuf bewusst zum Anfang des Krieges *Den Aufbruch*, mit der Intention nach Beendigung die Heimkehr darzustellen.

durch Krafft selbst nicht explizit erwähnt oder reflektiert, was dafür spricht, dass vieles nicht unmittelbar auf die künstlerische Intention der Medienreflexion zurückgeführt werden kann.

Waldmüller, *Kinder erhalten ihr Frühstück* (1859)³⁶⁰

Im einleitenden Kapitel zur Theorie wurde bereits auf den Begriff der Leerstelle bei Kemp eingegangen, der diese vor allem für die französische Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fruchtbar macht und davon ausgeht, dass ab dem Realismus ein vermehrter Einsatz von Leerstellen in der bildenden Kunst zu finden ist.³⁶¹ In den hier behandelten Gemälden des österreichischen Biedermeier spielen Leerstellen höchstens eine untergeordnete Rolle. Tatsächlich ist es in dieser Untersuchung nur gelungen, sie singular bei Waldmüller aufzuspüren. Demnach soll im Folgenden anhand von Waldmüllers *Kinder erhalten ihr Frühstück* (1859, Abb. 88) analysiert werden, wie Leerstellen zum Einsatz kommen.

Kemp unterscheidet drei Arten von Leerstellen, erstens auf kompositioneller Ebene – leergelassene oder kahle Stellen im Gemälde, zweitens auf symbolischer und drittens auf narrativer Ebene, wenn Handlungsabläufe nicht dargestellt werden und demnach vom Betrachter imaginiert werden müssen (was meiner Meinung nach in fast allen Gemälden mit einem höheren erzählerischen Gehalt der Fall ist).³⁶² In *Kinder erhalten ihr Frühstück* sind nicht nur Leerstellen auf kompositioneller und symbolischer Ebene, sondern auch eine Art *Bild im Bild* zu erkennen.

In der Mitte dominiert ein offener Türrahmen, der den Blick in das Innere einer einfachen, bäuerlichen Küche eröffnet. Inhaltlich und kompositorisch gliedert sich das Werk in zwei Teile. Im Vordergrund sind Kinder an den Rändern der Türöffnung versammelt, rechts ein kleiner Junge, der seinen Blick sehnsüchtig auf einen Teller richtet, links eine Dreiergruppe von Kindern. Das ältere Mädchen ist im Begriff, die kleinere Schwester zu füttern, während ein Junge ihr von hinten seinen Löffel entgegenstreckt. Die Kinder sind so nahe am Türrahmen platziert, dass sie fast wie Gewandefiguren bzw. nach Schröder wie Repoussoirfiguren wirken, die die Szene im Haus rahmen.³⁶³ Durch den Jungen rechts, der gerade seine Ferse hebt und dabei einen starken Schlagschatten hat, wird dennoch kein Stillstand festgehalten, sondern eine zeitliche Komponente durch das Bewegungs- bzw. Schrittmotiv eingebracht.

³⁶⁰ Das Gemälde ist aus den späten 1850er-Jahren und zählt so bereits zu den Nachwehen der Biedermeierzeit.

³⁶¹ Kemp 1992, S. 307–308.

Im Gegensatz zur französischen Salonkunst, bei der Leerstellen in der zweiten Jahrhunderthälfte häufig zu finden sind, gibt es keine genaue Analyse dieser Problemstellung für die österreichische Kunst (der Zeit).

³⁶² Kemp 1992, S. 316–324.

³⁶³ Schröder 1990, S. 132.

Im Innenraum sind zwei Frauen mit der Zubereitung von Essen beschäftigt, ein Kind wartet noch auf seine Portion. Die Szene wird von vorne links beleuchtet, sodass im Vordergrund starke Schlagschatten auf dem Türrahmen entstehen. Im Kontrast dazu bleibt das Innere fast vollkommen im Dunkeln, ausschließlich ein Topf auf einer Flamme, links im Hintergrund, erleuchtet die Küche. Die Dominanz von Schwarz wie auch die starken Schlagschatten, könnten dabei von der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts angeregt worden sein.

Eine Leerstelle ist in der Mitte des Gemäldes zu erkennen. Sie wird von dem kahl belassenen, aber realistisch wirkenden Türrahmen umfasst. Durch die Schwärze wirkt sie fast wie ein dunkler Farbfleck, der nicht zu dem Werk zu gehören scheint. Sie könnte stellvertretend für den Mangel an Nahrung und anderen Gütern stehen. Dieser Teil des Gemäldes bleibt im Vordergrund frei. Bis zum Erscheinen der Silhouette von Personen im Innenraum dominiert hier die Dunkelheit. Es handelt sich demnach nicht nur um eine Leerstelle aus kompositorischer Sicht, sondern eine daraus resultierende auf symbolischer Ebene, die das Armutsmotiv erfasst, welches auch bei den Kindern präsent ist. Einige von ihnen tragen keine Schuhe, schauen heißhungrig auf ihr Frühstück oder verschlingen es bereits. Das spricht für eine ungünstige wirtschaftliche Lage. Auch die ärmliche Erscheinung des Hauses lässt dies vermuten. Armut, die durchaus der gesellschaftlichen Situation der Zeit entspricht, wird in dem Gemälde dokumentiert und reflektiert, dennoch ist die Darstellung idealisiert. Die pausbäckigen Kinder wirken gut genährt und sauber, was mit dem für Eybls *Bettler* Erläutertem übereinstimmt. Waldmüller übt in anderen Gemälden, beispielsweise den *Delogierten (Nach der Pfändung)* von 1859, durchaus harsche Sozialkritik, was auch für die Erfassung des Armutsmotivs in Form einer Leerstelle in diesem Gemälde spricht.³⁶⁴

Es korrespondiert nicht mit einer der von Stoichiță aufgestellten Kategorien. Formal könnte es als Umkehr der Fensterbilder verstanden werden. Der Betrachter blickt nun nicht mehr von innen hinaus, sondern von draußen hinein. Eine weitere kunsthistorische Anleihe wären die Hausflurbilder der Niederlande des 17. Jahrhunderts, auf die in Bezug auf Waldmüllers *Vorbereitung zum Weinlesefest* näher eingegangen wird. Hier erfährt das Motiv eine Umkehrung, da man von außen nach innen blickt, die Szene durch eine Wandöffnung gerahmt ist und die sich innen und außen abspielenden Szenen verdoppeln. Auf Handlungsebene hängen Vorder- und Hintergrund zusammen, rein inhaltlich könnten sie jedoch auch gesondert voneinander funktionieren. Eine Dopplung existiert ebenfalls auf der Ebene der Darstellung des Rahmens, da nicht nur die Tür als solche fungiert, sondern im Inneren nochmal ein Rundbogen

³⁶⁴ Hier gälte es auch den Einfluss der zeitgenössischen französischen Kunst auf Waldmüller zu reflektieren, unter anderem von Alexandre Antigna, auch was Aspekte der Bilderzählung betrifft. Darauf wird jedoch im Rahmen dieser Untersuchung nicht näher eingegangen.

die Szenen einfasst. Durch die Wahl der Perspektive von außen nach innen könnte somit von einer negativen Rahmung die Rede sein. Das Motiv erinnert auch an Portaldarstellungen in der bildenden Kunst, die sich seit der Gotik einer gewissen Beliebtheit erfreuen.

Kompositionelle Ähnlichkeiten von Szenen, die sich draußen vor der Tür abspielen und den Blick in ein mehr oder minder dunkles Interieur freigeben, finden sich bei Waldmüller häufig, wie beispielsweise in *Kranzbindende Mädchen* von 1846 (Abb. 89) oder *Mutterglück/Die glückliche Stunde* von 1849 (Abb. 90). Im Gegensatz zu diesen beiden Werken mit vergleichbarer Komposition in Hinsicht auf die Türöffnung (außen – innen) scheint auf narrativer Ebene das Werk *Kinder erhalten ihr Frühstück* durch die Dopplung der Handlung im Inneren und Äußeren am komplexesten. Allgemein lässt sich festhalten, dass bei Waldmüller Türöffnungen als Rahmung von Binnenerzählungen fungieren können, was auch für *Vorbereitung zum Weinlesefest* (Abb. 56) erläutert werden soll, wobei hier wiederum der umgekehrte Blick von innen nach außen existiert.

Waldmüller, *Vorbereitung zum Weinlesefest* (1860)

Wie *Kinder erhalten ihr Frühstück* zählt Waldmüllers *Vorbereitung zum Weinlesefest* (Abb. 56) zu seinem Spätwerk und überschreitet mit einem Entstehungsdatum von 1860 eigentlich die Epochengrenzen des österreichischen Biedermeier. Das Motiv ist typisch für den alternden Künstler, der sich immer mehr in den Wienerwald zurückzieht und dort Inspiration in seiner Umgebung, der ländlichen Bevölkerung und Landschaft, findet. Die Perspektive wird dabei des Öfteren verkürzt bzw. ein tiefer liegender Betrachterstandpunkt eingenommen, wie auch in dem hier zu analysierenden Gemälde.³⁶⁵

Die Szene spielt sich im Inneren eines nur zur Hälfte beleuchteten Bauernhauses ab, wahrscheinlich einem sogenannten Presshaus. Der Verputz der Wände links bröckelt bereits, der nach unten rechts abfallende Holzboden wirkt morsch und die Dachbalken sind mit Stroh bedeckt. Das einfache Interieur wird durch vielfigürige Darstellungen, die teils miteinander in Interaktion stehen, belebt. Drei parallel verlaufende Handlungsebenen sind formal im Bildraum gestaffelt. Im Vordergrund sitzt eine junge Frau mit zwei Kindern, die dem am Boden liegenden Mädchen die Hand hält und ihm die andere liebevoll entgegenstreckt. Rechts vor ihnen erkennt man Weinblätter, links einen einsamen Hut und Zweige, die auf das Weinlesefest hinweisen. Der Betrachter bekommt Einblick in einen intimen, familiären Moment. In der rechten dunkleren Bildhälfte findet sich im Kontrast dazu eine Gruppe junger Bäuer:innen, die die

³⁶⁵ Im Vergleich zu anderen besprochenen Werken Waldmüllers zeichnet es sich durch einen offeneren Pinselduktus und besonderes Interesse an der Lichtführung aus, was für seinen späten Stil spricht. Rolig/Grabner 2024, S. 112–114.

Stube mit Weinranken schmücken und dabei zur Musik des weiter hinten stehenden Geigenspielers tanzen. Es wurde bereits an mehreren Stellen erläutert, dass im Biedermeier häufig aus einem kunstgeschichtlichen Typenrepertoire geschöpft wird, wobei hier bei der tanzenden Jugend Anklänge an ein Bacchanal gesehen werden können, was vor allem mit der Verbindung zum Wein plausibel erscheint. Allgemein korrespondiert der hier festgehaltene Tanz auch mit dem Titel der Vorbereitung. Womöglich sind die Dargestellten im Begriff, den Tanz als eine Art Vorübung für das eigentliche Fest zu proben. Darüber hinaus handelt es sich um die einzig bewegte Haupthandlung, die in ihrer Dynamik im Kontrast zu den anderen statischen Szenen steht.

Im Hintergrund, mittig hinter der im Vordergrund platzierten Dreiergruppe, befindet sich eine geöffnete Tür, die den Blick nach außen auf eine Mutter mit zwei kleinen Kindern frei gibt, die sich auf das Haus zubewegt. Dahinter ist der Ausschnitt eines weiteren Gebäudes sowie eine grüne Landschaft zu erkennen.

