

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Peter Fendi und das einfigurige Wiener Sittenbild“

Verfasser

Alexander Giese

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie

Wien, im März 2008

Studienkennzahl: A 315

Studienrichtung: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Prof. Dr. Walter Krause

# INHALTSVERZEICHNIS

## 1. EINFÜHRUNG

- 1.1. VORBEMERKUNG
- 1.2. ZIELDEFINITION
- 1.3. ZUR FORSCHUNGSLAGE

## 2. ZEITBILD MIT BESONDERER BEACHTUNG DES KÜNSTLERISCHEN KLIMAS

- 2.1. DIE KÜNSTLERISCHEN ZIELE

## 3. DAS GENREBILD ALS BILDGATTUNG

## 4. DIE ENTWICKLUNG DES GENREBILDES

- 4.1. IM AUSLAND
- 4.2. IN ÖSTERREICH
- 4.3. VOM HISTORIEN- ZUM GENREBILD
- 4.4. DAS WIENER GENREBILD

## 5. EXKURS: „DAS GENREBILD ALS INSTRUMENT DER HERZENSBIILDUNG“ (IN ANLEHNUNG AN DIE SCHILLERSCHE IDEE VOM „THEATER ALS MORALISCHE ANSTALT“)

## 6. DIE SONDERFORM DES „EINFIGURIGEN WIENER GENREBILDES“ UND IHRE ABGRENZUNG ZU DEN VORBILDERN

## 7. PETER FENDIS BESONDERE STELLUNG

## 8. ZUR BIOGRAPHIE DES PETER FENDI – LEBEN UND WERK

- 8.1. AUSBILDUNG UND FRÜHE ZEIT
- 8.2. DER DURCHBRUCH UND DAS REIFE WERK

## 9. DAS EINFIGURIGE GENREBILD BEI PETER FENDI

- 9.1. PETER FENDI - DER BREZELBUB VOR DER DOMINIKANERBASTEI (ABB. 1)
- 9.2. PETER FENDI - MÄDCHEN VOR DEM LOTTERIEGEWÖLBE (ABB. 2)
- 9.3. PETER FENDI - DAS MILCHMÄDCHEN (ABB. 3)
- 9.4. PETER FENDI - DER ARME GEIGER (ABB. 4)
- 9.5. PETER FENDI - DAS VORSICHTIGE STUBENMÄDCHEN (ABB. 5)
- 9.6. PETER FENDI - DIE GIPSFIGURENVERKÄUFERIN (ABB. 6)
- 9.7. PETER FENDI - DER SÄMANN (ABB. 7)

## 10. GEMEINSAMES UND UNTERSCHIEDE

## 11. AUSGEWÄHLTE BEISPIELE DER „MITBEWERBER“

- 11.1. F. G. WALDMÜLLER - BETTELNDER KNABE AUF DER HOHEN BRÜCKE (ABB. 8)
- 11.2. F. G. WALDMÜLLER - EIN MÄDCHEN SORGT DURCH SEINER HÄNDE ARBEIT FÜR DEN UNTERHALT SEINER KRANKEN MUTTER (ABB. 9)
- 11.3. ALBERT SCHINDLER - „SPÄRLICHE EINNAHMEN“ (ABB. 10)
- 11.4. FRANZ EYBL - JUNGES MÄDCHEN, EIN GRABKREUZ BEKRÄNZEND (ABB. 11)
- 11.5. EDUARD SWOBODA - DER SCHLUMMERNDE GIPSFIGURENVERKÄUFER (ABB. 12)
- 11.6. WILHELM AUGUST RIEDER - DIE JUNGE BIRNENVERKÄUFERIN (ABB. 13)
- 11.7. ALBERT SCHINDLER - DER GÄRTNER FRANZ DES I. (ABB. 14)
- 11.8. JOHANN MATTHIAS RANFTL - BETTELKNABE AUF DEM GLACIS (ABB. 15)
- 11.9. FRIEDRICH TREML - VERWUNDETER KÜRASSIER AUF DEM HEUBODEN (ABB. 16)
- 11.10. FRIEDRICH TREML - SCHILDWACHE AM WEIHNACHTSABEND VOR DER KARLSKIRCHE (ABB. 17)
- 11.11. JOHANN BAPTIST REITER - EIN HOLZARBEITER (ABB. 18)
- 11.12. JOHANN BAPTIST REITER - DIE EMANZIPIERTE (ABB. 19)

