

DIE ZEITGENÖSSISCHE LANDSCHAFTSMALEREI IN DER FÜRSTLICHEN BILDERGALERIE UND IN DER KUPFERSTICH- UND ZEICHNUNGSSAMMLUNG DES FÜRSTEN NIKOLAUS II. ESTERHÁZY

Theresia Gabriel

Landschaftsgemälde hatten in den Fürstlichen Sammlungen seit Generationen einen besonderen Stellenwert. Bereits Paul I. Fürst Esterházy (1635-1713), der eigentliche Begründer der Fürstlichen Sammlungen zeigte großes Interesse für Malerei und bildende Kunst. Sein Lieblingsmaler war Adam Elzheimer. Die Werke dieses Künstlers faszinierten ihn so sehr, daß er sogar im Stil dieses Künstlers zu malen versuchte. Ein kleines, auf Stein gemaltes Landschaftsbild des ersten Fürsten befindet sich noch in der Fürstlichen Schatzkammer auf Burg Forchtenstein. Abb. 1 Dargestellt ist eine felsige Gebirgsschlucht, mit Tiertreibern staffiert¹. Auf der Rückseite ist das Bild mit: "Dieses Bild wurde von Paul, dem ersten Fürsten (gest. 1713) nach Elzheimer gemalt" bezeichnet.



Abbildung 1 Paul I. Fürst Esterházy, Felsschlucht mit Tiertreibern staffiert, 2.H.17.Jh., Öl/Stein

Besonders das kleine Format und der Bildträger Stein, dessen feine Marmorierung in den Bildhintergrund in Form von Felsmassiv miteinbezogen wurde, lassen den Schluss zu, daß sich Paul an einem Werk Elzheimers orientiert hat. Auch ein weiteres Werk mit dem Titel "Der junge Tobias" dürfte in Anlehnung an ein Bild Adam Elzheimers mit gleichen Titel entstanden sein. Dieses Bild des Fürsten ist leider verschollen, scheint allerdings noch im Inventar von 1812 der Laxenburger Bildergalerie auf.²

Im Inventar gleichen Inventar werden noch einige Werke Adam Elzheimers ausgewiesen. Es handelt sich um ein Landschaftsbild und um eine Darstellung der Flucht nach Ägypten³. Diese beiden Gemälde gehörten bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert zu den Beständen der Sammlungen.

Den Grundstein der Esterházy'schen Bildergalerie legte also bereits Palatin Paul. Fürst Nikolaus I., der Prachtliebende, erweiterte die Bestände systematisch und stattete damit sein herrschaftliches Schloß Esterháza aus. Sein Enkel Fürst Nikolaus II., der aufgrund seiner Sammelleidenschaft ein ähnliches Attribut wie sein Großvater verdient hätte, machte die Esterházy'sche Bildergalerie legendär.

Nikolaus II. hatte neben seinem Interesse für Landschaftsmalerei auch eine große Vorliebe für die Werke von Angelika Kaufmann, Heinrich Friedrich Füger und Anton Raphael Mengs. Er war ein glühender Verehrer ihrer Kunst und sehr bemüht, Werke dieser Künstler zu erwerben. Im Jahre 1797 urgierte er seinen Beauftragten in Neapel, ein Madonnenbild von Mengs zu erwerben, mit den Worten: "...senza la quale mi pare non poter vivere"⁴. Der Enthusiasmus dieser Worte drückt sehr gut die Leidenschaft des Fürsten aus, mit der er seine Kunstwerke zu erwerben trachtete. Eines seiner ersten Werke, das er für die Sammlung erwarb, war das Gemälde "Der junge Pyrrhus wird zu Clausius, König der Lidier gebracht" von Angelika Kaufmann⁵. Auch seine Gattin Maria Hermenegilde teilte diese Liebhaberei für die bildende Kunst.

Daß die Landschaftsmalerei und auch die Landschaftszeichnung im frühen 19. Jahrhundert ein Schwerpunkt der Kunstsammlung des Fürsten gewesen sind, zeigt die verhältnismäßig große Anzahl von Gemälden und Zeichnungen dieses Genres, vor allem von zeitgenössischen Künstlern. Der Schwerpunkt liegt hier vorallem bei den Vertretern der Wiener Akademie und bei den Malern in Goethes Kunstkreis, die auf ihrer "grande tour" ihr Kunstschaffen in Italien vertieften. Er erwies sich insbesondere als Protektor und Förderer junger Künstler, die an der Wiener Akademie studierten. Er bot ihnen die Möglichkeit in seiner Bildergalerie im ehemaligen Palais Kaunitz in Wien

Mariahilf, berühmte Gemälde abzukupfern, zu kopieren, zu restaurieren und zu studieren. Nicht selten verpflichtete er dann den einen oder anderen für einen künstlerischen Auftrag an seinen Hof nach Eisenstadt. Thomas de Thomon, Charles de Moreau, Albert Christoph Dies, Joseph Fischer, die Akademieschüler Friedrich Loos und Karl Rahl und selbst Ferdinand Georg Waldmüller beehrten eine Stelle in der Esterházy'schen Bildergalerie. Auf Vermittlung des Grafen Lamberg schrieb nämlich Waldmüller 1822 an den Fürsten:

*"Das Glück, welches Unterzeichnetem / zu Theil geworden, Euer Hochfürstlichen / Durchlaucht im letzt vergangenen Frühjahr / von Sr Excellenz weil: Herrn Grafen / von Lamberg vorgestellt und von Hochdenenselben / nicht ungnädig bemerkt worden zu seyn, flößt / ihm den Muth ein, Euer Hochfürstlichen / Durchlaucht um die erledigte Custos Stelle / in Hochderoselben Bildergalerie unter / thänigst zu bitten..."*⁶

Waldmüller bewarb sich hier offensichtlich um die vakant gewordene Stelle als Galeriedirektor, die nach dem Ableben Joseph Fischer jedoch mit Joseph Rothmüller besetzt wurde. Erst in den 40er Jahren sollte Waldmüller dann einige Gemälde restaurieren.

Die Fürstliche Bildergalerie stand der kaiserlichen Gemäldegalerie in Qualität und Auswahl der Exponate in nichts nach. Durch seine Aufgeschlossenheit gegenüber der zeitgenössischen Kunst, zeigte sich der Fürst auch als zahlungskräftiger Mäzen. Der Ankauf eines Bildes durch den als sehr kunstbegeisterten geltenden Fürsten war für einen jungen Künstler eine bedeutende Referenz für weitere Interessenten. Fürst Nikolaus erwies sich auf diese Weise als Protektor für so manchen später zu Ruhm gelangten Künstler. Wie aus den Inventaren der Kupferstich- und Zeichnungssammlung und aus diversen Archivdokumenten hervorgeht, waren Werke aller namhaften Schüler und Mitglieder der Wiener Akademie präsent.

Anhand der Auflistung im "Inventarium Nr. 10 der fürstlich Esterházy'schen Gemähld", aufgenommen 1820 von Joseph Fischer und Anton Rothmüller, läßt sich die Anzahl der Landschaftsbilder zeitgenössischer bzw. wichtiger Vorreiter für die Landschaftsmalerei um 1800 ablesen. Auffallend ist die große Anzahl an Werken von Joseph Rosa und Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Salvator Rosa, Philipp Hackert und Hubert Robert sowie Vertretern der Wiener Akademie.⁷

1.1 Die Vertreter der Wiener Akademie

Im Inventar von 1812 scheinen Landschaftsgemälde von einigen Vertretern der Wiener Akademie in der Laxenburger Galerie auf⁸. Acht Jahre später ist die Bildergalerie bereits im neu erworbenen, ehemaligen Gartenpalais Kaunitz in Wien Mariahilf untergebracht. Die Zahl der Werke der Wiener Landschaftsmaler ist beträchtlich gestiegen, wie das neu erstellte Inventar im Jahre 1820 aussagt:⁹

Bekanntlich hat auch die Handzeichnung an der Akademie im Verlauf des 18. Jahrhunderts enorm an Wertschätzung gewonnen. Das neu erwachte Interesse galt auch den graphischen Werken der zeitgenössischen Kunst, was einen bedeutenden Aufschwung der Zeichentätigkeit bewirkt hat. In weiterer Folge sind dann auch ältere verwandte Techniken, wie Aquarell und Gouache, neu belebt und neue Techniken, wie die Sepia-Zeichnung, erfunden worden. Manches davon hat ausgeprägt modischen Charakter, anderes, etwa das Aquarell, hat immerfort an Bedeutung gewonnen. Diese neue Geschmacksorientierung verlieh auch den Studienblättern der Landschaftler Eigenwert. Die landschaftliche Zeichnung, bisher bloß Formübung oder Kompositionsskizze, sollte nun in der Art eines selbständigen Kunstwerkes möglichst abgeschlossen erscheinen. In diesem Sinne entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch das Metier der Zeichenkunst der Wiener Landschaftskünstler.

Ein Rechnungsbeleg von "Franz Xaver Stöckl, Kunst und Industrie Comptoir", aus dem Jahr 1807¹⁰ listet eine Reihe von Handzeichnungen bekannter Wiener Künstler auf, die um 2.965 fl. vom Fürsten angekauft wurden. Unter diesen befanden sich originale Handzeichnungen von sämtlichen Mitgliedern der Wiener Akademie und anderen namhaften Zeitgenossen:

"1 schöne ovale Landschaft M. Molitor fecit, 1 Landschaft detto Th. de Thoman fecit, 2 Landschaften nach der Natur Lorenz Janscha fecit, 11 Landschaften nach der Natur, das Stück zu 8 fl. Carl Schallhas fecit, 1 Schöne höchst ausgeführte verhöchte Zeichnung Frid. Brand fecit, 2 collorirte sehr schön ausgeführte Zeichnungen Johann Wagner fecit, 1 schöne Landschaft von detto...1 auf einem Stein sitzender Mann Heinrich Füger fecit, 1 Historisches detto, 1 verschiedene Kinder Köpfe - Heinrich Füger fecit".

1.1.1 Die Künstlerfamilie Brand: Christian Hülfgott (1694 1756), Friedrich August (1735 - 1806), Johann Christian (1722 - 1795)

Die Werke der Künstlerfamilie Brand waren in beträchtlicher Anzahl vorzufinden. Außer den Gemälden von Christian Hülfgott (1695 1756) werden auch noch zahlreiche Zeichnungen, aquarelliert oder in Aquatinta, im Inventar von 1832 ausgewiesen. Unter

*"Pos. 22 33 eine Folge von zwölf Blättern verschiedene Ansichten von Wäldern, Ruinen, Schlösser, mit Tusche gezeichnet", weiters zwei Rötelzeichnungen, Ortschaften und Stadtansicht, und "Pos. 35 und 36 zwey Blatt, Landschaften, eine Felsenmasse in der Mitte und weitere entfernte Ansicht auf das Wasser, gezeichnet mit Rothstrich."*¹¹

Christian Hülfgott Brand war einer der frühesten, der hinreichend Einfluß auf die Wiener Landschaftsmalerei genommen hat. Gemeinsam mit Franz Christoph Janneck und Karl Aigen wurde halboffiziell Landschaftsmalerei an der alten Akademie unterrichtet. Auch seine Söhne Johann Christian und Friedrich August traten in die Akademie ein, um die Kunst "ex fundamento" zu studieren. Gemeinsam mit Franz Weirötter, der als eigentlicher Begründer der Schule für Landschaftszeichnung gilt und an dessen Lehrtätigkeit die Studienreisen mit seinen Schülern besonders hervorzuheben sind, etablierte sich Christian Friedrich Brand an der Akademie und wurde nach dem überraschenden Tod Weirötters dessen Nachfolger als Professor. Seit 1776 supplierte auch bereits sein jüngerer Bruder Friedrich August an der Akademie und folgte diesem 1795 in dieser Stelle nach. Auch er war Schüler des Vaters, soll aber auch von Daniel Gran und Paul Troger in der Historienmalerei unterrichtet worden sein. Friedrich August Brand hat sich hauptsächlich mit Zeichnung und Kupferstich beschäftigt, und es gibt von ihm kein gesichertes Werk in Öl. Der jüngere Christian Brand ist sowohl in der Zeichen- als auch in der Malkunst bewandert.¹²

Von Friedrich August (1735 1806) wird unter Pos. 37 und 38 ebenfalls 1832 die Darstellung einer Ruine und als Gegenstück eine felsige Landschaft, Bleistift auf Pergament, ausgewiesen; und schließlich von Johann Christian eine Gouache "eine Gegend aus dem Prater, im Vordergrunde eine weiden- de Herde" darstellend.

Die Künstlerfamilie Brand war für die Wiener Akademie, mit der eine neue Tradition der Wiener Landschaftsmaler Einzug hielt, von großer Bedeutung. Die selben Akzente, die in der neuen Wiener Landschaftsmalerei gesetzt wurden, wie die Schematisierung des Vordergrundes und die angehende Abstraktion des Gegenständlichen, wurde auch in der Landschaftszeichnung ihrer Werke praktiziert. In der Aquarellmalerei und der Gouache kam dies zwar nicht so deutlich zum Tragen, da diese Techniken meist Vedutencharakter aufwiesen, wo auf topographische Details und naturgetreue Abbildung Wert gelegt wurde.