Die drei scheinbar zeitgleich ablaufenden, aber dennoch vollkommen voneinander isoliert stehenden Handlungsmomente sind durch einen divergierenden Einsatz von Lichteffekten gerahmt. Bedingt ist dies durch die offene Tür im mittigen Hintergrund. Eine weitere natürliche Lichtquelle ist ein kleines Fenster am rechten Bildrand. Die davor zentral platzierte Dreiergruppe wird durch eine dem Betrachter des Gemäldes nicht ersichtliche Lichtquelle von unten links illuminiert und so erstrahlt ihre Tracht in kräftigem Rot, Blau und Weiß. Das eigentliche Geschehen, mit der vielfigürigen tanzenden Gruppe befindet sich im unbeleuchteten, schattigen rechten Mittelgrund. Somit ist in mehrerer Hinsicht eine Dreiteilung zu erkennen: die drei voneinander gesonderten, wenn auch thematisch verbundenen Personengruppen, die horizontal in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgegliedert sind, aber auch auf der Vertikalen links die kahle, brüchige, aber visuell durch das Licht betonte Mauer, mittig die beiden Dreiergruppen im Vorder- und Hintergrund, rechts das fröhliche Treiben der Bauersleute im Schatten. Die linke Bildhälfte steht durch ihre Unausgefülltheit in klarem Kontrast zu den Personendarstellungen und kann auf kompositorischer, aber nicht auf inhaltlicher Ebene als Leerstelle bezeichnet werden, es sei denn, die karge, brüchige Mauer würde als Armutsausdruck verstanden.

Bei den einzelnen, nicht miteinander in Interaktion stehenden Menschengruppen ist es möglich, sie als je eine eigene Erzählung zu interpretieren, da sie auch alleine ein Gemälde füllen würden. Erst ihre Verdichtung führt zu der von Waldmüller akzentuierten idealtypischen Schilderung des ländlichen Lebens.³⁶⁶ Wie bei Krafft stellt sich hier die Frage nach der Zeitlichkeit. So

³⁶⁶ Rolig/Grabner 2024, S. 114.

könnte, wenn nicht von einer Gleichzeitigkeit der sich abspielenden Szenen ausgegangen wird, im Hintergrund die Ankunft, zur Rechten das Fest und im Vordergrund die Ruhe nach dem Fest oder der Arbeit dargestellt sein. Schröder bezeichnet dies als eine Art szenisches Denken, als „präzise Ungleichzeitigkeit simultaner Zustände der Gleichzeitigkeit des Vorher und Nachher“,³⁶⁷ was auch durch die Asymmetrie der Komposition akzentuiert wird. Gegen einen zeitlichen Ablauf spricht die verschiedene Gewandung der Dargestellten. Es gibt keine Dopplung, demnach handelt es sich nie um die gleichen Personen. Dennoch scheinen beide Lesarten, die der Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit, im Sinne einer Abfolge plausibel und sollten bewusst ambig belassen werden.

Eine Rahmung der einzelnen Gruppen ist ungeachtet der zeitlichen Abfolge nicht gegeben. Sie wird jedoch in gewisser Weise über die Lichtregie geschaffen, was die Beleuchtung der vorderen Dreiergruppe und die im Schatten befindliche Gesellschaft rechts betrifft. Durch die offenstehende Tür wird für die Dreiergruppe, die auf das Innere des Hauses bzw. auf den Bildbetrachter zuschreitet, ein *Bild im Bild* kreiert. Die Lichtregie ist für die Betonung von Handlungsabläufen und Zeitlichkeit von besonderer Relevanz. Auch Kemp schenkt sowohl in der Analyse von Hogarth *Vorher und Nachher* (Abb. 27) als auch von Klingers Illustrationen zur Bergpredigt der Generierung von Narrativität durch Lichtführung eine besondere Aufmerksamkeit.³⁶⁸

Abgesehen davon ist in Waldmüllers Gemälde der Betrachterstandpunkt und dessen Verständnis zum Raum von Bedeutung. Der Betrachter befindet sich in naher Sehdistanz zur Szene und blickt zu dem nach hinten fluchtenden Raum, der durch den etwas abfallenden Boden hin zur tanzenden Gruppe führt. Paradoxe Weise entscheidet sich Waldmüller, das Weinlesefest in einen Innenraum zu verlegen und nicht wie üblich draußen stattfinden zu lassen. Wie Buchsbaum zeigt, konzentriert er sich vor allem in seiner späten Schaffensphase immer mehr auf die Verlagerung von Sittenbildern oder Genreszenen in Innenräume, um so den Fokus auf die spezifische Ausschnittshaftigkeit durch geöffnete Türen, die die Szenen rahmen, sowie die Beleuchtungssituation von Außen- und Innenräumen mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten zu legen.³⁶⁹

Schröder erkennt eine Rezeption der Niederlande des 17. Jahrhunderts, etwa der bereits angesprochenen Hausflurbilder, beispielsweise von Jacob Ochtervelts *Straßenmusikant am Hauseingang/Bettelmusikanten* von 1665 (Abb. 91).³⁷⁰ Sie könnten für Waldmüller, dem sie

³⁶⁷ Schröder 1990, S. 42.

³⁶⁸ Kemp 1989, S. 71; S. 73.

³⁶⁹ Buchsbaum 1976, S. 183.

³⁷⁰ Schröder 1990, S. 41.

sicher in der einen oder anderen Art bekannt waren, eine Basis für eine neue Auseinandersetzung mit den vielseitigen Erzählstrukturen durch Rahmungen geboten haben, erfahren in ihrer Konzeption jedoch eine Umdeutung. In der Komposition, mit dem Blick von innen nach außen und dem *Bild im Bild*, das durch den offenen Hauseingang geschaffen wird, gibt es formale Ähnlichkeiten. Auch die Lichtregie legt Anklänge an die niederländische Kunst nahe. Ansonsten haben die Werke inhaltlich jedoch wenig gemein.³⁷¹ Bei Waldmüller geht es nicht wie bei Ochtervelt um die Differenz sozialer Schichten – gutes Bürgertum im privaten, vornehmen Interieur und Straßenmusikanten draußen im öffentlichen Raum, sondern er zeigt eine homogene soziale Gruppe, die der ländlichen Bevölkerung angehört.³⁷²

Im internationalen Vergleich lassen sich beispielsweise aus Frankreich Pierre-Henri Révoils *René d'Anjou und Palamède de Forbin* von 1827 (Abb. 92) anführen. Er wird dem Troubadour zugeordnet und verschreibt sich der Darstellung mittelalterlicher Szenen. Das Gemälde zeigt König René auf der Reise durch seine Besitzungen in der Provence, Palamède wirft sich ihm als Dank für seine Gunst zu Füßen. Ähnlichkeiten lassen sich im kompositionellen Verfahren, nicht aber inhaltlich oder stilistisch erkennen.³⁷³ Bei Révoil wird der Blick von einer sich im Inneren des Schlosses abspielenden Szene durch eine offen stehende Tür in der Mitte des Gemäldes nach außen gerichtet, wobei diese nicht explizit als Rahmen für eine weitere Szene wie bei Waldmüller oder Krafft dient, sondern ausschließlich einen Ausblick in den Hof mit weiteren Bauten und Menschen freigibt. Was die Kombination von sich innen und außen abspielenden Szenen angeht, scheinen die österreichischen Künstler einen höheren Grad an Komplexität zu erreichen. Das Interesse an ähnlichen kompositorischen Verfahren ist jedoch im internationalen Raum zeitgleich vorhanden.

Im österreichischen Vergleich widmet sich auch Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld 1842 in *Blick aus der Kirche in Annaberg auf den Ötscher* (Abb. 93) einer ähnlichen Aufgabenstellung, wobei das Motiv abgesehen vom Hintergrund rechts kaum menschliche Darstellungen aufweist. Es wird der Blick aus dem Innenraum einer Kirche, deren Rippen angedeutet sind, durch die offenstehende Tür hin zum Dorf rechts und zentral zum Ötscher gerichtet. Auch wenn bei Schnorr nicht von einer Narrativität die Rede sein kann, zeigt das Vergleichswerk doch, dass zeitgleich im österreichischen Biedermeier ähnliche kompositionelle Verfahren durch die Schaffung innerbildlicher Rahmungen für verschiedene künstlerische Intentionen herangezogen werden.

³⁷¹ Schröder 1990, S. 41.

³⁷² Donahue Kuretsky 1979, S. 34–36.

³⁷³ Ausstellungskatalog Musée de l'Ain 1971, S. 46–48.

Fazit

Alle Gemälde in diesem Unterkapitel verbindet ihr erzählerischer Gehalt, der, so lautet meine These, primär durch die Verarbeitung von *Bildern im Bild*, mit expliziter Rahmung oder ohne, zustande kommt. Dazu trägt auch die Tendenz zur Gattungsmischung bei, insbesondere bei Krafft von Historie und Genre. Waldmüller nimmt sowohl in *Vorbereitung zum Weinlesefest* als auch in *Kinder erhalten ihr Frühstück* kunsthistorische Anleihen bei den Hausflurbildern der Niederlande des 17. Jahrhunderts, wobei in *Kinder erhalten ihr Frühstück* ein umgekehrter Blick von außen nach innen gerichtet wird, eine Rahmung ex negativo. Zeitlichkeit spielt in beiden Gemälden eine Rolle. So werden in *Kinder erhalten ihr Frühstück* zwei gleichzeitig ablaufende Handlungen dargestellt, während in *Vorbereitung zum Weinlesefest* eine Art zeitliche Abfolge festzustellen ist.

Waldmüller operiert wie auch Krafft in *Abschied des Landwehrmannes* mit einer Türöffnung, die als Rahmen für eine weitere Szene als *Bild im Bild* fungiert. Bei beiden Gemälden (*Vorbereitung zum Weinlesefest* und *Abschied und Heimkehr des Landwehrmannes*) stellt sich die Frage nach der zeitlichen Abfolge oder Gleichzeitigkeit aufgrund der Darstellung mehrerer Handlungen als Neben- bzw. Binnenerzählung. Zeitgenössische Rezensionen sowie Überlegungen von Krafft selbst über *Abschied und Heimkehr des Landwehrmannes* setzen sich weder mit Fragen der Zeitlichkeit noch dem Aufkommen von Nebenhandlungen bzw. Gattungsmischungen auseinander. Dennoch handelt es sich bei Waldmüller und Krafft um gebildete Künstler mit umfassendem kunsthistorischem Wissen, was vermuten lässt, dass die Thematisierung der Zeitlichkeit, die zwischen Abfolge und Gleichzeitigkeit changiert, bewusst verarbeitet wurde.

Im Gegensatz zu den Gemälden Kraffts und Waldmüllers kommen Eybls und Fendis hier behandelte Werke ohne explizite Rahmungen aus. Bei Fendi zeigt das Geschehen verschiedene Schicksale, die auf einem Höhepunkt kulminieren, wobei auf kunsthistorisch bekannte Bildtypen als Bildzitate rekurriert wird, während bei Eybl durch den Unterschied der beiden Paare – Bettler und Wohlhabende – soziale Schichten, aber auch ein Vorher und Nachher, thematisiert werden und der Bildstock als *Bild im Bild* auf christliche Tugenden anspielt.

Fendis *Szene der Donauüberschwemmung* und Waldmüllers *Vorbereitung zum Weinlesefest* eint das Interesse am Einsatz von Licht als eine Art Lichtregie, wodurch die Akzentuierung einzelner innerbildlicher Handlungen erreicht wird. Auch Eybl und Waldmüller verbindet eine, bereits in anderem Kontext angesprochene Tendenz, bei der Darstellung von Bettlern oder einem ärmlichen, ländlichen Milieu, Rührung beim Betrachter zu evozieren, die Dargestellten jedoch dabei zu idealisieren (keine schmutzigen Füße, allgemein eher gepflegtes Äußeres).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass diverse kunsthistorische Einflüsse, wie für die einzelnen Gemälde erläutert, verarbeitet werden. Dennoch scheint der Drang zum Erzählerischen, durch den Einsatz von *Bildern im Bild* einen höheren Grad an Narrativität zu erreichen, die hier zusammengefassten Gemälde zu einen.