- 11.13. JOHANN MICHAEL NEDER - PORTRÄT EINES KOCHES (ABB. 20)
- 11.14. JOHANN MICHAEL NEDER - BEI DER MORGENTOILETTE (ABB. 21)

## **12. ZUR NOTWENDIGKEIT EINER BEGRIFFSPRÄZISIERUNG**

- 12.1. DAS EINFIGURIGE GENREBILD ALS RÜHRSTÜCK
- 12.2. DAS EINFIGURIGE GENREBILD ALS SITTENSTÜCK
- 12.3. DAS EINFIGURIGE GENREBILD ALS LEHRSTÜCK

## **13. FENDIS LEISTUNG**

## **14. NEBENWEGE AM BEISPIEL FRIEDRICH AMERLINGS**

## **15. DIE NACHFOLGE UND DIE ZEIT NACH 1848**

- 15.1. DAS ANEKDOTISCHE GENREBILD ZWISCHEN 1850 UND 1900

## **16. SCHLUSSBETRACHTUNG**

## **17. ABBILDUNGSTEIL**

## **18. BIBLIOGRAPHIE**

## **19. AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS**

## **20. ZUSAMMENFASSUNG**

# 1. Einführung

## 1.1. Vorbemerkung

Wenn man als angehender Kunsthistoriker aufmerksam und mit Freude das Studium der Kunstgeschichte betreibt, so schlägt - idealer Weise - das Herz immer für das besonders, das eben gerade auf dem Vorlesungsplan steht. Wie ein Schwamm möchte man alles in sich aufnehmen, die Disziplin als Gesamtes erlernen.

Ich habe vergleichbare Begeisterung für hellenistische Skulptur erfahren, wie für gotische Flügelaltäre, für das Florentiner Quattrocento oder Barocke Plastik, für die Kunst der Wiener Ringstrasse oder auch für die Kunst nach 1945. Jede dieser Begeisterungen fand freilich mit einem neuen Semester ein (zwangsläufig) vorläufiges Ende. Nicht so im Frühjahr 2001. Im Herbst des Vorjahres hatte Walter Krause über Ferdinand Georg Waldmüller gelesen. Die Beschäftigung mit diesem Hauptmeister des österreichischen (biedermeierlichen) Realismus setzte bei mir etwas in Gang, das nicht mehr zu stoppen war. Neugierde und Begeisterungsfähigkeit für anderes blieben, doch das kunstgeschichtliche Hauptinteresse lag fortan im 19. Jahrhundert. Und da vor allem bei der Malerei; im Speziellen bei der Genremalerei.

Es dauerte nicht lange, da konzentrierte sich dieses Interesse nicht mehr nur auf Ferdinand Georg Waldmüller, sondern auch auf Josef Danhauser und Johann Matthias Ranftl, auf Johann Baptist Reiter, auf Carl und Albert Schindler und – nicht zuletzt - auf Peter Fendi.

Als es dann darum ging, das Thema meiner Diplomarbeit zu konkretisieren, standen Epoche und „Sujet“ fest. Aber selbst die Genre-Malerei des Biedermeier ist ein weites Feld. Die Lösung meines Problems, die Eingrenzung des Themas, kam dann ganz von selbst. Es war die persönliche, intensive Begegnung und Beschäftigung mit einem Bild Fendis, das sich heute in den fürstlich Liechtensteinschen Sammlungen befindet. Es

handelt sich um eine Fassung der „Neugierigen Lauscherin“ (Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2092), die eigentlich, wie ich nachweisen werde ein „Vorsichtiges Stubenmädchen“ ist (aber darüber später), deren Neudeutung mich sehr beschäftigte und die so Anlass und Grund meiner Entscheidung für das gewählte Thema wurde.