1.1.2 Georg Schmutzer (1733 - 1811)

Georg Schmutzer, nach ersten Studien an der Wiener Akademie zunächst als Bauzeichner in Preßburg ausgebildet, befaßte sich dann mit der Kupferstecherkunst und wurde 1762 auf Veranlassung des Fürsten Kaunitz als Schüler zu Johann Georg Wille an die Pariser Akademie geschickt. Nach seiner Rückkehr gründete er 1766 die Kupferstecherakademie, die 1773 als Kupferstecherschule in der Akademie der bildenden Künste aufging. Schmutzer, der in Paris die internationale Kunstszene traf, war sicherlich sehr davon beeinflusst, nicht zuletzt auch von Hackert, Robert und den englischen Landschaftsmalern. Sein Landschaftsstil vermittelte auch der Wiener Landschaftskunst neue Impulse.

Er war mit mehreren Werken in der Zeichnungssammlung vertreten, wie das Inventar angibt.

Pos. 39 - 40 Georg Schmutzer, Große Felsmassen mit Rothstein gezeichnet, 41. Landschaft, zur Rechten Felsen zur Linken in der Entfernung ein mit einigen Bauerngebäuden, im Vordergrund mit Rothstein gezeichnet; 42. Gegenstück, mit Rothstein gezeichnet, ein Theil einer Ruine, Aquarell" ¹³

1.1.3 Franz Edmund Weirötter (1733 - 1771)

Franz Edmund Weirötter war der eigentliche Wegbereiter der Schule für Landschaftszeichnung in Wien. An seiner Lehrtätigkeit sind besonders die Studienreisen mit seinen Schülern bemerkenswert. Weirötter, der auch einige Studienzeit bei Wille in Paris verbrachte, wurde von seinem Lehrer zum Naturstudium in der freien Natur angehalten. Von Weirötter werden im Inventar von 1832 unter Pos. 22 pauschal insgesamt "11 Landschaften mit Schlössern und Ruinen" sowie zahlreiche Studienblätter, angeführt. Die neue

Vorliebe für Graphiken und Zeichnungen in verschiedenen Techniken und die stetig steigende Nachfrage, verlieh eben diesen Studienblättern der Landschaftler zunehmende Bedeutung. Die landschaftliche Zeichnung, bisher bloß Mittel zur Verbesserung und Vervollkommnung der Zeichentechnik, oder als Vorstudie für die Ölmalerei, erhielt nun neben der Verselbständigung auch eine kommerzielle Komponente. Dienten diese Studienblätter früher bloß reinen Übungszwecken, so entdeckte man sehr bald, daß sie auch, entsprechend ausgeführt, als Einzelbild gut zu vermarkten waren. Diese Gewohnheit, Landschaftsstudien als selbständige Kunstwerke sorgfältig auszuführen, hatte Weirrotter aus Paris mitgebracht, was für die Wiener Schule der Landschaftszeichnung von erheblicher Bedeutung war. Die Malerei tritt immer mehr in den Hintergrund; die Akademie wandelt sich im Geiste des anbrechenden neuen Zeitalters und wird im Prinzip bereits inoffiziell gänzlich zur Zeichenschule, ehe sie dann auch offiziell von Schmutzer begründet wird.

1.1.4 Laurenz Janscha (1749 - 1812)

Als Zeitgenosse und Schüler der beiden Brands, wurden seine Werke als Kupferstecher und Zeichner mehrfach preisgekrönt. Als Maler trat er weniger in Erscheinung, was jedoch dem allgemeinen Trend entsprach. Zwischen 1800 und 1820 war die Zahl der bedeutenden Ölbilder eher gering. Die Maler praktizierten die Aquarell- und Deckfarbenmalerei sowie die Kohle- und Rötelzeichnung. Bei Janscha fällt besonders die sorgfältige Behandlung des Vordergrundes auf, was eher noch in der barocken Tradition liegt. Das Formkompartiment, das zwar strenger durchgebildet ist als z.B. bei seinem Lehrer Johann Christian Brand, hat jedoch in beiden Fällen nur noch dekorative Bedeutung. Die barocke, ursprünglich über räumliche Verhältnisse ausagende Formensprache, ist schematisch geworden. Die Zeichnungen sind sorgfältig ausgeführte, selbständige Studien im Sinne der von Weirrotter in Wien initiierten Kunstübung. Der Vordergrund wird besonders auch in seinen Aquarellen bejaht.¹⁴

Von Janscha erschien auch ein Vorlagenwerk für Landschaftsmaler bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, zwölf Blätter "Études des paysages dessinée et gravée"

Von Janscha befanden sich zahlreiche kolorierte Landschaftsserien in der Kupferstich- und Zeichnungssammlung, wie das Inventar von 1832 ausweist. Eine Folge von 46 Blättern mit Ansichten am Rhein, weiters vier Ansichten der deutschen Städte Speyer, Mannheim, Worms und Oppenheim. Außer diesen existierten noch drei aquarellierte Rötelzeichnungen von der alten Spitalskirche zu Mödling bei Wien.

1.1.5 Martin von Molitor (1759 - 1812)

Martin von Molitor geb. 1759 in Wien, den man den besten Schüler Johann Christian Brands nannte, war ein Günstling des Fürsten Kaunitz, dem Protektor der Wiener Akademie, somit ist auch die Beziehung zu Fürst Esterházy nahelegend. Molitor war seit 1784 Mitglied der Akademie und blieb bis zu seinem Tode 1812 dort tätig. Als Kollege von Albert Christoph Dies, der ab 1806 ebenfalls an der Akademie lehrte, gleichzeitig aber auch ausschließlich für den Fürsten Esterházy als Landschaftsmaler tätig war, dürfte er auch auf diesem Wege das Interesse des Fürsten an seinen Werken erregt haben. Zahlreiche Zeichnungen wurden vom Fürsten nachweislich 1807 (Siehe Anm. Nr 51.) und später (ohne nähere Angabe) erworben. Abb. 2, Abb. 3

Nr. 20. Landschaft, Sturmwind, zur Rechten ein Wasserfall. Auf graues Papier mit Bister laviert und mit Weiß gehöht.

21. Landschaft, zur Linken schöner Baumschlag, zur Rechten ein Wasserfall, auf graues Papier mit Bister laviert und mit Weiß und Gelb gehöht¹⁵.

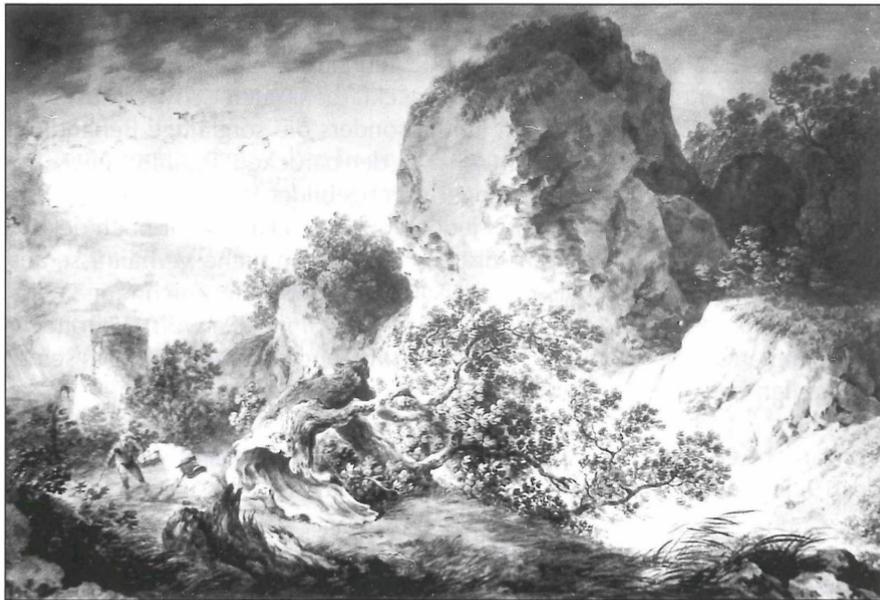


Abbildung 2 Martin von Molitor, Landschaft, Tusche/Papier, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 749

Diese beiden Blätter befinden sich heute im Szépművészeti Múzeum¹⁶. Beide Blätter, signiert und datiert 1797 und 1798, sind in der Art der Darstellung ein repräsentatives Beispiel für die raffinierte Mischtechnik von lavierter Kreide, Sepia und Tusche. Es handelt sich nicht unbedingt um idente Naturabbildungen von existierenden Landschaftsausschnitten, als eher um eine Komposition von Naturschauspielen, wie der tosende Wasserfall, die eindrucksvolle Baumgruppe am rechten Bildrand, eine romantische Schäfergruppe und Wäscherinnen mit ihren Kindern, die die Naturgewalt des Wassers nutzen.



Abbildung 3 Martin von Molitor, Landschaft, Tusche/Papier, Szépművészeti Múzeum, Inv. 750

Im Bild "Sturmwind" ist alles "Natürliche" beinahe übertrieben dramatisch dargestellt. Das Sublime in Form von Naturgewalt wird hier deutlich herausgearbeitet. Das Licht- und Schattenspiel auf den Felsen, der entwurzelte "Atelierbaum", eine Ruine und sogar etwas Fernung verleihen dem Bild aber doch eine gewisse logische Naturnachahmung. Besondere Dramatik erhält die Szenerie durch das scheuende Pferd. In diesen Landschaftsstudien Molitors ist der Raum schon weitgehend entwertet, ohne aber - gleichsam als Gegengewicht - mehr auf das Detail des Landschaftsausschnittes einzugehen.

Molitors Kunst findet im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts ihren Ausdruck seltener in Ölgemälden, als vielmehr in zahllosen Studienblättern in diesen Mischtechniken. Die Pinsel- und Strichführung ist sehr großzügig ausgeführt, nicht so zeichnerisch detailliert, wie es zur gleichen Zeit etwa Hackert in Italien praktiziert, botanisch richtige Vegetation darzustellen und einen Bildausschnitt zu wählen, der tatsächlich in der Natur vorkommt. Molitor komponiert in dieser Zeit virtuos Requisiten; von einer fernen Erinnerung an eine Landschaft gebundene Kompositionen, die im Einzelnen sehr lebhaft neue Natureindrücke verarbeiten.¹⁷

Der Fürst hat neben diesen zwei Zeichnungen, die auf Grund ihrer genauen Beschreibung und der daraus resultierenden Zuordnung eindeutig Esterházyischer Provenienz entstammen, noch eine beträchtliche Anzahl von Werken Molitors besessen. 1807 werden von der Kunsthandlung Franz Xaver Stöckl zahlreiche Zeichnungen, unter anderen auch eine schöne ovale Landschaft, "M. Molitor fecit" um 9 fl. erworben. Das Inventar von 1832¹⁹ der Zeichnungen führt 27 Studienblätter in Rötel mit Farben koloriert und zehn Blätter mit kolorierten Landschaften an. Im gleichen Inventar scheinen in weiterer Folge auch noch unter "Pos. 48: Landschaft, zur Linken weite Ferne, zur Rechten auf einer Anhöhe dichter Baumschlag, ganz vorne drei Figuren, mit Bister gezeichnet und mit lichtgelb gehöhlt" Die Serie Molitors setzt sich noch fort in einer Reihe von vier Aquatintablättern, die alle romantische Landschaften mit Schäferszenen zum Bildgegenstand haben.

1.1.6 Carl Philipp Schallhas (1767 - 1797)

Neben Friedrich August Brand tritt im selben Jahr, 1795, auch Carl Philipp Schallhas, der bereits beim älteren Bruder Brands erste Schritte gelernt hatte, in die Akademie ein, wo er Malunterricht erteilte. Im Inventar der Handzeichnungen und Kupferstiche von 1832 scheinen unter

*"Pos. 5-10 eine Folge von fünf Blättern Ansichten von Österreich in Aquarell" auf, weiters unter Pos 49. "Landschaft zur Linken eine Ruine, im Vordergrunde großer Baumschlag unter derselben eine Herde mit ihren Treibern, gezeichnet mit der Tusche"*¹⁹

Schallhas ist vorallem bemerkenswert als Zeichner und Radierer einiger Serien von Ansichten aus der Umgebung Wiens und anderer österreichischer Gegenden. Er kann als Landschaftsmaler und Vedutengraphiker in einer Person bezeichnet werden, wie dies aber auch für die meisten seiner Kollegen, vorallem für Albert Christoph Dies oder Caspar David Friedrich

zutreffend ist. Die Nachfrage nach Veduten stieg mit dem immer größer werdenden Bewußtsein, die Natur zu entdecken, aus der Großstadt auf das Land hinauszufahren, und es dann in Form dieser naturgetreuen Abbildungen, quasi als Souvenir von diesen Ausflügen, in die eigenen vier Wände zu stellen. Diese Tendenzen zogen sich durch alle Bevölkerungsschichten des vor-märzlichen Wien. Auch Schallhas hat drei Folgen von Veduten gezeichnet und zum Teil auch selbst gestochen, nachdem er am 15. Juli 1791 durch den Protektor der Akademie bei den Landesbehörden um die Erlaubnis, "beliebige Gegenden in Ober- und Niederösterreich aufnehmen zu dürfen" ange-sucht hatte. Die umfangreichste war eine kolorierte Stichfolge von 18 Ansichten mit beigefügten poetischen Beschreibungen der Örtlichkeiten. Die Landschaften sind intim aufgefaßt, oft in merkwürdigem Gegensatz zum Begleittext, der zuweilen das Wildromantische der Gegend betont. Sie sind vom näher gerückten Vordergrund her einheitlich aufgebaut, das spätbarok-ke Wesen kommt hier scheinbar kaum mehr zur Geltung.²⁰

1.1.7 Joseph Mössmer (1780 -1845)

Einige Zeichnungen in den Fürstlichen Sammlungen, die sich durch ihre herausragende Ausführung aus einem Fundus von verschiedenen Skizzen und Übungsblättern abheben, zeigen Landschaftsstudien. Es handelt sich um sechs verschiedene Studienblätter mit Laubbäumen, Baumstümpfen, Felslandschaften, die jeweils mit Figuren staffiert sind.²¹ Die Art der Komposition, der perspektivischen Konzeption und die hohe Qualität der Zeichnung lassen auf eine kompetente Bildung des Künstlers in diesem Fach schließen. Eines dieser Blätter ist "Mössmer" signiert. Mössmer war bereits ab 1808/09 an der Akademie tätig, 1815 wird er Mitglied der Akademie und ordentlicher Professor. Mössmer war Schüler der zeichnenden Ära Friedrich August Brands und Laurenz Janschas und ein treuer Anhänger Molitors. Daher war es unter seiner Anleitung nicht leicht, "malen zu lernen, indem eben nur gezeichnet und getuscht, nicht aber gemalt wurde".²² Joseph Fischer, quasi "Arbeitskollege" von Mössmer, berichtet 1817, anlässlich seiner Ernennung zum a.o. Professor der Akademie, auch von der Mössmer betref-fenden Personalumstellung an der Akademie dem Fürsten.²³

Obwohl Mössmer bereits einer jungen Generation der Landschaftszeichner angehört, ist er sehr in der Tradition Brands und Molitors verhaftet, aber ge-wiß der Hauptvertreter der neueren Ideallandschaft innerhalb dieser Genera-tion. Auch er tendierte eher zur Landschaftszeichnung – auch von ihm er-schien ein Vorlagenwerk für Landschaftszeichnung, 21 Blatt der lithographi-schen Zeichenschule.