4. Conclusio

Abschließend sollen drei Schlüsselfragen dieser Untersuchung beantwortet werden, die bereits im jeweiligen Zwischenfazit der einzelnen Unterkapitel im analytischen Teil vorbereitet wurden. Erstens: Wie kann die Brücke zur Forschungsliteratur, die sich mit Metamalerei auseinandersetzt, geschlagen werden? Zweitens: Wie verhalten sich die hier behandelten Gemälde des österreichischen Biedermeier zu kunsthistorischen Vorbildern und im internationalen Vergleich derselben Zeit? Drittens: Etwas provokativ gefragt, ohne eine eindeutige Antwort zu intendieren: „Ist das Metamalerei?“

Was den Bezug zur Forschungsliteratur betrifft, sind Ausgangs- und Endpunkt der Untersuchung unterschiedlich, da sich diese als dynamischer Prozess versteht. Das Theoriekapitel beginnt mit der Auseinandersetzung zum frühneuzeitlichen Konzept der Metamalerei, insbesondere auf der Basis von Stoichiță. Im Laufe der Analyse der Einzelwerke wird jedoch klar, dass seine Überlegungen als Kontrastvorlage fungieren und nicht als einfach zu übertragende Schablone angewandt werden können. Dennoch ist der Bezug zur Theorie wichtig, da sie dabei hilft, Kategorien aufzustellen, die Gemälde zu ordnen und Phänomene zu benennen. Aufgrund der zeitlichen Differenz tragen Stoichiță's Ausführungen aber nicht zum Verständnis bei, warum im Biedermeier verstärkt *Bilder im Bild* zum Einsatz kommen und auch nicht zur Klärung, woher diese Tendenz stammt. Es stellt sich die Frage nach der Zeit dazwischen und auch nach den sich wandelnden gesellschaftlichen und politischen Bedingungen. Der Kunstmarkt veränderte sich in dieser Zeit, neue Auftraggeber kamen hinzu, Museen etablierten sich und die Akademie übernahm eine zentrale Rolle. Die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Schichten, vor allem im Vergleich zum 18. Jahrhundert, als in Gemälden primär der Adel repräsentiert wird, führte dazu, dass das Bürgertum eine wichtigere Rolle spielte, der Adel aber dennoch auch als bedeutender Teil des Kunstmarkts bestehen blieb und sich allgemein ein neues, breites Publikum als Auftraggeberschaft bildete. Damit einher gehen andere Ansprüche der Kunst, wie das Moralisieren, deren sich die Künstler durchaus bewusst waren und die sie reflektierten, beispielsweise Waldmüller in seinen Schriften. Außerdem bleibt der durch den Klassizismus angeregte Detailrealismus bestehen, der in zahlreichen Gemälden des Biedermeier zu erkennen ist.

Ziel war es, die bisher in einem Großteil der Forschungsliteratur als eher rustikal und wenig tiefsinnig klassifizierten Gemälde des österreichischen Biedermeier gegen den Strich zu lesen und damit eine Neubewertung einzelner künstlerischer Positionen, aber auch übergreifender Phänomene unter genauerer Betrachtung der Verarbeitung von *Bildern im Bild* anzubieten. Es soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, dass etwas, das zuvor als eher banal angesehen wurde, nun als intellektuelle Kunst gilt. Auch kann die Frage nach der Metamalerei nicht mit ja oder nein beantwortet, sondern nur aufgezeigt werden, dass es sich um eine anders geartete Metapikturalität als in der Frühen Neuzeit handelt, wobei auch das quantitative Verhältnis zu anderen Werken der Zeit nicht außer Acht gelassen werden darf. Es gibt zwar eine Tendenz zur Verarbeitung von *Bildern im Bild*, aber diese sind in der Epoche nicht in der Mehrzahl.

Um diese Funktion und Intention zu verstehen, ist der Blick auf kunsthistorische Bezüge zu richten, wobei schnell klar wird, dass die Intellektualität und das Reflexionsniveau, wie es in der Frühen Neuzeit der Fall war, im Biedermeier geringer bzw. gar nicht ausgeprägt ist. So werden niederländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts zwar rezipiert, aber der Charakter eines Vermeer oder Rembrandt nicht erreicht, was aber auch nicht der Intention der Künstler entspricht. Im 19. Jahrhundert wird keineswegs alles neu erfunden, sondern Kontinuitätslinien aufgegriffen und adaptiert. Auch die Kunst des 18. Jahrhunderts, Klassizismus und Romantik, beeinflussen die Künstler, es kommt zu einem Pluralismus verschiedener Anregungen, wobei kompositorische Anlehnungen existieren, interpretatorische Konzepte aber anders geartet sind. Um dies erneut nachzuvollziehen, muss auf die einzelnen Kategorien der Untersuchung zurückgegriffen und nicht generalisiert werden.

So knüpfen Alt und Krafft mit dem *Blick aus dem Fenster* an romantische Traditionen an. Trotz kompositioneller Analogien wird die klare Linearität, der relativ hohe Abstraktionsgrad sowie die religiöse Deutungsebene der Romantiker nicht übernommen. Ungeachtet dessen ist der Ausblick durch das Fenster, der zur Gattungsmischung von Landschaft und Interieur führt, als *Bild im Bild* zu bezeichnen. Die Dopplung der rechteckigen Form von Fenster und Leinwand schafft eine Art Bewusstsein für Motivrhythmen und Medienreflexion.

Das Interesse an Rahmungen, an Funktion und Form in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen wird von Kemp 1995 betont und trifft auch auf das österreichische Biedermeier zu. Fingierte Rahmungen, die vor allem bei Waldmüller in Form von Fenster- oder Türöffnungen auftreten, haben einerseits Vorbilder in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, beispielsweise mit Trompe-l'œil Effekten bei Dou, Hoogstraten oder in den sogenannten Hausflurbildern. Sie können aber andererseits auch als eine Art Umkehr romantischer Fensterbilder ausgelegt werden. Der Betrachterbezug durch direkten Blickkontakt

der Figuren aus dem Gemälde hinaus wird neu definiert und fließt bei Waldmüller in die Konzeption der Gemälde mit ein. Was Rahmungen im Allgemeinen angeht, gilt es zwischen faktischen und narrativen zu unterscheiden. Die Dopplung des Rahmens in Form von Fensterrahmen ist eine faktische, während im Kapitel zu *Methoden der Narration* die erzählerische Dimension von Rahmungen behandelt wird, die Binnen- bzw. Nebenhandlungen durch Türöffnungen einfassen. Zentral ist dabei die neue Qualität des Erzählens durch *Bilder im Bild*. Dies geht mit weiteren Deutungsangeboten innerhalb des Gemäldes einher. So sind mehrere Handlungen oder Handlungsabläufe gleichzeitig dargestellt. Damit werden auch, wie in Waldmüllers *Vorbereitung zum Weinlesefest* oder Kraffts *Abschied des Landwehrmannes*, Fragen nach dem Verständnis von Zeitlichkeit – simultan oder als zeitliche Abfolge – im jeweiligen Gemälde aufgeworfen. Der erzählerische Gehalt, so meine These, kommt primär durch die Verarbeitung von *Bildern im Bild*, mit oder ohne explizite Rahmung, zustande.

Tatsächlich gerahmte *Bilder im Bild* finden sich unter anderem im Kapitel *Strategien der Intimität und Verlebendigung*. Hier repräsentiert die Interaktion der Kinder mit den Darstellungen von Maria mit Kind als *Gemälde im Gemälde* durch den haptischen Moment einen unmittelbaren Zugang zur Malerei, der diese als Täuschung entlarvt und sie somit zum Gegenstand und zum Thema der Darstellung macht. Sie führt auch zur Parallelisierung von „himmlischer“ und „irdischer“ Mutter, was mit den damaligen religiösen Praktiken korrespondiert.

Die Darstellung von *Bildern im Bild* kann einerseits als Weiterentwicklung des klassizistischen Portraits mit Beiwerk oder auch von Hogarths *Bildern im Bild* mit kommentierender Funktion angeregt worden sein, wie im Kapitel zu *Bildern der Ausstattung*, aber auch in *Stilleben als Bilder im Bild* ausgeführt wird. *Gemälden im Gemälde* kommen dabei zwei verschiedene Funktionen zu. Sie können einerseits reine Dekorationsobjekte sein, wie Landschaftsdarstellungen an den Rückwänden, andererseits auch integraler Bestandteil der Botschaft des Werks mit kommentierender Funktion, was sowohl für Portraits als auch Genreszenen zutrifft.

Generell ist bei fast allen Gemälden die Tendenz zur Gattungsmischung und das Aufbrechen von Gattungskonventionen zu erkennen und als Teil von Metamalerei auszulegen. Dies wird unter anderem im Kapitel zu *Heimatsbilder* thematisiert, wobei sich allgemein festhalten lässt, dass bei Landschaftsdarstellungen ein geringeres Potenzial zur Verarbeitung von *Bildern im Bild* zu erkennen ist. Neben Rahmungen, Gattungsmischungen, tatsächlichen *Bildern im Bild*, dem erzählerischen Gehalt und dem Betrachterbezug ist auch die Thematisierung des Sehvorgangs, wie beispielsweise in Waldmüllers *Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes*

versunken oder Amerlings Portrait der Familie Arthaber ein wiederkehrendes Motiv, das ebenfalls als eine Art Medienreflexion verstanden werden kann.

Um das Potenzial der Metamalerei zu reflektieren, gilt es Äußerungen von zeitgenössischen Betrachtern miteinzubeziehen, diesen aber nicht die Deutungshoheit zu geben, da in ihnen Metapiktoralität keine Erwähnung findet, was auch wenig verwunderlich ist. In den Atelierszenen Danhausers wird der humoristische Gehalt gelobt, eine Kritik an den Lehrmethoden der Akademie aber nicht erkannt, sondern gemutmaß, dass der Maler diese Werke eher aus „Zeitvertreib“ schuf, was nahelegt, dass es ihm wohl kaum um intellektuelle Metamalerei in Form von Ateliendarstellungen ging. Beim Kapitel *Atelierszenen*, die auf eine lange kunsthistorische Tradition zurückgehen, zeigt zusätzlich der nationale und internationale Vergleich mit Kremser Schmidt, Quadal, Hasenclever und Koch, dass die „biedermeierliche“ Version zugunsten von Gattungsmischungen und erzählerischem Gehalt weniger kritisch ausfiel. Sowohl in der *Schachpartie* als auch im *reichen Prasser* und der *Klostertsuppe* erfahren die stilllebenartigen Details sowie die Gattungsmischung, die zwar noch nicht als solche bezeichnet wird, große Aufmerksamkeit und Lob.³⁷⁴

Der übergreifende europäische Kontext mit internationalen Vergleichen der Zeit konnte im Rahmen dieser Untersuchung aus Platzgründen nicht hergestellt werden. Teilweise zeigen die Einzelanalysen, dass sich durchaus vergleichbare Phänomene finden lassen, beispielsweise in Deutschland (Kersting, Friedrich), Frankreich (Boilly, Tassaert, Révoil), Italien (Tominc) und Großbritannien (Wilkie, Lawrence). Europäische Vergleiche gibt es in der vorliegenden Arbeit primär dort, wo österreichische Künstler auf bereits etablierte kunsthistorische Vorbilder zurückgreifen, die auch anderenorts Einfluss hatten, nicht aber, weil sie international besonders vernetzt waren. Demnach gilt es festzuhalten, dass im künstlerischen Milieu Österreichs der regionale Fokus dominiert. Die Maler reisten zwar (Amerling stellte auch in der Brera in Mailand aus), standen aber primär im innerösterreichischen Austausch und wurden keineswegs als internationale Heroen angesehen. Waldmüller ist in dieser Untersuchung eine Art Solitär. Er gilt als einer der internationalsten und gebildetsten Künstler, bei dem neben Krafft noch am ehesten von Metamalerei mit tatsächlich reflexivem Potenzial gesprochen werden kann, weshalb er hier am häufigsten mit Beispielen vertreten ist.