Über das mehrfigurige Genrebild ist viel geschrieben worden (vgl. Anm. 1ff). Als Zeitphänomen, als Mittel der Belehrung aber auch als Bühne einer neuen (formalen wie inhaltlichen) „Wirklichkeit“ gehört es – neben dem Blumenbild und der Landschaft - zu den wesentlichen Bildgattungen bürgerlicher Kunst. Die Untergruppe des „Einfigurigen Genrebildes“ ist in diesem Zusammenhang freilich immer nur am Rande behandelt und nicht als eigenständiger Typus gewürdigt bzw. beachtet worden.

## **1.2. Zieldefinition**

Es erscheint mir daher an der Zeit, ja notwendig, den Fokus auf diesen, gar nicht so selten auftretenden, Bildtypus der Wiener, wie der Österreichischen, Biedermeiermalerei zu lenken, seine Besonderheiten herauszuarbeiten, die Zeitgerechtheit zu überprüfen. Die Erkenntnis künstlerischer Verinnerlichung gepaart mit Vereinfachung und Lesbarkeit sind sujet-immanente Qualitäten, die zu formulieren diese Arbeit – so hoffe ich – durchaus rechtfertigen.

Ein erstes, in die Augen springendes Ergebnis meiner Beschäftigung mit dem Thema war die Änderung des Titels dieser Arbeit. Ursprünglich sollte er „Das einfigurige Wiener Sittenbild“ heißen, ein Titel, der mir heute als zu eng gefasst erscheint.

Das definierte Ziel dieser Untersuchung ist es, einen Überblick über die einfigurige Genremalerei des Wiener Biedermeier zu geben, deren besondere Möglichkeiten (und Aufgaben) herauszuarbeiten, vielleicht auch eine Antwort darauf zu finden, warum dieser Bildtypus gerade im habsburgischen Vormärz so beliebt war, und was so bedeutende

Künstler wie Ferdinand Georg Waldmüller und Peter Fendi künstlerisch an dieser Aufgabe gereizt haben mag.

### **1.3. Zur Forschungslage**

Hubert Adolph<sup>1</sup> und Walter Koschatzky<sup>2</sup> haben Peter Fendi monographisch bearbeitet. Adolph in seiner Dissertation von 1951 und Koschatzky mit seinem Buch über Leben und Werk des Künstlers im Jahr 1995. Diverse Aufsätze über einzelne Bilder Fendis wurden veröffentlicht. Stellvertretend zu nennen wären Adolphs „Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“<sup>3</sup>, und Hans Aurenhammers „Die Feldmesse Peter Fendis“.<sup>4</sup>

Zudem findet sich Peter Fendi in jeder nennenswerten Literatur, die sich mit dem Biedermeier auseinandergesetzt hat. Das Genre- oder Sittenbild im speziellen bearbeiteten Rudolf Eitelberger<sup>5</sup> im Rahmen einer Vorlesung 1879 und E. H. Zimmermann<sup>6</sup> in Form einer Publikation im Jahr 1923. Gerbert Frodl<sup>7</sup> beschäftigte sich 1987 mit allen Bereichen der Malerei des Biedermeier, und auch zahlreiche Ausstellungsprojekte widmen sich dem Thema. Die Ausstellung „Romantik und

---

<sup>1</sup> Adolph, Hubert. Peter Fendi. Phil. Diss., Innsbruck, 1951

<sup>2</sup> Koschatzky, Walter. Peter Fendi – Künstler, Lehrer und Leitbild. Residenzverlag, Salzburg und Wien, 1995

<sup>3</sup> Adolph, Hubert. Peter Fendi, „Ein Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie Belvedere, 5. Jg., Nr. 49, Wien, 1961

<sup>4</sup> Aurenhammer, Hans. Die Feldmesse Peter Fendis. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1. Jahrgang, Nr. 11/12, Wien, 1957

<sup>5</sup> Eitelberger, Rudolf. Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. Eine Vorlesung gehalten im Österreichischen Museum. In: Kunst und Künstler der neueren Zeit, Wien, 1879

<sup>6</sup> Zimmermann, E. A. Das Alt-Wiener Sittenbild. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien, 1923