Bei den Studien aus den Fürstlichen Sammlungen handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um Partien aus dem Prater. Die Blätter sind mit sehr feiner Zeichenkreide (Bleistift?) ausgeführt. Das etwas schematische Blattwerk im Vordergrund, die dominierenden Bäume und die gedämpfte Fernung ließen sich leicht in der Ölmalerei umsetzen. Das einzige signierte Blatt zeigt eine sehr mächtige Baumgruppe inmitten einer dichten Hecke von Buschwerk und herabgestürzten Ästen, aus denen fast ruinenhaft der zersplitterte Baumstumpf aufragt. Davor eine Mutter mit ihrem Kind beim Holz sammeln und etwas seitlich ein Mann mit seinem Hund. Am unteren Bildrand ein schmaler Streifen eines Gewässers, bewachsen mit Moos und Efeu. In der linken Bildhälfte wird durch einen schmalen Fluß Fernung erzeugt, der sich hier verliert. Abb. 4



Abb. 4 Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 48 x 38,3 cm

Eine andere Landschaftsstudie wird ebenfalls dominiert von einer Anzahl großer, alter Laubbäume. Diese säumen einen Alleeweg, der entlang eines Donauarmes verläuft. Das Gewässer fließt von der rechten unteren Ecke in die Bildmitte und verläuft dort nach einer Biegung in die Tiefe. Am linken Ufer ein abgebrochener Baumstamm, dessen dicke und knorrige Wurzeln eine einst ebenso mächtige Krone vermuten lassen. Jetzt weist nur mehr der

Durchmesser des Baumstumpfes und ein dünner, kümmerlicher Ast, der bizarr aufragt, auf seine einstige Größe hin. Das Sublime wird hier nicht durch die Schönheit des Baumes, sondern durch die bizarre Form der "Baumruine" evoziert. Abb. 5



Abb. 5 Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 37,4 x 47 cm

Zwei weitere Blätter zeigen ähnliche Praterlandschaften, die sicherlich zum Zwecke des Baumstudiums entstanden sind. In beiden Ansichten dominieren Baumgruppen aus mehreren großen, hohen Laubbäumen die Bildmitte. Der unmittelbare Vordergrund ist mit niederen Blattpflanzen und Grasbüschen bedeckt. Ein Weg führt den Betrachter in die Tiefe, ein Gewässer charakterisiert die Aulandschaft. Abb. 6, Abb. 7 Die vier Studien, von denen eine von Mössmer signiert ist, sind sehr ähnlich im Genre, im Format und in der Ausführung und dürften daher alle von ihm stammen.

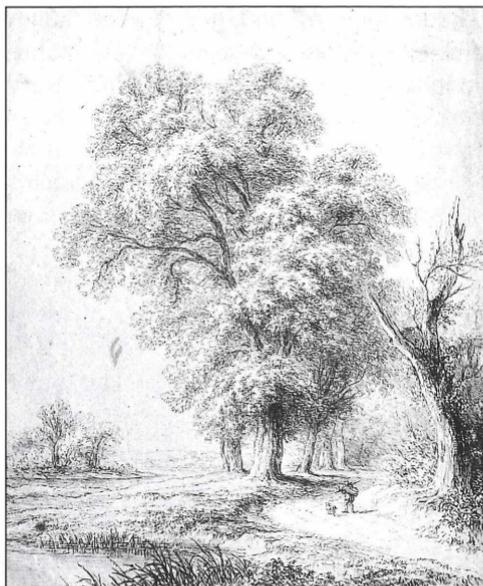


Abb. 6 Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 45,6 x 35,2 cm



Abb. 7 Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 49,3 x 32 cm

Lange bevor Theodore Rousseau das Malen in der Gegend von Barbizon propagierte, praktizierten die Schüler der Akademie bereits im frühen 19. Jahrhundert das Zeichnen in der freien Natur, was die zahlreichen Veduten der Stadt Wien und ihrer näheren Umgebung, wie den Praterauen und dem Wienerwald dokumentieren. Schon unter der Lehrtätigkeit Weirotters (ab 1767) sind die Studienreisen mit den Schülern selbstverständlich.

Eine weitere, sehr bemerkenswerte Bleistiftzeichnung, die sich aber sowohl im Genre als auch im Format von den vier Blättern Mössmers unterscheidet, zeigt eine Gebirgslandschaft. Abb. 8 Ein Weg entlang eines breiteren Baches führt das Auge des Betrachters in die Tiefe. Zwei Holzbrücken bilden den empirischen Horizont des Gewässers und das Ende des Weges und begrenzen zugleich auch den Bildvordergrund. Dieser ist mit üppigem Strauch- und Buschwerk bewachsen, stellt aber nicht das Hauptmotiv der Ansicht dar. Das Auge des Betrachters wird auf das massige, spitz aufragende Felsmassiv gelenkt, das im rechten äußeren Bildbereich herausragt.

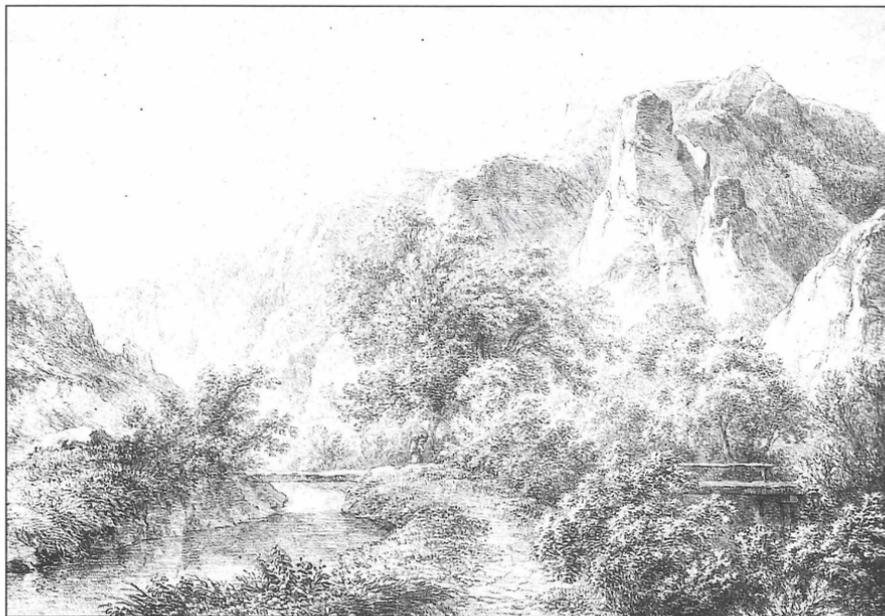


Abbildung 8 Gebirgslandschaft. Bleistift(?)/Papier, 36 x 47cm

Reinen Übungszwecken dürfte eine weitere Bleistiftstudie mit einem mächtigen Felsabschnitt auf dem alte knorrige Bäume mit ihren kraftvollen Wurzeln

verwachsen sind, gedient haben. Seitlich rechts führt ein mit Rundhölzern befestigter Steig links hinter den Felsen und evoziert auf diese Weise räumliche Tiefe. Typisch wieder die teilweise abgestorbenen Baumkronen, aus denen bizarre, blattlose Äste herausragen. Weiter im Hintergrund zeigt ein junger Eichenbaum durch volles, dichtes Laub die warme Jahreszeit an, in der diese Studie nach der Natur entstanden ist. Abb. 9



Abbildung 9 Baumstudie, Bleistift(?)/Papier, 27 x 19 cm

1.2 Die Malerfamilie Kobell: Ferdinand (1740 - 1799), Franz Innozenz Josef (1749 - 1822), Wilhelm Alexander Wolfgang von Kobell (1766 - 1855)

Von Ferdinand Kobell werden zahlreiche Aquatintablätter aufgelistet, die allesamt romantische Naturszenarien darstellen, soweit dies aus den Kurzbeschreibungen des Inventars von 1832 ersichtlich ist. Weitere Blätter werden als "Studien nach der Natur von Blumen, mit Kreide gezeichnet", "felsige Gegend am Wasser mit Federzeichnung mit Bister" beschrieben.

Ferdinand Kobell studierte in Mannheim an der Zeichnungsakademie, ehe er von seinem Mentor Kurfürst Karl Theodor ein Stipendium für einen Parisaufenthalt erhielt. Er bildete sich dort im Kreis um den berühmten Maler Johann Georg Wille im Landschaftsfach aus, dem auch zu dieser Zeit Hackert und Studenten der Wiener Akademie, wie Weirotter oder Schmutzer, angehörten. Das Thema Landschaft entfaltete er auch in seinem reichen Werk als Malerradierer. Seine Landschaftsstudien sind sehr stark vom heroischen Moment geprägt. Die Beobachtung von Lichtstimmungen und das sich daraus ergebende Spiel von Licht und Schatten taucht nicht nur in seinen Gemälden, sondern auch in den Zeichnungen und Aquatinten auf.

Außer zwei Gemälden von Franz Kobell waren auch zahlreiche Landschafts-, Baum- und Felsstudien nach der Natur in der Kupferstich- und Zeichnungssammlung. Außerdem befanden sich im Besitz der Sammlungen auch noch zahlreiche Stiche seiner Werke.

Bereits 1812 waren auch zwei Gemälde Franz Innozenz Josef Kobells in der Laxenburger Galerie. Franz Kobell arbeitete vor allem als Zeichner von fast manischem Schaffensdrang. Nur sehr wenige Gemälde sind von ihm bekannt. Seine bildmäßig komponierten und ausgeführten Ideallandschaften verraten in ihren teils phantastisch übersteigerten Gebirgsmotiven manieristische Einflüsse, für die er auch durch sein besonderes geologisches Interesse empfänglich gewesen sein mochte. Seine ebenfalls zahllosen späten Pinselzeichnungen in Sepia wirken dagegen in der Schlichtheit der Motive und äußersten Ökonomie der Mittel überraschend modern.²⁴ Auf Grund der raren Gemälde, die es von Kobell gibt, wiegt die Tatsache, daß in den Fürstlichen Sammlungen damals zwei vorhanden waren, sehr und unterstreicht die Bedeutung Nikolaus Esterházy als Sammler, vorallem als Sammler zeitgenössischer Kunst.

Künstlerisch bestimmend war für Wilhelm von Kobell, der 1817 geadelt wurde, die Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, wozu ihn sein Vater Ferdinand angeleitet hatte. Auch befaßte er sich über eine längere Zeit hindurch mit der Portraitzzeichnung. Erst in der 1790er Jahren vollzieht sich in seinem Werk ein Stilwandel, der vor allem dem Einfluß der zeitgenössischen, englischen Jagd- und Pferdemaerei, vermittelt durch die sog. "Sporting-Prints" zuzuschreiben ist. Im Zentrum seiner zahlreichen Zeichnungen für die dekorative Illustrationsgraphik 1797-1805 standen jedoch uniformkundliche Blätter. Durch die eigentümliche Verbindung mit der offenen und lichterfüllten Landschaft verleiht Kobell der stets korrekten und ernsten Haltung der Soldaten eine Art Innerlichkeit ohne Sentimentalität. Eine Neuschöpfung, das sog. "Begegnungsbild", zeigt gleich-

zeitig die Einbeziehung von Genrefiguren, die sich als Repräsentanten der zeitgenössischen Stadt- bzw. Landbevölkerung ebenso korrekt und unpräntiös verhalten. Ein großer Bildzyklus von zwölf Gemälden von den Feldzügen der bayerischen Truppen entstand 1806 -1814 für den Kronprinzen Ludwig von Bayern.²⁵

Von Wilhelm Kobell erwarb der Fürst ein Gemälde, ein Interieur darstellend, wie das Inventar Fischers aus 1820 ausweist. Allerdings besaß er weit mehr kolorierte Zeichnungen. Die ca. 25 Blätter hatten militärische Szenen, uniformierte Soldaten, darunter Husaren, Ulanen, Preußen und Franzosen in den verschiedenen militärischen Abteilungen zum Inhalt. Lediglich eine Serie von sechs Blättern zeigt Ansichten von Bayrischen Gegenden.