Metapikturale Elemente aus der kunsthistorischen Tradition wurden weiterverarbeitet, aber nicht aus dem gleichen intellektuellen Antrieb, wie es in den Jahrhunderten davor der Fall war. Neben Aspekten der Frühen Neuzeit, die unter geänderten Vorzeichen aufgegriffen werden, ist die Metamalerei im Biedermeier stark durch Klassizismus und Romantik geprägt.

³⁷⁴ Nach Roessler 1911, S. 39.

Kompositorisch nehmen die Künstler kunsthistorische Anleihen, die intellektuelle Intention fehlt aber häufig. Metamalerei als Malerei des 19. Jahrhunderts demonstriert dabei vor allem das Wissen über die Kunst der Vergangenheit, wobei das intellektuelle Potenzial auf breitere soziale Schichten der Rezeption abzielt. *Bilder im Bild* tragen im Biedermeier zum erzählerischen Gehalt und dem Aufbrechen von Gattungskonventionen bei, erfahren aber in ihrer Intention eine Umdeutung, da es nicht oder nur selten um die Thematisierung des Mediums selbst und das Reflexionspotenzial der Malerei an sich geht. Es werden primär *Gemälde im Gemälde* verarbeitet. Die Metapiktoralität erfährt dabei eine Umdeutung, das Malen selbst wird in den seltensten Fällen zum eigentlichen Thema. Metamalerei folgt somit im Biedermeier eigenen Gesetzen und anderen Ansprüchen, als noch in der Frühen Neuzeit.

Bibliografie

Asemissen/Schweikhart 1994

Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei. Berlin: Akad.-Verl. 1994.

Ausstellungskatalog Albertina 2010

Klaus Albrecht Schröder/Maria Luise Sternath (Hg.): Jakob und Rudolf von Alt. Im Auftrag des Kaisers (Ausstellungskatalog, Albertina, Wien, 2010) Wien: Brandstätter 2010.

Ausstellungskatalog Bank Austria Kunstforum 1993

Gerbert Frodl/Klaus Albrecht Schröder (Hg.): Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution (Ausstellungskatalog, Bank Austria Kunstforum, Wien, 1993). München: Prestel 1993.

Ausstellungskatalog Belvedere 2016

Sabine Grabner/Agnes Husslein-Arco (Hg.): Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). München: Hirmer 2016.

Ausstellungskatalog Musée de l'Ain 1971

Françoise Baudson (Hg.): Le style troubadour (Ausstellungskatalog, Musée de l'Ain 1971) Bourg-en-Bresse: Musée de l'Ain 1971.

Ausstellungskatalog Hermesvilla 2006/7

Elke Doppler (Hg.): Schau mich an. Wiener Porträts (Ausstellungskatalog, Hermesvilla, Wien, 2006/7)Wien: Brandstätter 2006.

Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien 1988

Tino Erben (Hg.): Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (Ausstellungskatalog, Historisches Museum der Stadt Wien 1988). Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1988.

Ausstellungskatalog Leopold Museum Wien 2025

Johann Kräftner/Hans-Peter Wipplinger (Hg.): Biedermeier Eine Epoche im Aufbruch (Ausstellungskatalog Leopold Museum Wien 2025) Köln: Walther & König 2025.

Ausstellungskatalog Milwaukee Art Museum/Albertina 2006

Hans Ottomeyer/Klaus Albrecht Schröder/Laurie Winters (Hg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit (Ausstellungskatalog, Milwaukee Art Museum 2006; Albertina, Wien 2006; Deutsches Historisches Museum, Berlin 2006). Ostfildern: Hatje Cantz 2006.

Ausstellungskatalog National Gallery of Art 2000

Arthur K. Wheelock (Hg.): Gerrit Dou 1613–1675. Master painter in the age of Rembrandt (Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington, 2000; Dulwich Picture Gallery, London, 2000; Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague, 2000/2001) New Haven: Yale University Press 2000.

Barker 2005

Barker, Emma: Greuze and the Painting of Sentiment. Cambridge: Cambridge University Press 2005.

Bestvater-Hasenclever 1979

Bestvater-Hasenclever, J. P. Hasenclever. Ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier. Hanna: Recklinghausen: Bongers 1979.

Brugger 1993

Brugger, Ingrid: Das Bildnis als Handlungsträger. Zur Gattungsmischung im Wiener Biedermeier. In: Gerbert Frodl/Klaus Albrecht Schröder (Hg): Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution (Ausstellungskatalog, Bank Austria, Wien, 1993). München: Prestel 1993, S. 53–59.

Buchsbaum 1976

Buchsbaum, Maria: Ferdinand Georg Waldmüller. 1793–1865. Salzburg: Residenz 1976.

Buchsbaum 1988

Buchsbaum, Maria: Ferdinand Georg Waldmüller. Ein Rebell im Bürgerrock. In: Tino Erben (Hg.): Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (Ausstellungskatalog, Historisches Museum der Stadt Wien 1988). Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1988, S. 164–169.

Baumstark 1983

Baumstark, Reinhold: Wiener Biedermeier. Gemälde aus den Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein. Vaduz: Buch- und Verlagsdruckerei AG 1983.

Donahue Kuretsky 1979

Donahue Kuretsky, Susan: The paintings of Jacob Ochtervelt (1634–1682). Oxford: Phaidon 1979.

Felbinger 2009

Felbinger, Udo: Die Imagination des Betrachters ist berechneter Teil des Bildes. Waldmüller als Porträtmaler. In: Agnes Husslein-Arco/Sabine Grabner Ferdinand (Hg): Georg Waldmüller. 1793–1865 (Ausstellungskatalog, Musée du Louvre, Paris 2009; Belvedere, Wien 2009). Wien: Brandstätter 2009, S. 69–78.

Feuchtmüller 1963

Feuchtmüller, Rupert/Mrazek, Wilhelm: Biedermeier in Österreich. Wien: Forum 1963.

Feuchtmüller 1989

Feuchtmüller, Rupert: Der Kremser Schmidt. 1718–1801. Innsbruck/Wien: Tyrolia 1989.

Frodl 1987

Frodl, Gerbert: Wiener Malerei der Biedermeier Zeit. Rosenheim: Rosenheimer Verl.-Haus 1987.

Frodl 1990

Frodl, Gerbert: Johann Baptist Reiter und seine Zeit. In: Lothar Schuler (Hg.): Bilder des Lebens. Johann Baptist Reiter und der Realismus des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog, Museum Francisco Carolinum, Linz/Schloß Grafenegg, 1990) Linz: OÖ. Landesmuseum 1990, S. 9–14.

Frodl/Frodl 1993

Frodl, Gerbert/Frodl, Marianne: Das Wiener Genrebild. Gedanken zu seiner Entstehung. In: Gerbert Frodl/Klaus Albrecht Schröder (Hg.): Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution (Ausstellungskatalog, Bank Austria, Wien, 1993). München: Prestel 1993, S. 44–52.

Frodl-Schneemann 1984

Frodl-Schneemann, Marianne: Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde. Wien: Herold 1984.

Grabner 1997

Grabner, Sabine: Romantik, Klassizismus, Biedermeier. In der Österreichischen Galerie Belvedere, 2. verb. Aufl. Dies. Wien: Hirmer 1997.

Grabner 2003a

Grabner, Sabine: Der „Fashionabelste“ Maler von Wien. In: Sabine Grabner (Hg.): Friedrich von Amerling. 1803–1887. Leipzig: Seemann 2003, S. 10–40.

Grabner 2003b

Grabner, Sabine: Tafeln. Rudolf von Arthaber und seine Kinder Rudolf, Emilie und Gustav. In: Sabine Grabner (Hg.): Friedrich von Amerling. 1803–1887 (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2003). Leipzig: Seemann 2003, S. 157–158.

Grabner 2006

Grabner, Sabine: Mehr als Biedermeier. Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere. München: Hirmer 2006.

Grabner 2011

Grabner, Sabine: Der Maler Josef Danhauser. Biedermeierzeit im Bild (Werkverzeichnisse, Belvedere, Wien 2011). Köln: Böhlau 2011.

Grabner 2016a

Grabner, Sabine: Biedermeier oder Nestroyzeit. In: Sabine Grabner/Agnes Husslein-Arco (Hg.): Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). München: Hirmer 2016, S. 10–13.

Grabner 2016b

Grabner, Sabine: Kunst für das Bürgertum im kaiserlichen Wien. In: Sabine Grabner/Agnes Husslein-Arco (Hg.): Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). München: Hirmer 2016, S. 14–25.

Grabner 2016c

Grabner, Sabine: Tafeln. Peter Fendi. Szene aus der Überschwemmung von 1830. In: Sabine Grabner/Agnes Husslein-Arco (Hg.): Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). München: Hirmer 2016, o. A.

Grimschitz 1963

Grimschitz, Bruno: Die Altwiener Maler. Wien: Wolfrum 1961.

Hevesi 1903

Hevesi, Ludwig: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Erster Teil: 1800–1848. Leipzig: Seemann 1903.

Himmelheber 1988

Himmelheber, Georg: Kunst des Biedermeier. In: Georg Himmelheber (Hg.): Kunst des Biedermeier, 1815–1835. München: Prestel 1988, S. 20–52.

Holler-Schuster 2009

Holler-Schuster, Günther: Waldmüller und das Fotografische. In: Agnes Husslein-Arco/Sabine Grabner Ferdinand (Hg.): Georg Waldmüller. 1793–1865 (Ausstellungskatalog, Musée du Louvre, Paris 2009; Belvedere, Wien 2009). Wien: Brandstätter 2009, S. 19–28.

Husslein-Arco 2016

Husslein-Arco, Agnes: Was ist Biedermeier?. In: Sabine Grabner/Agnes Husslein-Arco (Hg.): Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). München: Hirmer 2016, S. 6–9.

Hütter 1964

Hütter, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule. 1899–1867. Leipzig: E.A. Seemann 1964.

Jenni 1987

Jenni, Ulrike: Friedrich Gauermann. 1807 – 1862. Ölskizzen und Zeichnungen im Kupferstichkabinett; zur Arbeitsmethode des Malers (Ausstellungskatalog, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien, 1987), Graz : Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. 1987.

Johannsen 2016a

Johannsen, Rolf H.: Von der Macht der Bilder Johann Peter Krafft und die Historienmalerei. In: Agnes Husslein-Arco/Katharina Bechler/Rolf H. Johannsen (Hg.): Johann Peter Krafft. Maler eines neuen Österreich (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). Wien: Belvedere 2016, S. 109–121.

Johannes 2016b

Johannes, Rorl H.: Marie Krafft. In: Agnes Husslein-Arco/Katharina Bechler/Rolf H. Johannsen (Hg.): Johann Peter Krafft. Maler eines neuen Österreich (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). Wien: Belvedere 2016, S. 193–201.

Kehl-Baierle 2007

Kehl-Baierle, Sabine: Biographien. In: Klaus Albrecht Schröder/Maria Luise Sternath (Hg.): Peter Fendi und sein Kreis (Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2007). Wien: Albertina 2007, S. 166–174.