<sup>7</sup> Frodl, Gerbert. Wiener Malerei der Biedermeierzeit. Rosenheimer Verlagshaus GmbH & Co. KG, Rosenheim, 1987

Realismus“<sup>8</sup>, 1968 im Schloss Laxenburg, sei hier ebenso erwähnt wie zwei Großausstellungen zum Thema in den späten 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Die eine im Münchner Stadtmuseum mit dem – Grillparzer entliehenen - Titel „Biedermeiers Glück und Ende“<sup>9</sup> und die andere im Historischen Museum der Stadt Wien unter dem eher politischen Titel „Bürgersinn und Aufbegehren“<sup>10</sup>. Gut zwanzig Jahre später gab es die bislang letzte große Ausstellung „Die Entdeckung der Einfachheit“<sup>11</sup>. Sie wurde neben Berlin, Paris und den USA auch in der Wiener Albertina gezeigt und setzte sich – wie schon der Titel sagt - vor allem mit den formalen Besonderheiten des Kunstgewerbes auseinander.

Nicht zu vergessen sind die beiden Einzelausstellungen; 1963 in der Österreichischen Galerie<sup>12</sup> und 2006 in der Albertina<sup>13</sup>, wo man sich zusätzlich dem Kreis Peter Fendis widmete. Ebenso wie eine ziemlich rezente Ausstellungspublikation des Liechtenstein

---

<sup>8</sup> Kaiser, Konrad (Hrsg.). Romantik und Realismus in Österreich. Ausstellung in Schloss Laxenburg, 18. Mai – 14. Oktober 1968, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Weppert KG, Schweinfurt, 1968

<sup>9</sup> Ottomeyer, Hans (Hrsg.). Biedermeiers Glück und Ende, ...die gestörte Idylle 1815 – 1848. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 10. Mai – 30. September 1987. Heinrich Hugendubel Verlag, München, 1987

<sup>10</sup> Dürigl, Günther (Hrsg.). Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 – 1848. Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 17. Dezember 1987 – 12. Juni 1988. Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1987

<sup>11</sup> Ottomeyer, Hans; Schröder, Klaus Albrecht; Winters Laurie (Hrsg.). Biedermeier, Die Entdeckung der Einfachheit. Ausstellung in der Albertina, Wien 2. Februar – 13. Mai 2007. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2006

<sup>12</sup> Österreichische Galerie (Hrsg.). Peter Fendi 1796 – 1842. 56. Wechselausstellung in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, 30. Mai – 15. September 1963, Friedrich Jasper, Wien, 1963

<sup>13</sup> Schröder, Klaus Albrecht; Sternath Maria Luise (Hrsg.). Peter Fendi und sein Kreis. Ausstellung in der Albertina, Wien, 22. März – 7. Juni 2007. Holzhausen Druck & Medien GmbH, Wien, 2007

Museums<sup>14</sup>, in der man das Biedermeier und im besonderen Peter Fendi (allein schon wegen der historischen Beziehungen zum Hause Liechtenstein) zu einem seiner Kerninteressen erklärt hat.

---

<sup>14</sup> Kräftner, Johann (Hrsg.). Biedermeier im Haus Liechtenstein. Ausstellung im Kunstmuseum Liechtenstein Vaduz, 21. Oktober 2005 – 27. August 2006. Prestel Verlag, München – Berlin – London – New York, 2005





## 2. Zeitbild mit besonderer Beachtung des künstlerischen Klimas

Peter Fendi wird, ähnlich wie Ferdinand Georg Waldmüller, Friedrich Gauermann oder Franz Steinfeld, in eine höchst ereignisreiche Zeit hineingeboren. Politisch ist diese von den Koalitionskriegen und den Feldzügen Napoleons geprägt, von der nachfolgenden Befriedung Europas mit den Beschlüssen des Wiener Kongresses und der Wiedererrichtung feudaler Strukturen. Die Zeit zwischen 1815 (Wiener Kongress) und 1848 (Revolution) wird Biedermeier genannt. Über das Biedermeier, den Begriff selbst und dessen Bedeutung ist viel geschrieben worden. Ich möchte diesen Begriff - und da schließe ich mich grosso modo Hans Ottomeyer an – als *allgemeine* Bezeichnung der Zeit von 1815 bis 1848 sehen, als eine Zeitspanne, die auch – je nach Thema und Blickpunkt - als Epoche der Restauration und des Vormärz, des Spätklassizismus und der Romantik, des Realismus und der Wirklichkeitssuche gesehen und benannt werden kann.<sup>15</sup>