1.3 Die Serie der Landschaftsdarstellungen Hackert, Gmelin und Kniep

Eine sehr bemerkenswerte Serie von Landschaftszeichnungen kann der Besucher des Schlosses Esterházy in Eisenstadt im Rahmen einer Führung durch die Räumlichkeiten des Schlosses besichtigen. Im sog. "Wildschweinsaal", in bester Gesellschaft mit Canovas Statue der Leopoldine Esterházy werden Werke Hackerts und dessen Malerkollegen Christoph Heinrich Kniep und Friedrich Gmelin gezeigt. Alle diese lavierten Federzeichnungen zeigen romantische Vues der "mythisch-historischen Bildungslandschaften" Latiums und Campanias, die lange als Stellvertreterin Arkadiens in der Umgebung Roms gepriesen wurden. Die klassischen Baudenkmäler und Naturszenarien zwischen Rom und Paestum wurden relativ häufig in den romantischen Landschaftsgärten Frankreichs, Englands und auch in den habsburgischen Ländern theatralisch inszeniert.

Zur Frage der konkreten Vorbildhaftigkeit dieser Vues für den Eisenstädter Schlossgarten ist anzuführen, das die Problematik Gartenbild und Vorbild in der Landschaftsmalerei hier nicht zutreffend ist. Allerdings ist hinlänglich bekannt, wie Adrian von Buttlar ausführt, daß die mediterran geprägte Ideallandschaft einerseits, d.h. die mythischen und historischen Bildungslandschaften der antiken Welt, und die nordische Landschaft der Niederländer andererseits, den relevanten Fundus von Motiven und Versatzstücken für die Gartenszenen bereitstellten.²⁶ Diese italienischen Landschaften und die szenischen Arrangements der diesen nachempfundenen Ideallandschaften können zwar nicht als konkretes Vorbild für den Schlossgarten in Eisenstadt gelten, jedoch sicherlich trend- und ideengebend für die einzelnen Vues des Gartens. Nikolaus Esterházy war bestrebt, seine Vorhaben möglichst

professionell zu beginnen und auszuführen. Die Vorliebe für die Landschaftsmalerei Hackerts, der ein Professionist, ja regelrecht ein Perfektionist in der Darstellungsweise botanischer Genauigkeit war, mag den Fürsten in seiner Denkweise sicherlich beeinflusst haben. Im Herbst 1794 unternahm der Fürst eine ausgedehnte Italienreise, die ihn bis nach Rom und Neapel führte, wo er die Schönheit der antiken Tempelanlagen kennengelernt hatte. Durch diese Eindrücke zum Liebhaber arkadischer Nostalgie geworden, inszenierte er im Garten von Eisenstadt ein kleines Arkadien mit "sibyllischem" Rundtempel, portikusgeschmücktem Marientempel und arkaturverziertem Maschinenhaus. Selbst das Schloß sollte im klassizistischen Geschmack verändert und erweitert werden. Es wurde versucht, mit antikem Formenrepertoire die "neue Antikensehnsucht" einer gehobenen Gesellschaftsschicht zu erfüllen. Diesem Zweck dienten sicherlich auch die Vues dieser drei Künstler, in denen Landschaftsmalerei, gepaart mit Antikenrezeption, diesem Anspruch perfekt entsprach.

1.3.1 Jakob Philipp Hackert

Jakob Philipp Hackert wurde am 15.9.1737 in Prenzlau geboren. Bekannt wurde er in der Pariser Gesellschaft, indem er sich der gerade in Mode gekommenen Landschaftsmalerei in Gouache zuwandte. 1768 übersiedelte er nach Rom. Hier entstanden auch zahlreiche Prospekte der Umgebung von Rom, z.B. der Wasserfall von Tivoli und der Sibyllentempel, Motive die Hackert immer wieder aufgenommen hat. 1786 wurde Philipp Kammermaler Ferdinand IV. und übersiedelte nach Neapel. Die Motive seiner Prospekte und ihre strenge, naturgetreue Ausführung entsprechen einer Seite des klassizistischen Ideals. Goethe erfuhr von Hackert Anregung und Förderung in seinen landschaftlichen Studien.²⁷ Goethe nennt in seiner "Italienischen Reise" Hackert einen Freund. Aus Frascati schrieb Goethe am 15. November:

Sobald die stattliche Wirtin die messingerne dreiarmlige Lampe auf den großen runden Tisch gesetzt und "Felicissima notte!" gesagt hat, versammelt sich alles im Kreise und legt die Blätter vor, welche den Tag über gezeichnet und skizziert wurden. Darüber spricht man, ob der Gegenstand hätte günstiger aufgenommen werden sollen, ob der Charakter getroffen ist, und was solche erste allgemeine Forderungen sind, wovon man sich schon bei dem ersten Entwurf Rechenschaft geben kann. Hofrat Reiffenstein weiß diese Sitzungen durch seine Einsicht und Autorität zu ordnen und zu leiten. Diese löbliche Anstalt aber schreibt sich eigentlich von Philipp Hackert her, welcher

höchst geschmackvoll die wirklichen Aussichten zu zeichnen und auszuführen wußte. Künstler und Liebhaber, Männer und Frauen, Alte und Junge ließ er nicht ruhen, er munterte jeden auf, nach seinen Gaben und Kräften sich gleichfalls zu versuchen, und ging mit gutem Beispiele vor. ...Die Natur und Eigenschaft der verschiedenen Gesellschaftsglieder tritt auf eine anmutige Weise hervor. Tischbein z.B. sieht als Historienmaler die Landschaft ganz anders an als der Landschaftszeichner".²⁸

Im Zusammenhang mit einem Besuch bei Hamilton in Neapel am 27. Mai 1787 schreibt er:

"Auf Antrieb Freund Hackerts, der sein Wohlwollen gegen mich steigert und mir alles Merkwürdige zur Kenntnis bringen möchte, führte uns Hamilton in sein geheimes Kunst- und Gerümpelgewölbe".²⁹

Jakob Philipp Hackerts Gemälde lassen sich einer Kategorie der Landschaftsmalerei zuordnen, die von den Kunsttheoretikern seiner Zeit als "Prospektmalerei" bezeichnet und diese wiederum der "idealen Landschaftsmalerei" prinzipiell untergeordnet wurde.³⁰ Zeigt die ideale Landschaft, also Elemente, die in der Natur nicht zusammen anzutreffen sind, so gilt dies nicht für jene Bilder Hackerts, die keine identifizierbaren Gegenden vorstellen. Die Details solcher Landschaften sind niemals frei erfunden, oder aus der Idee gebildet, sondern stets realistisch gestaltet. Bäume, Felspartien, Flüsse und Seen sind bis in die kleinsten Details an existierende Vorbilder angelehnt, die Hackert aus dem, während der "malerischen Wanderung" angesammelten Vorrat schöpfen konnte. So bietet es sich an, im Falle der erfundenen Ansichten von "Kombinationslandschaften" zu sprechen, Ansichten deren Details von demselben Wahrheitsanspruch sind, wie die der Veduten, die jedoch als Ganzes vom Maler willkürlich zusammengefügt wurden, der so eine Alternative zur Wirklichkeit darstellt.

Ist ein solcher Übergang von der "Kombinationslandschaft" zur Vedute möglich, so kann ersterer in keinem Fall die prinzipielle Existenzmöglichkeit abgesprochen werden. Jeder Baum, der in Hackerts Gemälden zu sehen ist, besitzt ein Vorbild und trägt so den Keim der Wirklichkeit in die erfundene Landschaft hinein. Flüsse, Felsen und Vieh sind in zahllosen Einzelstudien beobachtet worden und evozieren in den Kombinationslandschaften ein Italienbild, das in keinem Falle unwahr ist. Seine Bilder vermittelten dem Betrachter eine Sicht von Italien, die in idealer Weise den Vorstellungen der

Reisenden entsprach und zugleich die Kulisse abgaben, für die Auseinandersetzungen der literarischen Welt und kunsttheoretischer Positionen im Zeitalter des Klassizismus. Insofern sind die Landschaften Hackerts sowohl erlebte Wirklichkeit als auch Fiktion. Die Darstellungen sind das Ergebnis einer Projektion des außerordentlich intensiven Strebens jener Zeit nach dem Topos "Italien" auf den abzubildenden Gegenstand, nämlich die italienische Landschaft.³¹ Hackerts italienische Veduten, in denen nicht nur für Goethe Wahrheit und Idealität vereint schienen³², hinterließen aus diesen Gründen auch beim Fürsten nachhaltigen Eindruck. Fürst Nikolaus unternahm im Spätherbst 1794 eine ausgedehnte Italienreise, auf der er die Sehenswürdigkeiten Roms, Neapels, Tivolis, Paestums, die Hackert in seinen Bildern darstellte, besuchte. Hackert hat, wie Goethe berichtet, vor der Natur skizziert, aquarelliert und sogar mit Ölfarben gemalt. Eindrucksvoll beschreibt Goethe auch,

*"wie wenig es damals in Rom üblich war, nach der Natur zu zeichnen, am wenigsten aber dachte man daran, eine etwas große Zeichnung nach der Natur zu entwerfen und auszuführen (...) die Maler (...) wunderten sich nun allgemein als sie die beiden Hackerts mit großen Portefeuilles auf dem Lande umherziehen, mit der Feder ganz fertige Umrisse zeichnen, oder wohl gar ausgeführte Zeichnungen in Wasserfarbe, und selbst Gemälde, ganz nach der Natur vollenden sahen."*³³

Vor seinem Lieblingsmotiv, den Wasserfällen von Tivoli, ist er "zwei Monate lang, des Lichtes und Effektes wegen, alle Nachmittage um dieselbe Stunde" gesessen, auch darüber berichtete Goethe.

Hackerts theoretische Schrift "Theoretisches Fragment" ist ein wichtiger Leitfaden für die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. Darin fordert er: "Wo der Künstler die Partien deutlich findet, ahme er sie mit Richtigkeit und Geschmack nach; wenn sie im Schatten undeutlich und in Masse sind, behandle er solche auf gleiche Weise. Er suche die Art, wie man mit Richtigkeit und Wahrheit die Natur nachahmt".³⁴ Hackert fand in Italien Kontakt zu jenen Malern und Kunstkennern, die für eine von Winckelmann und Mengs angestrebte Erneuerung der Kunst eintraten. Gemeinsam mit Angelika Kauffmann und Johann Friedrich Reiffenstein erschloß er sich unter den Reisenden einen beachtlichen Käuferkreis. Die Bedeutung Italiens als Ziel der Kavaliertour europäischer Adelliger spielte dabei eine große Rolle. Auch Nikolaus Esterházy gehörte zur Klientel dieser zahlungskräftigen "Touristen". Im Inventar der Bildergalerie aus dem Jahre 1820 von Joseph Fischer werden unter Nr. 669, 670, 693-95 ins-

gesamt 5 Stück Landschaftsdarstellungen von Philipp Hackert erwähnt.³⁵

Pos. 669 Landschaft (L 3'6" - 4'8") (Abwuchs 1820)

Pos. 670 Landschaft, Gegenstück, (L 3'6" - 4'8"), (detto)

Pos. 693 Landschaft, (L 2' 3'9") Budapest, Szépművészeti Múzeum

Pos. 694 Waldige Landschaft (L. 2'3" - 2'11"), (Pester Bildergalerie 1867)

Pos. 695 Theseus und Ariadne (L 2' 2'5"9")

Anfang Juni 1818 berichtet Anton Rothmüller über die Anschaffung eines Rahmens für ein Gemälde von Hackert von "Purgen" (?) um 330 Gulden³⁶. Um welche Darstellung es sich dabei handelt, geht leider aus dem Akt nicht hervor. Ein Verzeichnis der im Jahr 1867 aus dem Pottendorfer Schloss in die Pester Bildergalerie überstellten Gemälde weist ein Gemälde von Hackert, eine waldige Landschaft darstellend (Inv. Nr. 694, 2'3" - 2'11"), aus. Über den weiteren Verbleib des Bildes ist nichts bekannt.

Das Inventarjournal der Fürstlich Esterházy'schen Bildergalerie vom 1. Jänner 1820 weist einen Abwuchs zweier Gemälde Hackerts aus und zwar Nr. 669, Ansicht von Tivoli bei Rom und Nr. 670, Ansicht von Pozzuola. Es werden diese beiden Veduten Roms mit zwei Werken Fischers, nämlich Nr. 1017, Ansicht von Wien und Nr. 1031, Ansicht von Eisenstadt, auf Befehl des Fürsten verlegt. Die Anmerkung Fischers lautet ohne konkretere Angabe: *"auf Befehl sr. D. in die Stadt gekommen sind"*. Bei dem Gemälde Fischers dürfte es sich um die Ansicht Wiens mit der Spinnerin am Kreuz handeln, das heute noch in den Fürstlichen Sammlungen in Eisenstadt vorhanden ist. Über die anderen drei Werke gibt es leider keine Evidenz.