Kemp 1989

Kemp, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München: Edition Text + Kritik 1989, S. 62–88.

Kemp 1992

Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild : Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin: Reimer 1992, S. 307–332.

Kemp 1995

Kemp, Wolfgang: Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert. In: Eva Mendgen (Hg.): In perfect harmony. Bild + Rahmen 1850 - 1920 (Ausstellungskatalog, Van Gogh Museum, Amsterdam 1995), Amsterdam: Van Gogh Museum 1995, S. 13-25.

Kernbauer 2021

Kernbauer, Eva: „Science magique“ und „science pratique“. Martin Ferdinand Quadals Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude (1787). In: Nora Fischer/Anna Mader-Kratky (Hg.): Schöne Wissenschaften. Sammeln, Ordnen und Präsentieren im josephinischen Wien. Wien: Verlag der ÖAW 2021, S. 231–245.

Kluxen 1989

Kluxen, Andrea M.: Das Ende des Standesporträts : die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848. München: Fink 1989.

Krafft 1839/43

Krafft, Johann Peter: Autobiografie. In: Agnes Husslein-Arco/Katharina Bechler/Rolf H. Johannsen (Hg.): Johann Peter Krafft. Maler eines neuen Österreich (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). Wien: Belvedere 2016, S. 225–228.

Krapf 1988

Krapf, Michael: Das Moralisiere Element im Wiener Sittenbild. In: Tino Erben (Hg.): Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (Ausstellungskatalog, Historisches Museum der Stadt Wien 1988). Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1988, S. 148–155.

Koschatzky 1995

Koschatzky, Walter: Peter Fendi (1796–1842). Künstler, Lehrer und Leitbild. Salzburg: Residenz 1995.

Koschatzky 2001

Koschatzky, Walter: Rudolf von Alt. Wien: Böhlau 2001.

Kuhn 1989

Kuhn, Axel: Revolutionsbegeisterung an der Hohen Carlsschule. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1989.

Mitchell 1995

Mitchell, William John Thomas: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago/London: The University of Chicago Press 1995.

Peer 2015

Peer, Peter: Ideal und Wirklichkeit. Strömungen der österreichischen Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Agnes Husslein-Arco/Rolf H. Johannsen (Hg.): Friedrich Loos. Ein Künstlerleben zwischen Wien, Rom und dem Norden. Wien: Belvedere 2015. S. 35–49.

Pötschner 1964

Pötschner, Peter: Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft. Wien: Jugend und Volk 1964.

Rewald 2011

Rewald, Sabine: Rooms with a view: the open window in the nineteenth century (Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art 2011) New Haven, Conn.: Yale Univ. Press 2011.

Roessler 1911

Roessler, Arthur: Josef Danhauser. Wien: Rosenbaum 1911.

Rollic/Grabner 2024

Stella Rollic/Sabine Grabner (Hg.): Ferdinand Georg Waldmüller. Zwischen Biedermeier und Moderne. Wien: Belvedere 2024.

Sammlungskatalog Residenzgalerie Salzburg 2015

Astrid Ducke/Thomas Habersatter/Erika Oehring (Hg.): Meisterwerke. Residenzgalerie Salzburg. Salzburg: Residenzgalerie Salzburg 2015.

Schmidt 2016

Schmidt, Arnika: Kunst in Großbritannien zur Zeit des Biedermeier. Parallelen und Impulse. In: Sabine Grabner/Agnes Husslein-Arco (Hg.): Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). München: Hirmer 2016, S. 264–273.

Schmittmann 2013

Schmittmann, Isabella: Anton von Maron (1731–1808). Leben und Werk. München: Scaneg 2013.

Schnell 1994

Schnell, Werner: Georg Friedrich Kersting (1785–1847), das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaften 1994.

Schröder 1990

Schröder, Klaus Albrecht: Ferdinand Georg Waldmüller (Ausstellungskatalog, Kunstforum, Wien, 1990). München: Prestel 1990.

Schröder 1993

Schröder, Klaus Albrecht: Kunst als Erzählung. Theorie und Ästhetik der Genremalerei. In: Gerbert Frodl/Klaus Albrecht Schröder (Hg.): Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution (Ausstellungskatalog, Bank Austria, Wien, 1993). München: Prestel 1993, S. 35–43.

Schulter 1990

Schulter, Lothar: Johann Baptist Reiter. Leben und Werk. In: Lothar Schulter (Hg.): Bilder des Lebens. Johann Baptist Reiter und der Realismus des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog, Museum Francisco Carolinum, Linz/Schloß Grafenegg, 1990) Linz: OÖ. Landesmuseum 1990, S. 15–25.

Schultes 2013

Schultes, Lothar: Johann Baptist Reiter (Ausstellungskatalog, NORDICO Stadtmuseum Linz und im Schlossmuseum Linz, 2013) Salzburg: Pustet 2013.

Stoichiță 1998

Stoichiță, Victor I.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München: Fink 1998.

Strobl 1963

Strobl, Alice: Johann Baptist Reiter. Wien: Schroll 1963.

Telesko 2004a

Telesko, Werner: „Heimatbilder“. Landschaftskunst und Identitätssuche in der österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, 10.2, 2004, S. 4–17.

Telesko 2004b

Telesko, Werner: Auf der Suche nach dem „Wiener Wesen“ „Alt-Wiener Malerei“ als Begriff in der Kunstgeschichte. In: Wolfgang Kos (Hg.): Alt-Wien. Eine Stadt, die niemals war. (Ausstellungskatalog, Wien Museum, Wien 2004/5) Wien: Czernin, S. 243–249.

Telesko 2005

Telesko, Werner: Strategien der „Intimität“ – Transformationen und Inversionen barocker Marienfrömmigkeit in der Kunst des 19. Jahrhunderts. In: Werner Telesko/Gregor Martin Lechner (Hg.): Iconographia christiana – Festschrift für Gregor Martin Lechner zum 65. Geburtstag. Regensburg: Schnell & Steiner 2005, S. 261–272.

Telesko 2007

Telesko, Werner: Menschen wie du und ich. Peter Fendis Familienbilder und das Kaiserhaus. In: Klaus Albrecht Schröder/Maria Luise Sternath (Hg.): Peter Fendi und sein Kreis (Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2007). Wien: Albertina 2007, S. 74–86.

Vavra 1993

Vavra, Elisabeth: Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts. In: Familie. Ideal und Realität. Horn: Berger 1993, S. 298–306.

Venning 2004

Venning, Barry: Constable. Sein Leben und seine Meisterwerke. New York: Parkstone 2004.

Warburg 2020

Warburg, Aby: Bilderatlas Mnemosyne. The original. Berlin: Hatje Cantz 2020.

Whitlum-Cooper 2022

Whitlum-Cooper, Francesca: La rue parisienne, un théâtre à ciel ouvert. In: Annick Lemoine (Hg.): Louis-Léopold Boilly Chroniques parisiennes. Paris: Paris Musées 2022, S. 31–36.

Wolf 2006

Wolf, Werner: Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. In: Werner Wolf/Walter Bernhart (Hg.): Framing Borders in Literature and Other Media. Amsterdam: Brill 2006, S. 1–40.

Wolf 2007

Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine et al. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 25–64.

Wolf 2009

Wolf, Werner: Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: Wolf, Werner et al. (Hg.): Metareference across Media. Amsterdam: Rodopi 2009, S. 1–85.

Wolf 2018a

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Werner Wolf/Walter Bernhart (Hg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Boston: Brill 2018, S. 349–438.

Wolf 2018b

Wolf, Werner: Framings of Narrative in Literature and the Pictorial Arts. In: Werner Wolf/Walter Bernhart (Hg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Boston: Brill 2018, S. 533–553.

Ziganek-Gaviria 2016

Ziganek-Gaviria, Johannes: Heereskundliche Betrachtungen zu Kraffts Landwehr-Bildern. In: Agnes Husslein-Arco/Katharina Bechler/Rolf H. Johannsen (Hg.): Johann Peter Krafft. Maler eines neuen Österreich (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016). Wien: Belvedere 2016, S. 128–132.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jean-Antoine Watteau, *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint*, 1720/1, Öl auf Leinwand, 163 x 308 cm, Schloss Charlottenburg Berlin.



Abb. 2: Jean Baptiste Siméon Chardin, *Die Besorgerin*, 1739, Öl auf Leinwand, 47 x 38 cm, Louvre Paris.



Abb. 3: Jean Baptiste Siméon Chardin, *Seifenblasen*, 1733/4, Öl auf Leinwand, 61 x 63,2 cm, Metropolitan Museum of Art New York.



Abb. 4: Josef Danhauser, *Der reiche Prasser*, 1836, 84,2 x 131 cm, Öl auf Leinwand, Belvedere Wien.



Abb. 5: Josef Danhauser, *Die Klostersuppe*, 1838, Öl auf Holz, 85,5 x 130 cm, Belvedere Wien.



Abb. 6: Peter Krafft, *Der Abschied des Landwehrmannes*, 1813, Öl auf Leinwand, 281 x 351 cm, Belvedere Wien.



Abb. 7: Peter Krafft, *Die Heimkehr des Landwehrmannes*, 1817, Öl auf Leinwand, 93 x 122 cm, Schottenstift Wien.



Abb. 8: Peter Krafft, *Die Heimkehr des Landwehrmannes*, 1820, Öl auf Leinwand, 280 x 360 cm, Belvedere Wien.



Abb. 9: Jean-Baptiste Greuze, *Verlöbnis auf dem Lande*, 1761, Öl auf Leinwand, 92 x 117 cm, Louvre Paris.



Abb. 10: Friedrich von Amerling, *Der Textilfabrikant Rudolf von Arthaber (1795-1867) und seine Kinder Rudolf, Emilie und Gustav*, 1837, Öl auf Leinwand, 221 x 155 cm, Belvedere Wien.



Abb. 11: Ferdinand Georg Waldmüller, *Der Notar Dr. Josef August Eltz mit seiner Gattin Caroline, geb. Schaumburg, und den acht Kindern in Ischl*, 1835, Öl auf Leinwand, 124 x 110 cm, Belvedere Wien.



Abb. 12: Leopold Fertbauer, *Die kaiserliche Familie um den Herzog von Reichstadt in einer Gartenlaube*, 1826, Öl auf Leinwand, 63 x 78,5 cm, Wien Museum.



Abb. 13: Diego Velázquez, *Die Hoffräulein*, 1656, Öl auf Leinwand, 320,3 x 279,1 cm, Prado Madrid.



Abb. 14: Pieter Aertsens, *Christus bei Martha und Maria*, 1553, Eichenholz, 61,5 x 101 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 15: Diego Velázquez, *Christus bei Martha und Maria*, 1619/20, Öl auf Leinwand, 60 x 103,5 cm, National Gallery London.



Abb. 16: Quentin Massys, *Jungfrau mit dem Kind*, um 1529, Öl auf Holz, 75 x 63 cm. Mauritshuis Den Haag.



Abb. 17: Nicolaes Mae, *Die faule Magd*, 1655, Öl auf Holz, 70 x 53,3 cm, National Gallery London.



Abb. 18: Peter Paul Rubens, *Madonna della Vallicella*, 1606/8, Santa Maria in Vallicella, Rom.



Abb. 19: Jan Vermeer, *Frau mit der Waage*, um 1664, Öl auf Leinwand, 39,7 x 35,5 cm, National Gallery of Art Washington.



Abb. 20: Jan Vermeer, *Die Malkunst*, 1666/8, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 21: Hendrik Hondius, *Vanitas*, 1626, Kupferstich, 21,5 x 27,4, Reichsmuseum Amsterdam.