Künstlerisch spielt die Emanzipation des bürgerlichen Individuums eine immer wesentlichere Rolle. Als ein frühes Beispiel sei auf die „Sezession“ der Lukasbrüder im Jahre 1809 verwiesen, die – unter der Führung Friedrich Overbecks und Franz Pfors – als Protest gegen die Akademie und die dort herrschenden, als „verzopft“ empfundenen Lehrmethoden die Haupt- und Residenzstadt Wien – um aufzufallen - ziemlich lautstark Richtung Rom verließen. Dass sie selbst und vor allem ihre Kunst alles andere als „wild und revolutionär“ waren, tat der Idee, der Besinnung auf ein frühhumanistisches Menschenbild, auf Ursprünglichkeit und „Klarheit“ keinen Abbruch.

Symptomatisch ist eine Entscheidung im Jahr 1810. Da wählte die Akademie den schon damals einflussreichen, späterhin als Staatskanzler praktisch allmächtigen Wenzel Lothar Fürst Metternich zu ihrem Kurator. Ein „Politiker“ wurde damit schlagartig zu mächtigsten Mann der Akademie. Schon 1812 trat ein neues Statut in Kraft. Eine neue

---

<sup>15</sup> Ottomeyer, Hans. Von Stilen und Ständen in der Biedermeierzeit. In: Biedermeiers Glück und Ende. Ausstellungskatalog, München, 1987, S. 91

innere Struktur, der Geradlinigkeit Metternichs entsprechend, definiert detailliert die neuen (alten) Lehrmethoden; erstellt einen verbindlichen Lehrplan, dem sich auch der junge Fendi unterziehen muss.

Es gab folgende Unterrichtsgegenstände:

*Die Anfangsgründe der historischen Zeichnung nach Original-Handzeichnungen.*

*Die Zeichnung und Modellierung nach den vorzüglichsten Statuen und Büsten des Alterthums.*

*Die Knochen- und Muskellehre nach dem Skelette, nach anatomischen Abbildungen und Präparaten.*

*Die Zeichnung und Modellierung des menschlichen Körpers nach der Natur, und mit dem Wurfe der Gewänder.*

*Die Landschaftszeichnung nach Originalzeichnungen, und im Freyen nach der Natur.*

*Die Blumen-, Früchte- und Thier-Malerei.*

*Die Bildhauerei in Allem, was der Bildner als Stoff bearbeitet, in Stein, Metallen, Erde.*

*Alle Arten der Kupferstecherey.*

*Die Mosaik“<sup>16</sup>.*

Der strenge Lehrplan, in der Methodik eher der Vergangenheit als der Zukunft zugewandt, findet Anhänger wie Kritiker. Manche Kritiker, wie zum Beispiel die Lukasbrüder gehen von selbst. Andere wieder, Ferdinand Georg Waldmüller sei hier an vorderster Stelle genannt, versuchen eine Art Reform von innen, werden aber unterdrückt und in ihren Reformbestrebungen gehindert.

Als der Restauration verpflichteter Politiker, ab 1809 Außenminister, ab 1821 nominell Staatskanzler, drückt Metternich dem Staat ebenso seinen Stempel auf wie der Akademie der Bildenden Künste. Unter seiner Herrschaft, man spricht von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch von der Ära Metternich, weisen Staat und Akademie durchaus

---

<sup>16</sup> Lützow, Carl von. Geschichte der Kaiserlich Königlichen Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademiegebäudes, Wien, 1877, S. 164