Im Szépművészeti Múzeum befindet sich ein Gemälde Hackerts Esterházy'scher aus der Ehemaligen Esterházy'schen Bildergalerie. Eine "Flußlandschaft"³⁷, wurde erst 1961 vom Museum erworben. Es handelt sich um Pos. 693 aus dem Inventar Fischers von 1820³⁸. Aus dem Bildmittelgrund fließt ein in der Ferne von einem Berg überragter Fluß in den Vordergrund, wo Vieh am Ufer weidet. Links musizieren Schäfer unter einem hohen Baum am Ufer; rechts steht zwischen Bäumen auf einem Abhang ein Rundtempel.³⁹ Um den Stamm der großen Eiche im Vordergrund rankt sich Efeu. Auf dem Hügel hinter dem Hain am linken Flußufer erkennt man schwach einzelne Pinien und Zypressen. Stellvertretend für diesen Vorgang der Bewegung im Bild stehen die beiden kleinen Wanderer am rechten oberen Bildrand, die gerade an dem kleinen Tempel vorbeizugehen im Begriff sind. Sie erinnern den Betrachter der aus Einzelbildern zusammengesetzten Landschaft daran, daß die wiedergegebenen Blickpunkte nicht von einem einzigen Standort aus, sondern von einer Vielzahl von nacheinander besuchten Orten aufgenommen wurden,

die der Maler hier zu einer umfassenden Ansicht zusammengefügt hat.⁴⁰ Hackert verfolgte in seiner Malerei einmal stärker, einmal nicht so deutlich ausgeprägt, jedoch stetig daran festhaltend, immer das Prinzip, einen möglichst kleinen Ausschnitt der Natur zu wählen und die Details sorgsam auszuarbeiten, ohne daß er auf irgendeine Einzelheit verzichten würde und das Interesse an den einzelnen Formen der Natur, sei es fließendes Wasser oder harter Fels, ein Baum oder die verschiedenen Farbschattierungen des Himmels, auf den Betrachter lenkt. Das Auge des Betrachters wird dazu angehalten, jedes Detail genau anzuschauen und langsam von einer Einzelheit zur nächsten zu wandern. Diese Sorgfalt, die Hackert den einzelnen Elementen seiner Landschaften angedeihen läßt, vereinzelt: Visuelle Daten stehen so gedrängt nebeneinander, daß die Wahrnehmung der gesamten Bildwelt mit einem Blick kaum möglich ist, auch wenn die Gegenstände durchaus in einem korrekten perspektivischen Zusammenhang wiedergegeben sind. So konnte man der Natur einerseits mit Gefühl und Phantasie begegnen, andererseits war jedoch auch eine Annäherung mit Verstand und wissenschaftlichem Interesse möglich, wie sie durch Goethes Tagebuchnotizen während der italienischen Reise – Kunstreise wie Forschungsreise zugleich – zum Ausdruck kommt.⁴¹

Neben der Ölmalerei bevorzugte Hackert die Sepia-Tuschezeichnungen, denen eine besondere Bedeutung im Gesamtwerk Hackerts zukommt. Mit dieser Technik hat er sich ein Werkzeug geschaffen, mit dem er sein Anliegen unmittelbaren Zeichnens und Malens in und vor der Natur, verbunden mit sofortiger bildmäßiger Ausführung, in relativ großem Format glücklich verwirklichen konnte. Die in einheitlichem, zugleich aber durchaus differenziertem, bräunlichen Gesamtton sich darbietenden, mit dem Pinsel lavierten Sepiazeichnungen sind mit eben dieser Bezeichnung durch Hackert selbst mit Beginn seines Romaufenthaltes seit etwa 1769 allgemein üblich geworden. Das zeichnerische Element, die Feder in brauner Farbe, bildet das Gerüst jedes Blattes, während nur wenige zarte Umrisse in Blei an einzelnen, freien Stellen im Bilde zu finden sind, meist überdeckt und oft kaum erkennbar. Der dreifache Arbeitsvorgang jedoch ging natürlich in umgekehrter Reihenfolge vor sich: mit wenigen Bleistrichen in den Umrissen festgelegt, folgte sodann die genauere Ausführung der Zeichnung mit der Feder in brauner Tusche, die schließlich mit dem Pinsel übergangen wurde, dann dem Ganzen "Kraft und Haltung gebend" (Goethe). Gleichwohl können die Blätter im einzelnen sehr verschiedenen aussehen, je nach dem Anteil von Feder und Pinsel.

Die Sorgfalt und bildmäßige Vollendung der Sepiazeichnungen, ihr relativ großes Format, verbunden mit der für Hackert so charakteristischen, genauen

topographischen Bezeichnung nebst Datierung und Signierung machen deutlich, daß er ihnen den Rang von selbständigen Bildern mit dem gleichen dokumentarischen Anspruch wie dem von Gemälden zuerkannte. Auch die kaum jemals fehlende, sehr überlegt eingesetzte figürliche Staffage steht im Dienste solchen Anspruchs.⁴² Auch waren die Sepiazeichnungen auf dem Kunstmarkt den Ölgemälden und Gouachen gleichgestellt und nicht minder teuer.

Heute sind in den Fürstlichen Sammlungen noch drei Werke Hackerts erhalten, "Ansicht der Steinbrüche von Syracus", Abb. 10 "Landschaft bei Itri" Abb. 11 und "Landschaft bei Sessa" Abb. 12. Die früheste dieser drei ist die Ansicht des Steinbruches von Syracus mit dem "Ohr des Dionisos"⁴³, wie die spiralförmigen Höhlensysteme genannt werden. Diese fast zeichnerisch ausgeführte Darstellung dieses Motivs weist eine sehr klare Gliederung der einzelnen Bildabschnitte auf. Mittig ein hoch aufragender steiler Felsen, der mit seiner zersplitterten Bekrönung ein wenig an die Athos-Klöster erinnert. Das verzweigte Höhlensystem wird nur angedeutet durch eine schmale Felschlucht und eine dunkle Öffnung in der steilen Felswand, zu der ein geschwungener Weg führt. Im Hintergrund ist noch ein Aquädukt zu sehen, der gleichzeitig auch den rückwärtigen Horizont bildet. Die Staffagefiguren sind teils sehr klein, teils mit dem Rücken zum Betrachter gerichtet, was die Bildtiefe verstärkt.

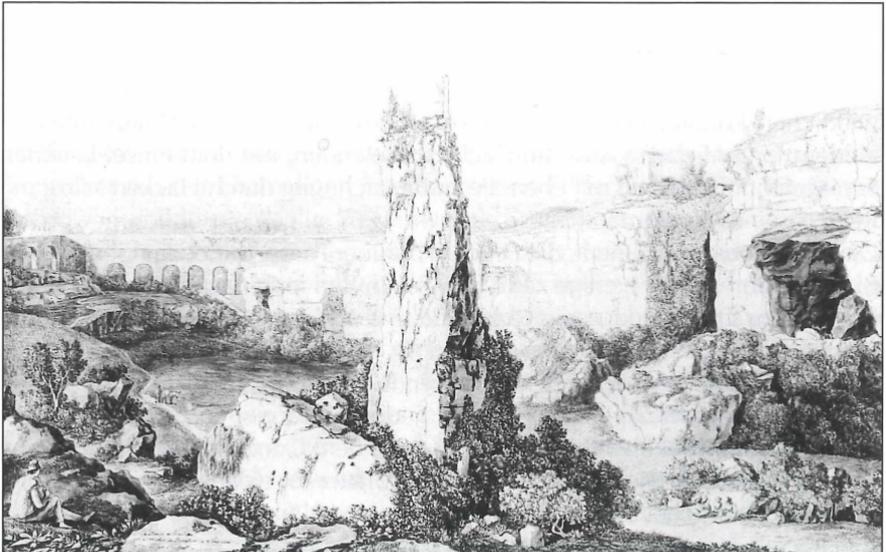


Abbildung 10 Jakob Philipp Hackert, *Steinbrüche von Syracus*,
Sepiazeichnung, 56,3 x 72,3 cm

Ein weitere Ansicht, entstanden 1792, zeigt die Umgebung von Itri⁴⁴. Eine Flußlandschaft bietet zwei beschaulichen Wanderern eine idyllische Kulisse für eine kurze Rast. Im Hintergrund der dem Bild Authentizität verleihende Ort Itri. Die Vegetation ist im Vordergrund des Bildes sehr detailliert gezeichnet und verliert sich in der Entfernung in schemenhafte Umrisse. Lediglich die schmalen Zypressen ragen als Sonderformen aus dieser Mischwaldvegetation graziös heraus.

Das jüngste, noch erhaltene Bild dieser Serie ist 1794 entstanden und trägt den Titel "Landschaft bei Sessa".⁴⁵ Ein schmaler Weg, der aus einer Felsschlucht führt, bildet die Kulisse für einen Tiertreiber mit seinem Hund. Die Szene zeigt eigentlich eine kurz zuvor erfolgte Begegnung zwischen dem Mann in Arbeitskleidung (Tracht?) mit dem schwer beladenen Maultier und dem Hund und einem mit Hut und Mantel bekleideten Herrn, der in Richtung Sessa wandert. Die geographische Zuordnung der Gegend erfolgt durch die Kirchtürme der Ortschaft und eine Ruine. Auch in diesem Bild wieder die detaillierte Wiedergabe der Natur in den botanisch genauen Pflanzendarstellungen im Vordergrund. Aus der einheitlichen Laubbaum-

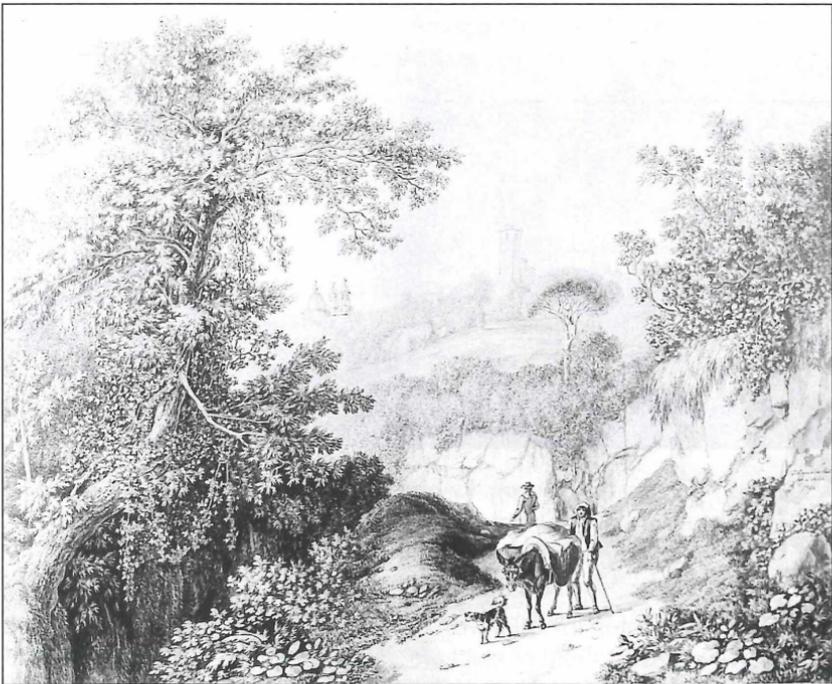


Abbildung 11 J. Ph. Hackert, Itri, Sepiazeichnung, 55,9 x 70,7 cm

vegetation hebt sich lediglich eine Schirmföhre heraus. Diese Darstellung weist eine sehr große Ähnlichkeit zu einem Aquarell auf, das als Vorlage für das Titelblatt einer Stichfolge "Suite de IV vues dessinées dans la Roiaume de Naples et gravées par Ja. Ph. Hackert à Rome 1779" diente, gewidmet Rat Reiffenstein.⁴⁶ Wirkungsvoll wird ein zwischen seitlichen Anhöhen in die Bildtiefe hineinführender Hohlweg (in die Bucht Vietri al mare) in seinem Tiefenzug verstärkt durch den vom Tal heraufziehenden Reiter mit seinem Hund. Während in der Mitte die Architektur der Stadt und die Bucht des Meeres nur knapp sichtbar sind, erscheint beides eingebettet in üppige Vegetation unten und dominierendes Felsmassiv oben. Der hochragende Baum gibt der Komposition einen zusätzlichen Akzent und Gleichgewicht.