Abb. 22: Jakob Alt, *Blick aus dem Atelier des Künstlers in der Alservorstadt gegen Dornbach*, 1836, Aquarell über Bleistiftvorzeichnung, 52,1 x 42,1 cm, Albertina Wien.



Abb. 23: Pieter de Hooch, *Eine Frau mit zwei Kavalieren*, 1658, Öl auf Leinwand, 73,7 x 64,6 cm, National Gallery London.



Abb. 24: Dirck Hals, *Junge Frau mit einem Brief*, 1633, Öl auf Leinwand, 550 x 450 cm, Landesmuseum Mainz.



Abb. 25: Peter Fendi, *Szene aus der Donauüberschwemmung*, 1830, Öl auf Leinwand, 79,3 x 95,1 cm, Wien Museum.



Abb. 26: Arthur Hughes, *Ophelia*, 1852, Öl auf Leinwand, 93,5 x 148 cm, Manchester Art Gallery.



Abb. 27: William Hogarth, *Vorher und Nachher*, 1730/1, Druckgrafik, Victoria and Albert Museum London.



Abb. 28: Léon Gérôme, *Der Tod des Marschall Ney*, 1868, Öl auf Leinwand, 65,2 x 104,2 cm, Graves Art Gallery Sheffield.



Abb. 29: Jan Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, 1657/9, Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden.



Abb. 30: Pieter de Hooch, *Dame beim Brieflesen*, 1664, Öl auf Leinwand, 55 x 55 cm, Museum der Schönen Künste Budapest.



Abb. 31: Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822, Öl auf Leinwand, 44,1 x 37 cm, Alte Nationalgalerie Berlin.



Abb. 32: Jacobus Vrel, *Frau am Fenster*, 1654, Eichenholz, 66,5 x 47,7 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 33: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe am Fenster*, 1786/7, Aquarell auf Karton, 41,6 x 26,7 cm, Frankfurter Goethe Museum.



Abb. 34: Traugott Faber, *Blick auf Dresden*, 1824, Öl auf Leinwand, 43 x 33,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Abb. 35: Caspar David Friedrich, *Blick aus dem Atelier des Künstlers*, 1805/6, Sepia auf Papier, je 31,4 x 23,5, Belvedere Wien.



Abb. 36: Peter Krafft, *Marie Krafft am Schreibtisch*, 1828/34, Öl auf Leinwand, 27,5 x 21,2 cm, Belvedere Wien.



Abb. 37: Georg Friedrich Kersting, *Frau beim Sticken/Die Stickerin*, 1812, Öl auf Leinwand, 47,2 x 37,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe Nationalmuseum.



Abb. 38: Ferdinand Georg Waldmüller, *Zuflucht am Bildstock beim Nahen eines Gewitters*, 1832, Öl auf Holz, 34,6 x 28,3 cm, Universalmuseum Joanneum Graz Neue Galerie.



Abb. 39: Ferdinand Georg Waldmüller, *Das Gewitter II*, 1834, Öl auf Holz, 42 x 35 cm, Palazzo Coronini Cronberg Görz.



Abb. 40: Peter Fendi, *Besuch bei der Nonne*, 1838, Öl auf Holz, 27,4 x 34,1 cm, Palais Liechtenstein Wien.



Abb. 41: Peter Fendi, *Kindliche Andacht*, 1842, Öl auf Holz, 39,1 x 31 cm, Wien Museum.



Abb. 42: Charles Amédée Philippe Van Loo, *Die Laterna magica*, 1764, Öl auf Leinwand, 88,6 x 88,5 cm, National Gallery of Art Washington.



Abb. 43: Octave Tassaert, *Eine unglückliche Familie*, 1849, Öl auf Leinwand, Museu Nacional de Belas Artes Rio de Janeiro.



Abb. 44: Ferdinand Georg Waldmüller, *Kinder im Fenster*, 1853, Öl auf Leinwand, 85 x 69 cm, Dom Quartier Salzburg.



Abb. 45: Ferdinand Georg Waldmüller, *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster*, 1840, Öl auf Leinwand, 84,6 x 67,5 cm, Pinakothek München.



Abb. 46: Jan Gossaert (gen. Mabuse), *Porträt der Jacqueline von Burgund*, um 1520, Öl auf Holz, 38,2 x 29,1 cm, National Gallery London.



Abb. 47: Memmling, *Porträt der Maria Madalena Portinari*, 1470–72, Öl auf Holz, 44,1 x 34 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 48: Samuel van Hoogstraten, *Alter Mann im Fenster*, 1653, Leinwand, 115 x 91,3 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 49: Gerrit Dou, *Selbstbildnis im Fenster*, um 1650, Öl auf Eichenholz, 22,95 x 17,35 cm, Dom Quartier Salzburg.



Abb. 50: Ferdinand Georg Waldmüller, *Bildnis der vierjährigen Komtesse E. in weinlaubumranktem Fenster*, 1821, Öl auf Leinwand, Maße o. A., Sammlung Georg Schäfer.



Abb. 51: Johann Baptist Reiter, *Zwei Traubendiebe*, 1860, Öl, Maße o.A, Nordico Stadtmuseum Linz.



Abb. 52: Johann Michael Neder, *Ankunft vom Felde*, 1829, Öl auf Leinwand, 42,5 x 52, 5 cm, Wien Museum.



Abb. 53: Louis Léopold Boilly, *Die Wirkung des Melodramas*, 1830, Öl auf Leinwand, 49,5 x 59 cm, Musée Lambinet Versailles.



Abb. 54: Jožef Tominc, *Selbstportrait*, 1826, Öl auf Leinwand, 88 x 74,4 cm, National Galerie Slowenien.



Abb. 55: Ferdinand Georg Waldmüller, *Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken*, 1853, Öl auf Leinwand, Maße o. A., Privatsammlung.



Abb. 56: Ferdinand Georg Waldmüller, *Vorbereitung zum Weinlesefest*, 1860, Öl auf Holz, 63,5 x 81 cm, Privatbesitz.



Abb. 57: Martin Johann Schmidt gen. Kremser Schmidt, *Der Maler Martin Johann Schmidt mit seiner Familie im Atelier*, 1790, Öl auf Zinkblech, 72 x 86 cm, Palais Liechtenstein Wien.



Abb. 58: Johann Peter Hasenclever, *Atelierszene*, 1836, Öl auf Leinwand, 72 x 88 cm, Kunstpalast Düsseldorf.



Abb. 59: Johann Baptist Reiter, *Atelier in einer Wohnung (Selbstbildnis Reiters mit Malerkollegen)*, um 1832/3, Öl auf Holz, 28,5 x 36,5 cm, Wien Museum.



Abb. 60: Johann Baptist Reiter, *Selbstbildnis Johann Baptist Reiter vor Staffelei mit Modell*, 1845, Öl auf Leinwand, 60 x 49,5 cm, Wien Museum.



Abb. 61: Josef Danhauser, *Das Scholarenzimmer eines Malers*, 1828, Öl auf Leinwand, 43,5 x 51,5 cm, Belvedere Wien.



Abb. 62: Martin Ferdinand Quadal, *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna-Gebäude*, 1787, Öl auf Leinwand, 144.0 x 207.0 cm, Akademie der Bildenden Künste Wien.

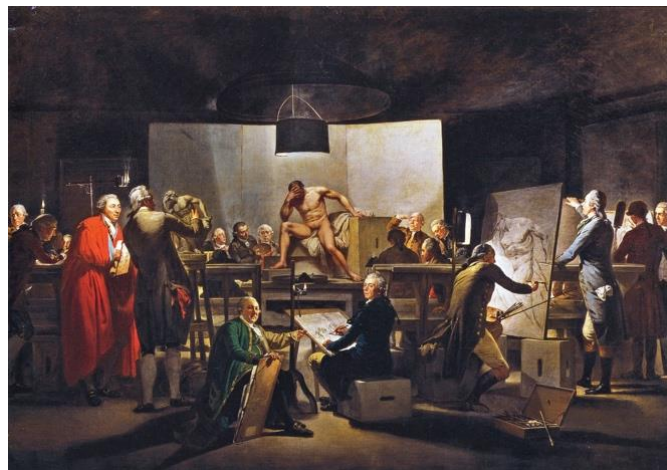


Abb. 63: Josef Danhauser, *Komische Szene im Atelier*, 1829, Öl auf Leinwand, 40,3 x 52 cm, Belvedere Wien.



Abb. 64: Joseph Anton, *Karikatur auf die Kunstpraxis an der Hohen Karlsschule*, 1791, Bleistift, Feder auf Büttenpapier, 35 x 50,1 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

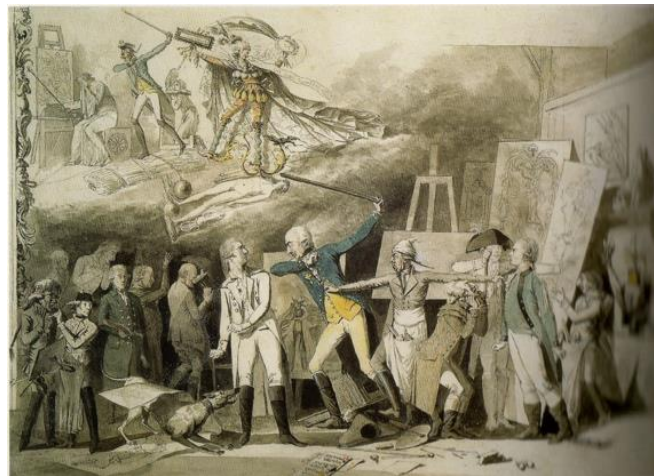


Abb. 65: Josef Danhauser, *Die Schachpartie*, 1839, Öl auf Leinwand, 135 x 175 cm, Belvedere Wien.



Abb. 66: Angelika Kaufmann, *Joseph Johann Graf Fries*, 1787, Öl auf Leinwand, 28,5 x 102,5 cm, Wien Museum.



Abb. 67: Anton von Maron, *Kaiser Joseph II. ganze Figur*, um 1775, Öl auf Leinwand, 57 x 41 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 68: Ferdinand Georg Waldmüller, *Bildnis des Kartographen mit seiner Frau*, 1824, Öl auf Leinwand, 40,9 x 32,6 cm, Museum für Kunst und Kultur München.



Abb. 69: Moritz Michael Daffinger, *Portrait von Johanna Georgine von Arthaber*, 1833, Öl auf Leinwand, Maße o. A., Privatbesitz.



Abb. 70: Friedrich von Amerling, *Ein Fischerknabe*, 1830, Öl auf Leinwand, 103 x 87 cm, Belvedere Wien.



Abb. 71: Thomas Lawrence, *Porträt von Master Lambton/Der Rote Junge*, 1825, Öl auf Leinwand, 140,5 x 110,6 cm, National Gallery London.



Abb. 72: Friedrich Heinrich Füger, *Erzherzogin Marie Christine und Herzog Albert von Sachsen Teschen präsentieren der Familie Bilder von den Verwandten in Italien*, 1776, Tempera auf Pergament, 34,2 x 39 cm, Belvedere Wien.



Abb. 73: Friedrich von Amerling, *Bildnis Freifrau Cecile von Eskeles*, 1832, Öl auf Leinwand, 151,5 x 120,0 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Abb. 74: Franz Eybl, *Der Maler Franz Wipplinger, das Miniaturportrait seiner verstorbenen Schwester betrachtend*, 1833, Öl auf Leinwand, 126 x 100 cm, Belvedere Wien.



Abb. 75: Josef Danhauser, *Die Frau des Fischers/Die Schiffbrüchige*, 1837, Öl auf Holz, 39,5 x 49 cm, Belvedere Wien.