ähnliche Strukturen auf. Ganz wesentlich dabei ist die Kontrolle. Sowie die Administration bemüht ist, praktisch jegliche politische Aktivität der Staatsbürger wahrzunehmen und zu kontrollieren (Stichwort: Karlsbader Beschlüsse von 1819), wird auch die bildende Kunst einem Reglement unterworfen. Das Ergebnis sind – allgemein - polizeistaatliche Strukturen und in allen Belangen der Kunstäußerungen eine ziemlich strenge Zensur. Den Realpolitiker Metternich als Unterdrücker fortschrittlicher Kunst hinzustellen, trifft freilich auch nicht die Wahrheit. Ganz im Gegenteil, hier konnte er durchaus liberal sein. Man denke nur an seine Parteinahme für Ferdinand Georg Waldmüller bei dessen Streit mit dem akademischen Kollegium 1847.<sup>17</sup>

Trotz aller Vorbehalte gegen – vor allem - liberale Tendenzen geht man aber, nachdem man sich in den Befreiungskriegen gegen Napoleon auf die Massen des Volkes und deren nationale Begeisterung hat stützen müssen, ein neues, vertraglich geregeltes Verhältnis zu den beiden unteren Ständen (Bürger- und Bauernstand) ein, indem man diesen die Repräsentation in der Ständeversammlung zugesteht. *„Gleichzeitig wurde dem Bürgertum eine unpolitische aber öffentliche Betätigung durch die Erlaubnis zur Gründung von Vereinen ermöglicht. Mitglieder konnten durch die Verfahrensweise ihre demokratischen Wünsche äußern ohne jedoch Wirkung auf die Staatsgeschäfte zu haben.“*<sup>18</sup> Damit wird das Bürgertum bewusst gestärkt. Zugleich grenzt es sich, während es selbst nach oben strebt, bewusst nach unten ab. *„Der unselbständige Arbeitnehmer, also Dienstboten, Handwerksgesellen, Fabrik- und Manufakturarbeiter, Tagelöhner, Gelegenheitsarbeiter, Straßenhändler und Vaganten waren ebenso vom Bürgertum ausgeschlossen wie Erwerbslose und andere Randexistenzen.“*<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ich beziehe mich auf Rupert Feuchtmüller, der in seiner Waldmüller-Monographie den diesbezüglichen Briefwechsel beleuchtet; Feuchtmüller, 1996, S. 165 ff

<sup>18</sup> Eschenburg, Barbara. Darstellungen von Sitte und Sittlichkeit – das Genrebild im Biedermeier. In: Biedermeiers Glück und Ende. Ausstellungskatalog. Haus der Kunst, München, 1987, S. 169

<sup>19</sup> Ottomeyer, Hans. Von Stilen und Ständen in der Biedermeierzeit. In: Biedermeiers Glück und Ende. Ausstellungskatalog. Haus der Kunst, München, 1987, S. 100

Es ist festzustellen, dass sich diese politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit nach 1815 entscheidend auf das künstlerische Klima und das Kunstschaffen in Österreich auswirken. Eine im Wesentlichen bürgerliche, nach „innen ausgerichtete“, wenig bis gar nicht streitbare Kunst ist das Ergebnis. Ansprüche an einen neuen, um wissenschaftliche Genauigkeit bemühten Realismus, eine bürgerlich-katholische Ideologisierung und ein gemäßigtes, fast oligarchisches, humanistisches Weltbild stehen im Vordergrund. Die Geschichte lehrt uns, dass die Kunst stets das Umfeld, in dem sie entsteht, reflektiert. Das gilt auch für die Jahre zwischen 1815 und 1848.

Zum Zeitpunkt, als Ferdinand I. das Amt seines Vaters Franz I. im Jahre 1835 übernimmt, beginnt das System erste Schwächen zu zeigen. Der neue Kaiser hat nicht die harte Hand seines Vaters, und die Allmacht Metternichs beginnt langsam an Kraft zu verlieren. Sowohl im Staate als auch an der Akademie regt sich Widerstand, der schließlich 1848 in der großen März-Revolution endet. Die nachfolgende Neuordnung des Staates bringt auch eine Neuordnung der Akademie mit sich. Die alten Lehrmethoden werden überarbeitet und eine neue, politisch zwar neoabsolutistische, akademisch aber „freiere“ Ära kann beginnen.