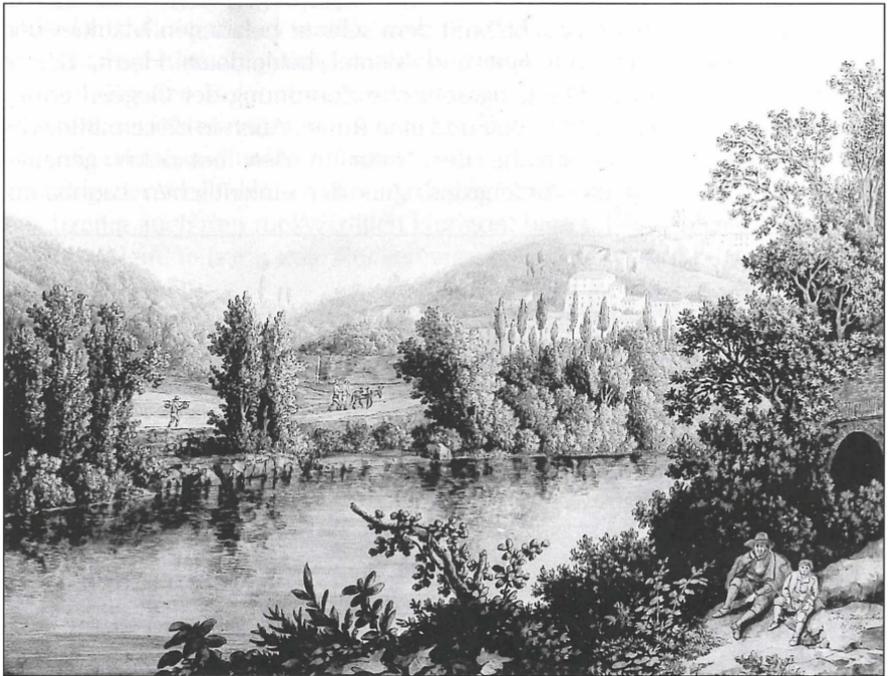


Abbildung 12 J.Ph. Hackert, *Landschaft bei Sessa*,
Sepiazeichnung, 59 x 72 cm, B00009

Im Eisenstädter Schlossinventar von 1936 werden unter Position 1902 und 1903 noch zwei Ansichten Hackerts aufgelistet. Die etwas globale Beschreibung lautet: "Landschaft im Vordergrund Baum, signiert Filippo

Hackert, 1795" und "Landschaft mit Ruine, Filippo Hackert 1793" Diese beiden Werke Hackerts werden auch noch in einem Inventar aus den 50iger Jahren erwähnt, sind heute jedoch verschollen.

Im Szépművészeti Múzeum befindet sich eine Zeichnung Hackerts.⁴⁷ Auf einem kleinen Hügel wachsen zwei große, reich belaubte Kastanienbäume, unter denen ein Wanderer mit seinem Hund sitzt; im Hintergrund erscheint vor einem Gebirgszug ein kleiner Ort mit Kirche. Diese Zeichnung entstand im Tal von la Cava. Die Erwähnung von Vietri in der Bezeichnung weist daraufhin, daß der Blick wahrscheinlich im Süden des Tals in der Nähe des Monte Liberatore, der Cava dei Tireni von Vietri und dem Meer trennt, genommen wurde. Obwohl die beiden Kastanien im Mittelpunkt des Interesses standen, wird das Blatt durch die genaue Ortsangabe über den Rang einer einfachen Baumstudie erhoben und gliedert sich in das Dokumentationsmaterial ein, das Hackert seit 1770 in Form von Zeichnungen um das Tal von la Cava angesammelt hatte. Der Wanderer, der das Tal mit einer Kirche und den Häusern eines kleinen Ortes überblickt, gibt wieder einen alternativen Betrachterstandpunkt vor, von dem aus auch die jenseits des rechten Bildrandes liegenden Gegenden einsehbar sind. Auf diese Weise erinnert Hackert an den Ausschnittcharakter der Zeichnung, an die weitere Ansichten angefügt werden können und müssen.⁴⁸

In den Fürstlichen Sammlungen fanden sich auch gedruckte Werke über Kunst und Malerei. Im Katalog der gebundenen Werke aus dem Jahre 1832 wird die theoretische Schrift Hackerts "Über den Gebrauch des Firnis in der Malerey, von Ph. Hackert, 1800 y" angeführt. Im Vorwort zu der 1800 erschienenen deutschen Ausgabe Hackerts Traktats wird er als ein Mann beschrieben, "auf dessen Talent Deutschland stolz seyn kann, und der die Bewunderung der Kunstwelt durch die Geschicklichkeit seines Pinsels fort-dauernd erregt".⁴⁹

1.3.2 Wilhelm Friedrich Gmelin

In der Serie der italienischen Landschaften finden sich auch zwei Zeichnungen von Gmelin. Wilhelm Friedrich Gmelin wurde 1760 in Badenweiler geboren. Er lernte die reine Grabsticheltechnik und die Aquatintatechnik und kam 1787 nach Rom und Neapel, wo er Jakob Philipp Hackert kennenlernte und auf dessen Einladung seine Veduten stach. 1790 kehrte er wieder nach Rom zurück, wo er selbständig zu schaffen begann. Die Revolution führte ihn für zwei Jahre nach Dresden, doch bereits 1800 kehrte er wieder nach Rom zurück, wo bis zu seinem Tod 1820 lebte. In sei-

nem Oeuvre finden sich zahlreiche Landschaften aus der Umgebung von Tivoli und Rom. Gleich wie bei Hackert waren die Wasserfälle von Tivoli auch ein Lieblingsmotiv Gmelins.

Eine sehr frühe Ansicht der Wasserfälle von Tivoli wurde 1809 für die Fürstliche Zeichnungssammlung von der Kunsthandlung Domenico Artaria erworben. Abb. 13 Joseph Fischer listet die von der Kunsthandlung Artaria angekauften Stiche in einem Schreiben an den Fürsten auf, darunter befindet sich "1 Veduta Reale della Gran Cascata a Tivoli.....25 fl⁵⁰. Die Ansicht der Wasserfälle von Tivoli⁵¹ zeigen ein sehr bewegtes Naturschauspiel. Daß Gmelin ein Schüler Hackerts war, zeigt sich in der Komposition der Darstellung. Die Aussage des Bildes liegt in der detailreichen Gestaltung des Vordergrundes und ist sehr blaß laviert, um Fernung zu erzeugen. Die schäumenden, tosenden Wasserfälle rauschen fast hörbar über die steilen Felsen, um sich dann in einem brausenden Flußbecken zu sammeln. Im Tiefengrund lösen sich diese tosenden Fälle in eine nebelige Gischt auf, die dem Betrachter die Faszination dieses Naturschauspieles übermittelt. Das Moment des Sublimen in Form dieser unbezähmbaren Naturgewalt spielt hier wieder eine dominante Rolle. Die rahmende Vegetation ist sehr detailreich, das Größenverhältnis zwischen felsigem, reich bemoostem Boden und dem Fischer mit seinem Sohn unverhältnismäßig. Die großblättrigen Pflanzen am unteren Bildrand begrenzen das Bild nicht, sondern führen das Auge des Betrachters scheinbar aus der Landschaft heraus.

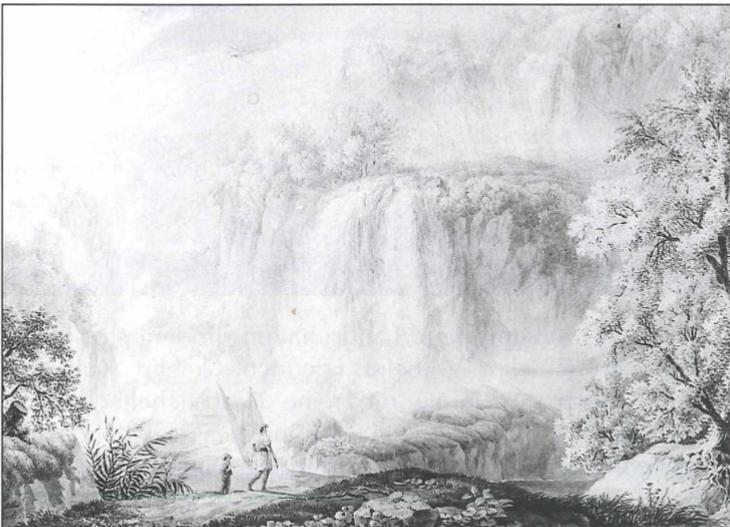


Abb.13 W.F.Gmelin, *Cascatelles a Tivoli*, Sepiazeichnung, 53 x74,6 cm

Eine weitere Ansicht der Wasserfälle von Tivoli von Gmelin aus dem Jahre 1797⁵² zeigt eine weniger dominierende Wassermasse. Abb. 14 Das Erhabene, verkörpert durch die rauschenden Wasserfälle ist hier eingeeignet durch das ebenso eindrucksvolle Felsmassiv. Diese Komposition unterscheidet sich nicht nur durch das Hochformat, sondern auch durch die Klarheit der Darstellung. Dieses Bild strahlt Ruhe und Beschaulichkeit aus. Den Blick auf die tosenden Wasserfälle kann man nur durch einen romantischen Aquädukt erheischen. Die rauschenden Wassermassen fließen bereits gebändigt und gebrochen durch den Schlund einer schmalen Felsschlucht als sanftes, selbst in dieser Grisaille-Darstellung erkennbares, durch Einbringen eines fremden Farbtones, tief smaragdgrünes Gewässer. Die rahmenden Felswände sind dicht mit Buschwerk bewachsen, das Gmelin in zeichnerischer Weise wiederzugeben versucht. Auch die Licht- und Schattenseite modelliert diese Darstellung. Gmelin unterstreicht die Tiefe des Gewässers dadurch, daß es ganz im Schatten liegt, begrenzt von der steil abfallenden Felswand, die durch das Haus noch erhöht wird. Der Sonneneinfall erfolgt von der linken oberen Ecke und fällt auf die gegenüberliegende Felswand und das Ufer, das als Rastplatz für einen Wanderer dient. Auch die Wasserfälle im Hintergrund werden durch die Sonneneinstrahlung modelliert.

Eine Zeichnung Gmelins, die sich jedoch im Format, im Kolorit und im Genre wesentlich von dieser Serie abhebt, ist signiert mit "W. F. Gmelin fecit / Romce / 1796" Abb. 15 Hauptanziehungspunkt der Darstellung ist der reißende Gebirgsfluß, der aus der Bildmitte in die rechte untere Ecke strömt. Im linken unteren Bildteil türmt sich von der Kraft des Wassers mitgerissenes, hier in der Biegung abgelagertes, Schwemmgut in Form von mächtigen Baumstämmen und Ästen. Das rechte, dicht mit Bäumen und Sträuchern bewachsene Ufer mündet in einen steil ansteigenden Wald. Links des Wildbaches eine kahle Uferzone, auf der sich einige Bäume mit knorrigen Wurzeln gegen die brausende Gewalt des bei Hochwasser wahrscheinlich reißenden Flusses mit aller Kraft zu halten versuchen. Der Charakter des klaren, kalten Gebirgsbaches wird durch die Kolorierung mit dem kühlen Eisblau noch verstärkt. Klar und rein hebt sich dadurch das Gewässer von der üblichen Grisailledarstellung der dunkel bewaldeten Landschaft ab. Es fehlen in dieser Darstellung die Staffagefiguren. Die Landschaft weist nicht die lieblich romantische Gegend Südtaliens auf, sondern das Sublime wird in Form der rauschenden Dynamik des Wassers, das sich auf seinem Weg talwärts immer stärker formiert, interpretiert. Die Symbiose des "sublime and beautiful" wird hier durch die üppige Vegetation der Uferlandschaft als Resultat der fruchtbaren Wirkung des Wassers evoziert.

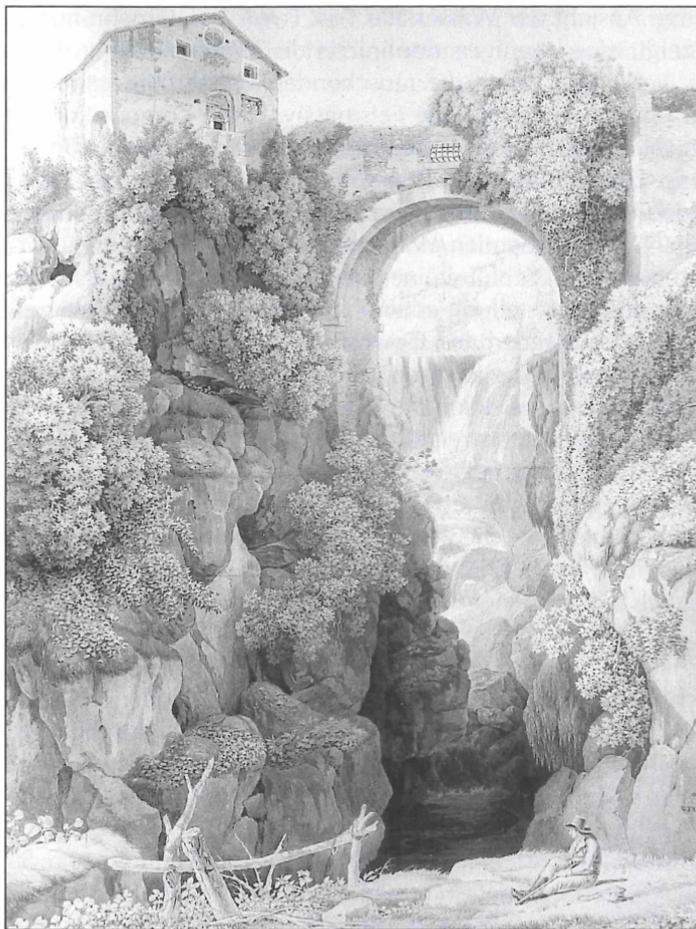


Abbildung 14 W. F. Gmelin, Tivoli, 1794, Sepiazeichnung, 84,3 x 64,2 cm,

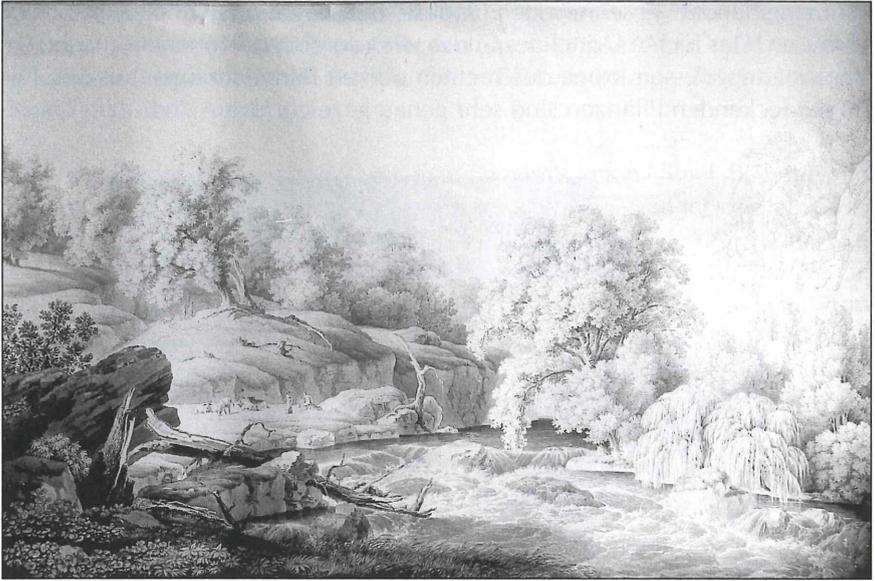


Abbildung 15 W. F. Gmelin, *Flusslandschaft*, 1796,
 Sepiazeichnung, 68,5 x 102,5 cm