Abb. 76: Jan Steen, *Lustige Gesellschaft in einer Laube*, 1673/5, Öl auf Leinwand, 159 x 148 cm, Museum der Schönen Künste Budapest.



Abb. 77: David Wilkie, *Die Testamentseröffnung*, 1820, Öl auf Holz, 78 x 116,5 cm, Pinakothek München.



Abb. 78: Joseph Rebell, *Ansichten der Herrschaft Schloß Emmersdorf und Rothenhof mit Stift Melk im Hintergrund*, 1826, Öl auf Leinwand, 44,5 x 59 cm, Belvedere Wien.



Abb. 79: August Mathias Gauermann, *Der Brunnen von Zell am See*, 1842, Öl auf Leinwand, 74 x 96 cm, Palais Liechtenstein.



Abb. 80: John Constable, *Der Heukarren*, 1821, Öl auf Leinwand, 130,2 x 185,4 cm, National Gallery London.



Abb. 81: Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoechl, *Wien's Tage der Gefahr, und Rettung in der Noth am 2ten März 1830*, 1830, Lithographie, 41 x 48 cm, Wien Museum.



Abb. 82: Gerrit Dou, *Die Abendschule*, 1663, Öl auf Leinwand, 74 cm x 64 cm, Rijksmuseum Amsterdam.



Abb. 83: Joseph Wright of Derbys, *Experiment mit der Luftpumpe*, 1768, Öl auf Leinwand, 183 x 244 cm, National Gallery London.



Abb. 84: Théodore Géricaults, *Das Floß der Medusa*, 1818, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Louvre Paris.



Abb. 85: Eybl, *Der Bettler*, 1837, Öl auf Holz, 58,8 x 48 cm, Wien Museum.



Abb. 86: Sigmund Freudenberger, *Abschied und Heimkehr des Schweizer Soldaten*, 1780, Aquarellierte Umrissradierungen, 29,4 x 32,4 cm, Schweizerische Nationalbibliothek Bern Sammlung Gugelmann.



Abb. 87: Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*, 1784, Öl auf Leinwand, 330 x 425 cm, Louvre Paris.



Abb. 88: Ferdinand Georg Waldmüller, *Kinder erhalten ihr Frühstück*, 1859, Öl auf Holz, 71 x 61, National Galerie Prag.



Abb. 89: Ferdinand Georg Waldmüller, *Kranzbindende Mädchen*, 1846, Öl auf Holz, 63,2 x 49,4 cm, Städtische Kunstsammlungen Kassel.



Abb. 90: Ferdinand Georg Waldmüller, *Mutterglück/Die glückliche Stunde*, 1849, Öl auf Leinwand, 58,4 x 45,7 cm, Reading Public Museum.



Abb. 91: Jacob Ochtervelt, *Straßenmusikant am Hauseingang/Bettelmusikanten*, 1665, Holz, 75,3 x 63,4 cm, Staatliche Museen Berlin.



Abb. 92: Pierre-Henri Révoil, *René d'Anjou und Palamède de Forbin*, 1827, Öl auf Leinwand, Maße o. A., Privatbesitz.



Abb. 93: Carolsfeld, *Blick aus der Kirche in Annaberg auf den Ötscher*, 1842, Leinwand, 45 x 55,5 cm, Von der Heydt-Museum.



Abbildungsnachweis

Abb. 1: Jean-Antoine Watteau, *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint*, 1720/1, Schloss Charlottenburg Berlin, Asemissen/Schweikhart 1994, Abb. 32, S. 192–193.

Abb. 2: Jean Baptiste Siméon Chardin, *Die Besorgerin*, 1739, Louvre Paris, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059178>.

Abb. 3: Jean Baptiste Siméon Chardin, *Seifenblasen*, 1733/4, Metropolitan Museum of Art, New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435888>.

Abb. 4: Josef Danhauser, *Der reiche Prasser*, 1836, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/7887/der-reiche-prasser>.

Abb. 5: Josef Danhauser, *Die Klostersuppe*, 1838, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/7888/die-klostersuppe>.

Abb. 6: Peter Krafft, *Der Abschied des Landwehrmannes*, 1813, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/8042/der-abschied-des-landwehrmannes>.

Abb. 7: Peter Krafft, *Die Heimkehr des Landwehrmannes*, 1817, Schottenstift Wien, Frodl-Schneemann 1984, S. 61.

Abb. 8: Peter Krafft, *Die Heimkehr des Landwehrmannes*, 1820, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/8043/die-heimkehr-des-landwehrmannes>.

Abb. 9: Jean-Baptiste Greuze, *Verlönis auf dem Lande*, 1761, Louvre Paris, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062574>.

Abb. 10: Friedrich von Amerling, *Der Textilfabrikant Rudolf von Arthaber (1795-1867) und seine Kinder Rudolf, Emilie und Gustav*, 1837, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/8045/der-textilfabrikant-rudolf-von-arthaber-17951867-und-sein>.

Abb. 11: Ferdinand Georg Waldmüller, *Der Notar Dr. Josef August Eltz mit seiner Gattin Caroline, geb. Schaumburg, und den acht Kindern in Ischl*, 1835, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/8367/der-notar-dr-josef-august-eltz-mit-seiner-gattin-caroline>.

Abb. 12: Leopold Fertbauer, *Die kaiserliche Familie um den Herzog von Reichstadt in einer Gartenlaube*, 1826, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/105418-die-kaiserliche-familie-um-den-herzog-von-reichstadt-in-einer-gartenlaube/>.

Abb. 13: Diego Velázquez, *Die Hoffräulein*, 1656, Prado Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>.

Abb. 14: Pieter Aertsens, *Christus bei Martha und Maria*, 1553, Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/objektdb/detail/31/>.

Abb. 15: Diego Velázquez, *Christus bei Martha und Maria*, 1619/20, National Gallery London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-in-the-house-of-martha-and-mary>.

Abb. 16: Quentin Massys, *Jungfrau mit dem Kind*, um 1529, Mauritshuis Den Haag, <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/842-madonna-and-child#detail-data>.

Abb. 17: Nicolaes Mae, *Die faule Magd*, 1655, National Gallery London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolaes-maes-the-idle-servant>.

Abb. 18: Peter Paul Rubens, *Madonna della Vallicella*, 1606/8, Santa Maria in Vallicella, Rom, Stoichiță 1998, S. 94.

Abb. 19: Jan Vermeer, *Frau mit der Waage*, um 1664, National Gallery of Art Washington, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1236.html>.

Abb. 20: Jan Vermeer, *Die Malkunst*, 1666/8, Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2574/>.

Abb. 21: Hendrik Hondius, *Vanitas*, 1626, Kupferstich, Stoichiță 1998, S. 267.

Abb. 22: Jakob Alt, *Blick aus dem Atelier des Künstlers in der Alservorstadt gegen Dornbach*, 1836, Albertina Wien, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[28336\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[28336]&showtype=record).

Abb. 23: Pieter de Hooch, *Eine Frau mit zwei Kavalieren*, 1658, National Gallery London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pieter-de-hooch-a-woman-drinking-with-two-men>.

Abb. 24: Dirck Hals, *Junge Frau mit einem Brief*, 1633, Landesmuseum Mainz, <https://app.fta.art/de/artwork/1f845f6495330f477763bf286fc93fa851b51102>.

Abb. 25: Peter Fendi, *Szene aus der Donauüberschwemmung*, 1830, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/79847-szene-aus-der-donauueberschwemmung/>.

Abb. 26: Arthur Hughes, *Ophelia*, 1852, Manchester Art Gallery, <https://manchesterartgallery.org/explore/title/?mag-object-6087>.

Abb. 27: William Hogarths, *Vorher und Nachher*, 1730/1, Victoria and Albert Museum London, Kemp 1989, S. 68–69.

Abb. 28: Léon Gérôme, *Der Tod des Marschall Ney*, 1868, Graves Art Gallery Sheffield, Kemp 1992b, S. 317.

Abb. 29: Jan Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, 1657/9, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/415429>.

Abb. 30: Pieter de Hooch, *Dame beim Brieflesen*, 1664, Museum der Schönen Künste Budapest, http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/9847.

Abb. 31: Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822, Alte Nationalgalerie Berlin, <https://smb.museum-digital.de/object/143311>.

Abb. 32: Jacobus Vrel, *Frau am Fenster*, 1654, Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2103/>.

Abb. 33: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe am Fenster*, 1786/7, Frankfurter Goethe Museum, <https://nat.museum-digital.de/object/1131425?navlang=de>.

Abb. 34: Traugott Faber, *Blick auf Dresden*, 1824, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/590757>.

Abb. 35: Caspar David Friedrich, *Blick aus dem Atelier des Künstlers*, 1805/6, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/871/blick-aus-dem-atelier-des-kunstlers-rechtes-fenster>; <https://sammlung.belvedere.at/objects/870/blick-aus-dem-atelier-des-kunstlers-in-dresden-auf-die-elbe>.

Abb. 36: Peter Krafft, *Marie Krafft am Schreibtisch*, 1828/34, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/3018/marie-krafft-am-schreibtisch>.

Abb. 37: Georg Friedrich Kersting, *Frau beim Sticken/Die Stickerin*, 1812, Klassik Stiftung Weimar, Goethe Nationalmuseum, Rewald 2011, S. 23.

Abb. 38: Ferdinand Georg Waldmüller, *Zuflucht am Bildstock beim Nahen eines Gewitters*, 1832, Universalmuseum Joanneum Graz Neue Galerie, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waldm%C3%BCller_-_Zuflucht_am_Bildstock_beim_Nahen_eines_Gewitters.jpeg.

Abb. 39: Ferdinand Georg Waldmüller, *Das Gewitter II*, 1834, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg Görz, Rollig/Grabner 2024, S. 91.

Abb. 40: Peter Fendi, *Besuch bei der Nonne*, 1838, Palais Liechtenstein Wien, <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/der-besuch-bei-der-nonne>.

Abb. 41: Peter Fendi, *Kindliche Andacht*, 184, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/43594-kindliche-andacht/>.

Abb. 42: Charles Amédée Philippe Van Loo, *Die Laterna magica*, 1764, National Gallery of Art Washington, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.32578.html>.

Abb. 43: Octave Tassaert, *Eine unglückliche Familie*, 1849, Museu Nacional de Belas Artes Rio de Janeiro, <https://artsandculture.google.com/asset/fam%C3%ADlia-infeliz-nicolas-fran%C3%A7ois-octave-tassaert/SgHwdDk9sil9qg?hl=de>.

Abb. 44: Ferdinand Georg Waldmüller, *Kinder im Fenster*, 1853, Dom Quartier Salzburg, <https://www.domquartier.at/residenzgalerie-sammlung-online/gemaelde/kinder-im-fenster/>.

Abb. 45: Ferdinand Georg Waldmüller, *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster*, 1840, Pinakothek München, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/k2xn8B6GPd>.

Abb. 46: Jan Gossaert (gen. Mabuse), *Porträt der Jacqueline von Burgund*, um 1520, National Gallery London, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/jan-gossaert-jean-gossart>.

Abb. 47: Memmling, *Porträt der Maria Madalena Portinari*, 1470–72, Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/437056>.

Abb. 48: Samuel van Hoogstraten, *Alter Mann im Fenster*, 1653, Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/objektdb/detail/981/>.

Abb. 49: Gerrit Dou, *Selbstbildnis im Fenster*, um 1650, Dom Quartier Salzburg, <https://www.domquartier.at/residenzgalerie-sammlung-online/gemaelde/selbstbildnis-im-fenster/>.

Abb. 50: Ferdinand Georg Waldmüller, *Bildnis der vierjährigen Komtesse E. in weinlaubumranktem Fenster*, 1821, Sammlung Georg Schäfer, Schröder 1990, S. 59.