## **2.1. Die künstlerischen Ziele**

Die künstlerischen Ziele sind – aus heutiger Sicht - klar definiert. In nahezu allen Gattungen der Kunst (mit Ausnahme der Historienmalerei) geht es um die Suche nach der Wirklichkeit. In der Landschaftsmalerei entfernt man sich von den idealisierenden Darstellungen weitgehend erfundener Ausblicke. Maler wie Franz Steinfeld (1787 – 1868), der auch als Lehrer an der Akademie tätig ist und dessen „Hallstätter See“<sup>20</sup> aus dem Jahr 1824 exemplarisch genannt werden soll, und Ferdinand Georg Waldmüller (1793 – 1865) ziehen aus, um die Materialien für ihre Kunst vor Ort zu studieren. Genaues Naturstudium, das Malen und Skizzieren vor dem Motiv werden zum obersten

---

<sup>20</sup> Franz Steinfeld, „Der Hallstätter See“, 1824. Öl auf Holz, 59,5 x 84 cm. Bezeichnet links unten: Steinfeld 1824. St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 5826

Prinzip künstlerischen Schaffens, größtmögliche Wirklichkeit (die „wirkliche Wirklichkeit“ Adalbert Stifters)<sup>21</sup> zum künstlerischen Ziel.

In der Blumenmalerei ist eine ähnliche Entwicklung zu beobachten. Die kunstvoll und aufwendig komponierten Blumenstücke eines Johann Baptist Drechsler (1756 – 1811), der als erster Professor der neu gegründeten Klasse für Blumenmalerei an der Wiener Akademie als Begründer der Wiener Schule der Blumenmalerei gilt, folgen in ihrem Aufbau noch der barocken Tradition. Auch Joseph Nigg (1782 – 1863) gehört zu den Wiener Blumenmalern der ersten Stunde. Seine - bisweilen auch auf Porzellan gemalten - Blumenstücke<sup>22</sup> prägen – schon um einiges „natürlicher“ - die Frühzeit der Wiener Blumenmalerei. Das Verlangen nach noch größerer Authentizität und „Wahrhaftigkeit“ erreichen Maler wie Franz Xaver Petter (1791 – 1866) und wiederum Ferdinand Georg Waldmüller, indem sie das scheinbar Unspektakuläre, Unscheinbare zum eigentlichen Thema des Bildes machen.

Das berühmte Porträt der Mutter des Hauptmann Stierle-Holzmeister<sup>23</sup>, das Ferdinand Georg Waldmüller im Jahr 1819 malt, belegt exemplarisch, dass dieser Wunsch nach realistischer Wiedergabe, nach Wirklichkeit auch im Porträt seine Auswirkung findet. Der Auftraggeber dieses „Schlüsselbildes“ der österreichischen Malerei, der Hauptmann selbst, verlangt von Waldmüller seine Mutter zu malen „*genau, so wie sie ist*“.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Adalbert\\_Stifter](http://de.wikipedia.org/wiki/Adalbert_Stifter), 28. Februar 2008

<sup>22</sup> Joseph Nigg, „Blumenbild“, 1818. Porzellan, bemalt, 64,2 x 47,2 cm. Bezeichnet links unten: Joseph Nigg in Wien 1818. Wien, Museum für angewandte Kunst, Inv. Nr. Ke 384. Bezeichnet auf der Rückseite: „Nach van Huysum aus der Gallerie des herrn Fürsten von und zu Liechtenstein, in Wien.“

<sup>23</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, „Die Mutter des Hauptmannes J. C. von Stierle-Holzmeister“, um 1819. Öl auf Leinwand, 54 x 41 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 108, NG 1140

<sup>24</sup> Feuchtmüller Rupert. Ferdinand Georg Waldmüller – Leben, Schriften, Werke. Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1996, S. 29

Das Streben nach Wahrhaftigkeit, nach inhaltlicher wie optischer Wirklichkeit in der Landschafts- und in der Blumenmalerei hat im Genrefach seine Entsprechung (neben formalen Realismen) in der einfachen und klaren Aussage. Auf die Genremalerei umgelegt wird die Suche nach Wirklichkeit zum Streben nach Verständlichkeit. Komplizierte, für den einfachen Menschen wenig verständliche Bilder, wie sie die Historienmalerei hervorgebracht hat, finden ihren Widerpart – ihr bürgerliches Gegenüber - in den leicht verständlichen Schilderungen der Genremalerei.