1.3.3 Christoph Heinrich Kniep

Ein weiterer Künstler des Kreises um Goethe während seiner italienischen Reise war Christoph Heinrich Kniep. Geboren 1755 in Hildesheim, ermöglichte ihm ein Gönner eine Italienreise, die ihn nach Rom und Neapel brachte, wo er schließlich 1825 starb. Seinen Unterhalt verdiente er durch Anfertigung von Landschaftsansichten und Veduten klassischer Stätten. Es sind sauber angefertigte Veduten im Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wie sie auch Hackert und Gmelin schufen. In ihrer phantastischen Ausschmückung erinnern sie oft an Bühnenszenarien Schinkels und verraten die Herkunft Knieps aus der Schule des Georg Ziesenis. Die Staffagefiguren - klassizistische Umrisszeichnungen - gehen offensichtlich auf antike Vorbilder zurück.⁵³

Die lavierte Federzeichnung⁵⁴ zeigt einen Rundtempel, einen sog. Peripteros, halbverdeckt von einer steilen Felswand, die ungefähr doppelt so hoch ist wie das Gebäude. Abb. 16 Blickfang ist die Statue einer Göttin auf einem mit

Blumengirlanden geschmückten Podest, der Vestalinnen ihre Aufwartung erweisen. Das rechte Drittel des Bildes wird dominiert von einem mächtigen Baumstamm, dessen Krone den rechten oberen Bildquadranten ausfüllt. Die bodendeckenden Pflanzen sind sehr genau gezeichnet.



Abbildung 16 Ch. H. Kniep, Napoli, 1795, Sepiazeichnung, 60,5 x 86,5 cm



Abbildung 17 Ch. H. Kniep, Tempel von Paestum,
Sepiazeichnung, 56 x 83,5 cm, B00010

Einige weitere Darstellungen in dieser Technik und dieses Typus', jedoch alle unbezeichnet befinden sich noch in den Sammlungen. Auf Grund von zahlreichen Stilvergleichen mit den signierten Blättern ist eine Zuschreibung an Kniep plausibel. Abb. 17

Die Ansicht des Tempels von Paestum auf einem sanften Hügel, beinahe bildfüllend, staffiert mit einer romantischen Schäferszene, bildet den eindeutig identifizierbaren Mittelpunkt dieser Zeichnung. Besonders bei der Darstellung des Tempels modelliert der Künstler mit Licht und Schatten. Die Gestaltung des krautig bewachsenen Bodens, die Art der Blätter und ihre Komposition erinnert sehr an die Zeichnung Knieps. Konkret die Pflanzengruppe in der linken unteren Bildecke ist sehr ähnlich der auf der Ansicht von der Umgebung Neapels. Beide Male sind die Blattpflanzen um einen Stein arrangiert. Nicht nur die Vegetation weist Übereinstimmungen auf, ebenso die Bildkomposition. Der Bildausschnitt läßt sich durch die bekannte Architektur eindeutig bestimmen. Die Bauten sind leicht aus der Mitte in der linken Bildhälfte angeordnet, in der rechten hingegen erhält das Bild räumliche Tiefe durch den weiten Ausblick. Im Vordergrund mittig die Figurengruppen als romantisch tänzelnde Frauengestalten. Die Ansicht von Paestum ist staffiert mit Schäferinnen in ländlichen Trachten. Ein Charakteristikum, das ebenfalls auf Kniep hinweist. Kniep war ja als Vedutenmaler der klassischen Denkmäler Süditaliens bekannt, und er bediente sich bei seinen Staffagefiguren sehr gerne auch der lokalen Trachten der Regionen, um die geographische Authentizität seiner Darstellungen noch zu untermauern.

Zwei weitere, sehr ähnliche Landschaftszeichnungen, sowohl in der Art der Komposition, als auch im Genre zeigen Flußlandschaften mit klassizistischen Frauengestalten staffiert, im Hintergrund, sehr blaß laviert, Architekturdarstellungen. Abb. 18, Abb. 19 Bei dem einen handelt es sich um einen klassischen Peripteros direkt am Flußufer gelegen. Im anderen Bild liegt eine Tempelanlage am Fuße eines sanft ansteigenden Gebirgszuges (Tivoli?). Botanische Genauigkeit, die sehr detailliert Übereinstimmungen mit den beiden signierten Bildern Knieps aufweist - die Art der Blätter auf den sehr dominanten Baumkronen - besonders aber die wolkig schattierte Baumrinde der mächtigen Baumstämme weist eindeutig auf Kniep hin. Auch die Gruppierung der Figurenstaffage, der Schwung der Figuren, die leicht tänzelnden Bewegungen lassen eine Zuordnung zu Kniep plausibel erscheinen. Auch die sehr feine Strichzeichnung der Konturen von Felsmassiv, Architektur und der nahen Vegetation unterscheidet sich merklich von den Ansichten Hackerts oder Gmelins. Kniep gibt eine sehr kleinteilige, detailreiche zeichnerische Wiedergabe der Natur.

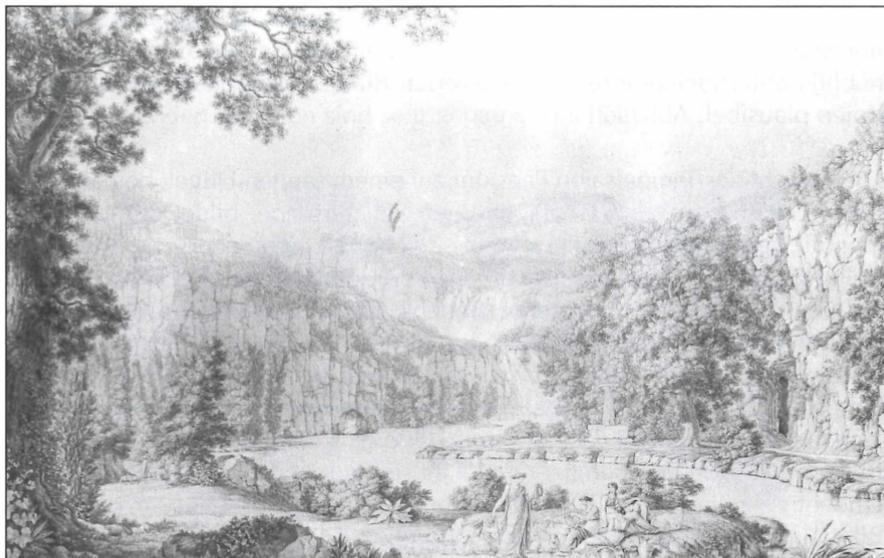


Abbildung 18 Ch. H. Kniep, Arkadische Landschaft,
Sepiazeichnung, 59,5 x 87 cm

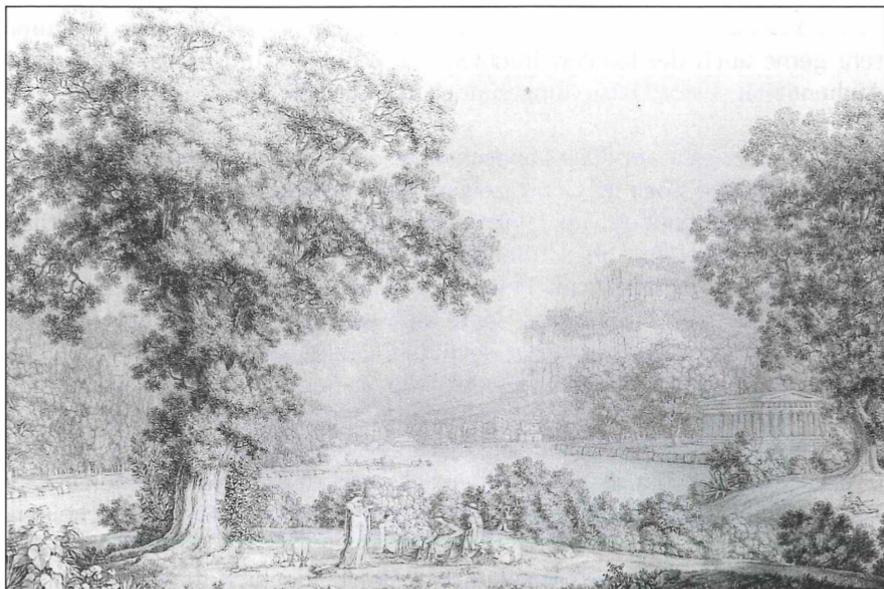


Abbildung 19 Ch. H. Kniep, Arkadische Landschaft,
Sepiazeichnung, 60 x 85,5 cm

Diese Ansichten stammen aus einer Reihe von Landschaftsdarstellungen, die im Schloßinventar von 1936 noch ausgewiesen sind. Unter Position 3213 werden acht Stück "Sepiabilder in vergoldetem Holzrahmen, verschiedene Landschaften" erwähnt. Auch unter Inv. Nr. 1904 -1909 werden Sepiabilder, Landschaften darstellend, aufgelistet.

Die Vorliebe des Fürsten für die Werke Hackerts beweist die große Anzahl von Kupferstichen nach seinen ausgezeichneten Landschaftsbildern im Inventar von 1832. Gestochen wurden sie von "Aliament, ((Balthasar)) Dunker, Gmelin, Hackert G.((Johann Gottlieb)), Lacroix, Czanne, Lenney und Haldenwang" Auch von Schlotterbeck befinden sich drei Stiche "Felsen Gestade bey Sorrento / zwey Blatt / Die Eiche des Silvan" Friedrich Schlotterbeck hielt sich ab 1801 in Wien auf, wo er für den Kunstverleger Tranquillo Mollo und auch für Galeriedirektor Fischer gearbeitet hat. Es wäre daher denkbar, daß er die Gemälde Hackerts aus der Fürstlichen der Galerie abgekupfert hat. Dieses Konvolut von Stichen nach Landschaftsgemälden Hackerts u. a. "Ansichten des englischen Gartens von Caserta, Ansicht von Pozzuoli", zwei "Ansichten der Augustus-Brücke, Ansicht des Tempels von Paestum", insgesamt ca. 30 Stück, scheint leider verschollen zu sein.

Ein besonderes Lieblingmotiv Hackerts war der englische Garten von Caserta. Hiervon fertigte er mehrere Gemälde, aber auch einige Studienblätter von Bäumen, kombiniert mit künstlichen Felsen und Teichen, an. Ein Kupferstich einer Ansicht von Caserta befand sich daher sicherlich nicht zufällig in den Fürstlichen Sammlungen. Hackert zeigte, wie auch andere seiner Malerkollegen, großes Interesse daran, daß Bildkompositionen seiner Landschaften in Einzelblättern und graphischen Folgen reproduziert wurden. Dabei war die ausdrückliche Widmung an bedeutende Persönlichkeiten und Mäzene auf dem Titel von Wichtigkeit und allgemein üblich.