Abb. 51: Johann Baptist Reiter, *Zwei Traubendiebe*, 1860, Nordico Stadtmuseum Linz; Schultes 2013, S. 217.

Abb. 52: Johann Michael Neder, *Ankunft vom Felde*, 1829, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/123115-die-ankunft-vom-felde/>.

Abb. 53: Louis Léopold Boilly, *Die Wirkung des Melodramas*, 1830, Musée Lambinet, <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/04000000015>.

Abb. 54: Jožef Tominc, *Selbstportrait*, 1826, National Galerie Slowenien, <https://www.ng-slo.si/en/permanent-collection/1820-1870/self-portrait-jozef-tominc?workId=1696>.

Abb. 55: Ferdinand Georg Waldmüller, *Mädchen in Betrachtung eines Marienbildes versunken*, 1853, Privatsammlung, Holler-Schuster 2009, S. 23.

Abb. 56: Ferdinand Georg Waldmüller, *Vorbereitung zum Weinlesefest*, 1860, Privatbesitz, <https://www.dorotheum.com/de/1/6928564/>.

Abb. 57: Martin Johann Schmidt gen. Kremser Schmidt, *Der Maler Martin Johann Schmidt mit seiner Familie im Atelier*, 1790, Palais Liechtenstein Wien, <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/der-maler-martin-johann-schmidt-mit-seiner-familie-im-atelier>.

Abb. 58: Johann Peter Hasenclever, *Atelierszene*, 1836, Kunstpalast Düsseldorf, <https://sammlung.kunstpalast.de/objects/141688/atelierszene?ctx=52c165928cef3188faf0e5e86ab8b5376ceba0fb&idx=0>.

Abb. 59: Johann Baptist Reiter, *Atelier in einer Wohnung (Selbstbildnis Reiters mit Malerkollegen)*, um 1832/3, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/100995-atelier-in-einer-wohnung-selbstbildnis-reiters-mit-malerkollegen/>.

Abb. 60: Johann Baptist Reiter, *Selbstbildnis Johann Baptist Reiter vor Staffelei mit Modell*, 1845, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/9-selbstbildnis-johann-baptist-reiter-vor-staffelei-mit-modell-vermutlich-die-frau-des-kuenstlers/>.

Abb. 61: Josef Danhauser, *Das Scholarenzimmer eines Malers*, 1828, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/7909/das-scholarenzimmer>.

Abb. 62: Martin Ferdinand Quadal, *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna-Gebäude*, 1787, Akademie der Bildenden Künste Wien, <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/536/>.

Abb. 63: Josef Danhauser, *Komische Szene im Atelier*, 182, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/8352/komische-szene-im-atelier>.

Abb. 64: Joseph Anton, *Karikatur auf die Kunstpraxis an der Hohen Karlsschule*, 1791, Staatsgalerie Stuttgart, <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/karikatur-kunstpraxis-hohen-karlsschule-stuttgart>.

Abb. 65: Josef Danhauser, *Die Schachpartie*, 1839, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/10378/die-schachpartie>.

Abb. 66: Angelika Kaufmann, *Joseph Johann Graf Fries*, 1787, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/127938-josef-johann-graf-fries/>.

Abb. 67: Anton von Maron, *Kaiser Joseph II. ganze Figur*, um 1775, Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/objektdb/detail/1100523/>.

Abb. 68: Ferdinand Georg Waldmüller, *Bildnis des Kartographen mit seiner Frau*, 182, Museum für Kunst und Kultur München, <https://sammlung-online.lwl-museum-kunst-kultur.de/werke/waldmueller-ferdinand-georg/portraet-eines-kartographen-mit-seiner-frau>.

Abb. 69: Moritz Michael Daffinger, *Portrait von Johanna Georgine von Arthaber*, 1833, Privatbesitz, <https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/Moritz-Michael-Daffinger/410008/Portrait-of-Johanna-Georgine-von-Arthaber-.html>.

Abb. 70: Friedrich von Amerling, *Ein Fischerknabe*, 1830, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/8304/ein-fischerknabe>.

Abb. 71: Thomas Lawrence, *Porträt von Master Lambton/Der Rote Junge*, 1825, National Gallery London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sir-thomas-lawrence-charles-william-lambton>.

Abb. 72: Friedrich Heinrich Füger, *Erzherzogin Marie Christine und Herzog Albert von Sachsen Teschen präsentieren der Familie Bilder von den Verwandten in Italien*, 1776, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/8096/erzherzogin-marie-christine-und-herzog-albert-von-sachsen-te>.

Abb. 73: Friedrich von Amerling, *Bildnis Freifrau Cecile von Eskeles*, 1832, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm913>.

Abb. 74: Franz Eybl, *Der Maler Franz Wipplinger, das Miniaturportrait seiner verstorbenen Schwester betrachtend*, 1833, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/890/der-maler-franz-wipplinger-das-miniaturportrat-seiner-verst>.

Abb. 75: Josef Danhauser, *Die Frau des Fischers/Die Schiffbrüchige*, 1837, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/4916/die-schiffbruchige>.

Abb. 76: Jan Steen, *Lustige Gesellschaft in einer Laube*, 1673/5, Museum der Schönen Künste Budapest, URL: <https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/8700/>.

Abb. 77: David Wilkie, *Die Testamentseröffnung*, 1820, Pinakothek München, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/rqxNXd2GvW>.

Abb. 78: Joseph Rebell, *Ansichten der Herrschaft Schloß Emmersdorf und Rothenhof mit Stift Melk im Hintergrund*, 1826, Belvedere Wien, <https://sammlung.belvedere.at/objects/3773/ansicht-der-herrschaft-emmersdorf-und-schloss-rothenhof-mit>.

Abb. 79: August Mathias Gauermann, *Der Brunnen von Zell am See*, 1842, Palais Liechtenstein, <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/der-brunnen-von-zell-am-see>.

Abb. 80: John Constable, *Der Heukarren*, 1821, National Gallery London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>.

Abb. 81: Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoechl, *Wien's Tage der Gefahr, und Rettung in der Noth am 2ten März 1830*, 1830, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/453227-wiens-tage-der-gefahr-und-rettung-in-der-noth-am-2ten-maerz-1830/>.

Abb. 82: Gerrit Dou, *Die Abendschule*, 1663, Rijksmuseum Amsterdam, [https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/The-Night-School--206d24dbca2f35d9d6a296bdb2e00193?query=night+&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity&facets\[0\].id=183c4f14bb509a654b1fd535cf52d875](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/The-Night-School--206d24dbca2f35d9d6a296bdb2e00193?query=night+&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity&facets[0].id=183c4f14bb509a654b1fd535cf52d875).

Abb. 83 : Joseph Wright of Derby, *Experiment mit der Luftpumpe*, 1768, National Gallery London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-wright-of-derby-an-experiment-on-a-bird-in-the-air-pump>.

Abb. 84: Théodore Géricaults, *Das Floß der Medusa*, 1818, Louvre Paris, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064841>.

Abb. 85: Eybl, *Der Bettler*, 1837, Wien Museum, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/43490-der-bettler/>.

Abb. 86: Sigmund Freudenberg, *Abschied und Heimkehr des Schweizer Soldaten*, 1780, Schweizerische Nationalbibliothek Bern Sammlung Gugelmann, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/008608/2023-10-31/>.

Abb. 87: Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*, 1784, Louvre Paris, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062239>.

Abb. 88: Ferdinand Georg Waldmüller, *Kinder erhalten ihr Frühstück*, 1859, National Galerie Prag, https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_12502.

Abb. 89: Ferdinand Georg Waldmüller, *Kranzbindende Mädchen*, 1846, Städtische Kunstsammlungen Kassel, <https://malerei19jh.museum-kassel.de/31038/>.

Abb. 90: Ferdinand Georg Waldmüller, *Mutterglück/Die glückliche Stunde*, 1849, Reading Public Museum, <http://collection.readingpublicmuseum.org/objects/228/the-happy-hour#>.

Abb. 91: Jacob Ochtervelt, *Straßenmusikant am Hauseingang/Bettelmusikanten*, 1665, Staatliche Museen Berlin, <https://smb.museum-digital.de/object/227017>.

Abb. 92: Pierre-Henri Révoil, *René d'Anjou und Palamède de Forbin*, 1827, Privatbesitz. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Henri_R%C3%A9voil_-_Ren%C3%A9_d%27Anjou_at_Palam%C3%A8de_de_Forbin_-_WGA19322.jpg.

Abb. 93: Carolsfeld, *Blick aus der Kirche in Annaberg auf den Ötscher*, 1842, Von der Heydt-Museum, <https://sammlung.von-der-heydt-museum.de/Details/Index/1931>.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich dem bislang unerforschten Phänomen der *Bilder im Bild* in der Malerei des österreichischen Biedermeier. Ziel der Untersuchung ist es, deren metareferenzielles Potenzial aufzuzeigen und dies anhand eigens entwickelter Kategorien systematisch zu analysieren. Die theoretische Grundlage bilden zentrale Texte von William John Thomas Mitchell, Victor I. Stoichiță, Hermann Ulrich Aemissen und Gunter Schweikhart sowie metareferenzielle und narrative Konzepte von Werner Wolf und Wolfgang Kemp. Besonders im Hinblick auf Stoichiță's maßgebliche Publikation *Das selbstbewusste Bild* (1998), sollen die Differenzen zwischen der Metamalerei der Frühen Neuzeit und jener des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet werden. In dem umfassenden, analytischen Teil werden rund 23 Werke bedeutender Künstler der Zeit, wie Ferdinand Georg Waldmüller, Peter Fendi oder Josef Danhauser untersucht, wobei besonderes Augenmerk auf Gattungsmischungen, Rahmungen und erzählerische Strategien gelegt wird. Zentrale These ist, dass *Bilder im Bild* nicht nur ein wesentliches Strukturmerkmal der Zeit darstellen, sondern auch maßgeblich zum verstärkten narrativen Gehalt der Gemälde beitragen. Darüber hinaus werden in Bezug auf das Phänomen der *Bilder im Bild* Rezeptionslinien vom 17. Jahrhundert bis zum Klassizismus kritisch hinterfragt und offengelegt sowie europaweite Vergleichsmomente in der Darstellung von *Gemälden im Gemälde* im 19. Jahrhundert herausgearbeitet. Damit leistet die Arbeit einen Beitrag zur Erweiterung des kunsthistorischen Diskurses über das österreichische Biedermeier.

Abstract (Englisch)

This master's thesis is dedicated to the previously unexplored phenomenon of images within images in Austrian Biedermeier painting. The aim of the study is to reveal their metareferential potential and to systematically analyze this phenomenon based on specifically developed categories. The theoretical foundation is formed by key texts by William John Thomas Mitchell, Victor I. Stoichiță, Hermann Ulrich Asemissen, and Gunter Schweikhart, as well as metareferential and narrative concepts by Werner Wolf and Wolfgang Kemp. Particular attention is paid to Victor I. Stoichiță's publication *The Self-Aware Image* (1998), with the goal of elaborating the differences between Early Modern metapainting and that of the 19th century. In the comprehensive analytical section, approximately 23 works by major artists of the period, such as Ferdinand Georg Waldmüller, Peter Fendi, and Josef Danhauser are examined, with a special focus on genre blending, framing techniques, and narrative strategies. The central thesis posits that images within images do not only represent a key structural feature of the time but also significantly contribute to the enhanced narrative content of the paintings. Furthermore, the study critically explores and reveals lines of reception from the 17th century to Classicism in relation to the image-within-image phenomenon and identifies European-wide comparative aspects in the representation of paintings within paintings during the 19th century. In doing so, the thesis contributes to the expansion of the art historical discourse on Austrian Biedermeier.