Abb. 1	Paul I. Fürst Esterházy, Felsschlucht mit Tiertreibern staffiert, 2.H.17.Jh., Öl/Stein, 1	
Abb. 2	Martin von Molitor, Landschaft, Tusche/Papier, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 749 10	
Abb. 3	Martin von Molitor, Landschaft, Tusche/Papier, Szépművészeti Múzeum, Inv. 750 10	
Abb. 4	Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 48 x 38,3 cm	13
Abb. 5	Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 37,4 x 47 cm	13
Abb. 6	Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 45,6 x 35,2 cm	14
Abb. 7	Josef Mössmer, Praterlandschaft, Bleistift(?)/Papier, 49,3 x 32 cm	14
Abb. 8	Gebirgslandschaft, Bleistift(?)/Papier, 36 x 47cm	14
Abb. 9	Baumstudie, Bleistift(?)/Papier, 27 x 19 cm	15
Abb. 10	Jakob Philipp Hackert, Steinbrüche von Syracus, Sepiazeichnung, 56,3 x 72,3 cm	24
Abb. 11	J. Ph. Hackert, Itri, Sepiazeichnung, 55,9 x 70,7 cm	24
Abb. 12	J.Ph. Hackert, Landschaft bei Sessa, Sepiazeichnung, 59 x 72 cm, B00009	25
Abb. 13	W.F.Gmelin, Cascatelles a Tivoli, Sepiazeichnung, 53 x74,6 cm,	27
Abb. 14	W. F. Gmelin, Tivoli, 1794, Sepiazeichnung, 84,3 x 64,2 cm,	28
Abb. 15	W. F. Gmelin, Flusslandschaft, 1796, Sepiazeichnung, 68,5 x 102,5 cm	28
Abb. 16	Ch. H. Kniep, Napoli, 1795, Sepiazeichnung, 60,5 x 86,5 cm	29
Abb. 17	Ch. H. Kniep, Tempel von Paestum, Sepiazeichnung, 56 x 83,5 cm, B00010	29
Abb. 18	Ch. H. Kniep, Arkadische Landschaft, Sepiazeichnung, 59,5 x 87 cm	30
Abb. 19	Ch. H. Kniep, Arkadische Landschaft, Sepiazeichnung, 60 x 85,5 cm	31

1 Die Werke zeitgenössischer Landschaftsmaler in den Fürstlichen Sammlungen1

1.1	Die Vertreter der Wiener Akademie	4
1.1.1	Die Künstlerfamilie Brand: Christian Hülfgott (1694 - 1756), Friedrich August (1735 - 1806), Johann Christian (1722 - 1795)	6
1.1.2	Georg Schmutzer (1733 - 1811)	7
1.1.3	Franz Edmund Weirötter (1733 - 1771)	8
1.1.4	Laurenz Janscha (1749 - 1812)	8
1.1.5	Martin von Molitor (1759 - 1812)	9
1.1.6	Carl Philipp Schallhas (1767 - 1797)	11
1.1.7	Joseph Mössmer (1780 - 1845)	12
1.1.8	Die Malerfamilie Kobell: Ferdinand (1740 - 1799), Franz Innozenz Josef (1749 - 1822), Wilhelm Alexander Wolfgang von Kobell (1766 - 1855)	15
1.2	Die Serie der Landschaftsdarstellungen Hackert, Gmelin und Kniep als Vorbilder für die Vues des Landschaftsgartens in Eisenstadt?	17
1.2.1	Jakob Philipp Hackert	18
1.2.2	Wilhelm Friedrich Gmelin	26
1.2.3	Christoph Heinrich Kniep	29

Anmerkungen

- 1 1812 scheint dieses Bild im Katalog Fischers auf, Pos. 503, "Paul Esterházy, Hohlweg zwischen Felsen, mit Thiertreibern staffiert", mit der Anmerkung "Ma a fraknoi kincstárban"
- 2 Inventar der Fürstlichen Bildergalerie zu Laxenburg, von Joseph Fischer, 1812, Le jeune Tobie; d' après Elzheimer, Sur cuivre,
- 3 Inventar der Fürstlichen Bildergalerie zu Laxenburg, von Joseph Fischer, 1812, Pos. 31 Ropos en Egypte, Sur une ardoise, Pos. 32: Paysage. Site sauvage, avec des vaches qui paissent des femmes qui se baignent, Sur bois
- 4 Simon Meller, Az Esterházy Képtár Története, S. XXXVIII f., Budapest 1915
- 5 zit. in Meller: aus dem Inventar der Esterházy'schen Bildergalerie von Joseph Fischer, 1820, Pos. 466: A. Kaufmann: Der junge Pyrrhus wird zu Clausius, König der Lidier gebracht, L.3'6" 6'11" (469), und Pos. 467: A. Kaufmann Portrait einer Dame am Putztisch, L.4' 3'2" (444) Anm: Die Ziffern in () bezeichnen die Inventarnummer des Museums der Bildenden Künste in Budapest
- 6 Fürstliches Esterházy'sches Archiv Burg Forchtenstein, ZDI 4229/822
- 7 Simon Meller, Az Esterházy Képtár, Kivonatok az Esterházy Hercegi Levéltárak okirataiból, II, 199ff, Pos. 12 S. Rosa: Felsige Landschaft, L., 2'4"-3'
 Pos. 118 S. Rosa: Gebürgige Landschaft mit Ruinen, L., 2'5"-4'
 Pos. 156 S. Rosa: Landschaft, L., 4'3" -3'
 Pos. 580 S. Rosa: Landschaft mit einem Wasserfall, L., 2'7" - 4',(660)
 Pos. 581 S. Rosa: Landschaft, Gegenstück (663)
 Pos. 399 Cl. Lorrain: Landschaft mit Sonnenuntergang, L., 2'1" 1'5"
 Pos. 403 Cl. Lorrain: Abenlandschaft, L., 2'2" -2'10" (708)
 Pos. 404 Gebürgige Landschaft mit römischen Gebäuden L., 3'1" 4' (976)
 Pos. 405 Cl. Lorrain: Aufgehende Sonne, Asiatischer Hafen, 1'10" -2'4', (916)
 Pos. 406 Gebürgige Gegend mit Ruinen, staffirt mit badenden Weiber, L. 2'- 2'11"
 Pos. 415 N. Poussin: Eine Landschaft mit Wasserfall, L., 1' - 2'4"
 Pos. 416 Derselbe, Gegenstück
 Pos. 443 J. Rosa: Felsige Landschaft, Hirten ruhen mit ihren Herden. L., 2' 2'7", 429
 Pos. 492 J. Rosa: Landschaft mit weidenden Kühen und Schafen, L., 3' - 2'9"
 Pos. 607 Robert: Altes Mauerwerk, und eine grosse Vase. L. 2' 1'7" (686)

- Pos. 655 - 658 Prospekte italienischer Gegenden, K., 7" 1'1"
- Pos. 669 Ph. Hackert: Landschaft, L.3'6" - 4'8" (Abwuchs 1850)
- Pos. 670 Derselbe Gegenstück (Abwuchs 1850)
- Pos. 693 Ph. Hackert: Landschaft, L. 2' -3'9" (1367)
- Pos. 694 Waldige Landschaft. L.2'3" - 2'11"
- Pos. 695 Theseus und Ariadne, L. 2' - 2'5"
- Zuwachs 1821: Pos. 1050, S. Rosa: Eine Landschaft, Lw. h. 3'1", br. 4'3" m. Gr
1822: Pos. 1087 Cl. Lorrain: Eine Landschaft m. e. Mühle, Lw.
h. 1'6" - br. 1'7" Gr (957)
- Pos. 1088 Cl. Lorrain: Eine Landschaft zur Rechten ein großer Felsen. Lw.
h. 1'6", br. 2'1" m. Gr.
1823: Pos. 1119 Robert: Ruine einer römischen Architektur, Holz. h. 1'
br. 9"
- 8 Christian Hülfsgott Brand (d'un petit village près de l'embouchure d'un fleuve),
zwei Ansichten von Joseph Fischer (Ansicht von Pottendorf und Ansicht von
Wien) und eine von Friedrich Edmond Weirötter
- 9 Pos. 660 H. Brand: Felsen, L. 6" -8"
Pos. 661 derselbe: Gegenstück
Pos. 712 Ch. Brand: Flache Gegend an einen Fluss, mit gelandeten Schiffen und
Figuren staffirt, H. 9" -1'
Pos. 713 Prospekt mit römischen Ruinen, L. 2'2" - 2'8"
Pos. 714 C. Brand, Gegenstück zu 712,
Pos. 838 Weyrotter: Felsenmasse, die sich aus den Wasser erhebt, mit Figuren
staffirt. L. 1' 1'11" (457)
Pos. 859 H. Brand: Landschaft mit Wasser, L. 4'6" - 4'10", (417)
Pos. 878 und 879 J. Fischer: Eine Ansicht von Pottendorf, Gegenstück, L. 1'9" -
2'1 (Abwuchs 1836)
Pos. 889 - 892 und 894 -895 Dies: Ansichten von Eisenstadt. L. 4'6" -6"
Zuwachs 1820: Pos. 1031 J. Fischer, Ansicht von Eisenstadt. Lw. h.3'9" br. 5'
m. Gr., (Abwuchs 1850)
1827: Pos. 1143 Ch. Brandt: Landschaft. Lw. h. 1'9" br. 2'11" m. Gr.
Pos. 1144 Ch. Brandt: Landschaft als Gegenstück zu Vorherg.
- 10 zit. in Meller, Az Esterházy Képtar, ZDI 4672/807, und G.C. 1807, Fasc. 48 Nr.
4639, dieser Akt wurde aus dem Faszikel der Generalkassa mit dem Hinweis auf
einem Einlageblatt "ad Szep. mus., 1911, M.S." entnommen und ist leider ver-
schollen.
- 11 EA Budapest, P112, Bd. 110, Pos.
- 12 Pötschner, S. 45 ff

- 13 EA Budapest, P112, Bd. 110
- 14 Pötschner, S. 45 ff
- 15 EA Budapest, P112, Nr. 112
- 16 Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.Nr. E/II/20, 748; E/II/21, 749
- 17 Peter Pötschner, Wien und die Wiener Landschaft, S. 60 f.
- 18 EA Budapest, P112, Bd. 109, Inventar der Landschaftsbilder, Pos. 18-37
- 19 EA Budapest, P112, Bd. 110
- 20 Pötschner, S. 57 f, siehe auch die Abb. 81-85
- 21 Fürstliche Sammlungen Schloss Eisenstadt, o.Nr.
- 22 Pötschner, S. 26
- 23 ZDI 3093/817
- 24 Maren Gröning/ Marie Luise Sternath, Albertina, Die Deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts, S.111, Wien 1997, Siehe auch Abb. 331-333, 336-343 ebenda
- 25 Gröning/Sternath, S.115 ff, siehe ebenda auch Abb.354-406
- 26 Adrian von Buttlar, Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens, in: Die Gartenkunst, Jg. 1990, Heft 1, S. 9
- 27 Thieme Becker, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 20, S. 584
- 28 J.W.v. Goethe, Gesammelte Werke in sieben Bänden, hrsg. v. Bernt von Heiseler, Italienische Reise, Bd. 7, S. 166 f,
- 29 J.W.v. Goethe, ebenda, S. 234 f
- 30 Nordhoff Reimer, Bd.1, S. 51f
- 31 Krönig/Wegner, S. 166
- 32 Peter Pötschner, Wien und die Wiener Landschaft, S.8, Wien 1978

- 33 J.W.v.Goethe, Hackerts Leben und Werk, in: Goethe Werke, hrsg. v. Norbert Miller, München 1987, S. 1288 ff
- 34 Pötschner, S. 54, Wien 1978
- 35 Simon Meller, Geschichte der Esterházy'schen Bildergalerie, Anhang Teil II, S. 224, Pos. 669 Landschaft (L 3'6" 4'8"); Pos. 670 Landschaft, Gegenstück, (L 3'6" - 4'8"); Pos. 693 Landschaft, (L 2' - 3'9"); Pos. 694 Waldige Landschaft (L. 2'3" - 2'11"); Pos. 695 Theseus und Ariadne (L 2' 2'5"9), alle Öl/Lw.
- 36 ZDI 1973/819 (Der Name des Verkäufers ist nicht eindeutig lesbar)
- 37 Budapest, Szépművészeti Múzeum, J.Ph. Hackert, Flußlandschaft, Inv. Nr. 1397, Öl/Lw., 64,5 x 88,5 cm, aufgrund der Umbau- und Renovierungsarbeiten im Szépművészeti Múzeum konnte ich das Bild leider nicht einsehen oder ein Photo erhalten.
- 38 Nordhoff/Reimer, J. Ph. Hackert, Bd. II, S. 48, Kat.Nr. 117, Berlin 1994, o.Abb.
- 39 Nordhoff/Reimer, Bd. II, S. 37
- 40 Nordhoff/Reimer, Bd. II, S.48 f.
- 41 Nordhoff/Reimer, Bd. I. S. 39 ff.
- 42 Wolfgang Krönig, Reinhard Wegner, Jakob Philipp Hackert der Landschaftsmaler der Goethezeit, S. 29 f.
- 43 li.unt.bez.: "Latomie in Acradina / con L'orrecchie de Dionisio a Siracusa / 1790 Filippo Hackert f."
- 44 re.unt.bez.: "a Itri Filippo Hackert / del 1792"
- 45 re.bez.: "Filippo Hackert / del a Sessa / 1794"
- 46 Krönig/Wegner, S. 35, Abb. 55, Landschaft bei Vietri, Privatbesitz
- 47 Szépművészeti Múzeum, zwei Bäume im Tal von la Cava, Inv. Nr. 58.111, Feder und Pinsel in Braun, 695 x 565 mm, bez.: "a la Cava de Vietri Filippo Hackert f. 1795"
- 48 Nordhoff/Reimer, Bd. II, S. 360 f, Pos. 882, Bd. I. Abb. 431
- 49 zit. in: Krönig/Wegner, S. 189

- 50 Meller, Anhang S. 65, Nr.218, Meller zitiert ZDI 974/75/809 und G.C.1808
Fasc. 30 No. 3858 (?)
- 51 li.unt.bez.: "Cascatelles / de Tivoli / Gmelin fecit 1795"
- 52 re.unt.bez.: "a Tivoli / W.F.Gmelin fec. /1797"
- 53 Thieme Becker, Bd. 14 , S. 584 f.
- 54 re.unt.bez.: "C.H. Kniep inv. / et del. Napoli / 1795"

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Burgenländische Heimatblätter](#)

Jahr/Year: 2000

Band/Volume: [62_1-2](#)

Autor(en)/Author(s): Gabriel Theresia

Artikel/Article: [Die zeitgenössische Landschaftsmalerei in der fürstlichen Bildergalerie und in der Kupferstich- und Zeichnungssammlung des Fürsten Nikolaus II Esterhazy 51-92](#)