### 3. Das Genrebild als Bildgattung

Auf die gesamteuropäische Entwicklung des Genrebildes werde ich im 4. Kapitel dieser Arbeit genauer eingehen. Hier sollen vorerst lediglich die Grundzüge dieser Gattung vorgezeichnet und ihre österreichischen Hauptvertreter erwähnt sein.

Im Duden findet man unter dem Begriff Genrebild die Formulierung: "Sittenmalerei, die typische Zustände aus dem täglichen Leben eines bestimmten Standes darstellt"<sup>25</sup>.

Bruno Grimschitz verweist mit seinem Satz: "Das Sittenbild ist die Historie des Alltags"<sup>26</sup> auf das Genrebild als legitimen Zeugen der Biedermeierzeit. Zugleich definiert er die Genremalerei als Pendant bzw. Widerpart zur Historienmalerei.

An den Beginn der Genese des Genrebildes müssen die mittelalterlichen Stundenbuch-Illustrationen gestellt werden. Im Gegensatz zu den in lateinischer Sprache abgefassten Brevieren haben die Stundenbücher keinen klerikal verpflichteten Stellenwert mehr.<sup>27</sup> Damit ist es möglich, dass in diese auch profane Themen Eingang finden, die durch ihre weite Verbreitung Einfluss auf die Malerei nehmen.

---

<sup>25</sup> Der große Duden. Band 5, Fremdwörterbuch. Dudenverlag, Mannheim, 1990, S. 278

<sup>26</sup> Grimschitz, Bruno. Maler der Ostmark im 19. Jahrhundert. Verlag Anton Schroll, Wien, 1940, S. 14

<sup>27</sup> Das Stundenbuch (auch Horarium oder Livre d'heures) ist ein dem Aufbau nach dem Brevier der Römisch-Katholischen Kirche sehr ähnliches Gebet- und Andachtsbuch für Laien und später auch für Kleriker. Im Gegensatz zum lateinischsprachigen Brevier hat es keinen klerikal verpflichteten Stellenwert. Die Stundenbücher kamen im 13. Jahrhundert auf und verdrängten den Psalter aus seiner beherrschenden Rolle als Gebetbuch. Im Spätmittelalter waren sie in Kreisen des reichen, lesekundigen Adels und Stadtadels das private Andachtsbuch par excellence. Der Buchtyp erlebte seine verbreitungsmäßige und künstlerische Blütezeit im späten 14. und im 15. Jahrhundert in Frankreich und Flandern - davon zeugt der noch heute bekannte Name Livre d'heures. Später kamen sie über die Niederlande auch in das deutschsprachige Gebiet.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Stundenbuch>, 28. Februar 2008



In der niederländischen Malerei des späten 16. und vor allem des 17. Jahrhunderts erlebt die Genremalerei, einen ersten Höhepunkt. Von ihr lässt sich das Genrebild, wie es in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht, ableiten.

In beinahe allen Disziplinen der bildenden Kunst kommt es in dieser ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu wesentlichen Neuerungen. Peter Fendi, 1796 in Wien geboren, gehört zu den österreichischen Hauptvertretern dieser Epoche. Während Friedrich Gauermann und vor allem Franz Steinfeld den zuvor erwähnten neuen Landschaftstypus entwickeln und Maler wie Josef Nigg und Johann Baptist Drechsler den Grundstein für die Wiener Schule der Blumenmalerei legen, beschäftigt sich Peter Fendi zusammen mit Josef Danhauser, Johann Baptist Reiter, Johann Matthias Ranftl und – eingeschränkt - Ferdinand Georg Waldmüller vor allem mit der Genremalerei. Einer darf hier nicht unerwähnt bleiben, wenn er auch im Rahmen der Genremalerei eine Sonderstellung einnimmt: Johann Michael Neder. Alle genannten sind ausgemachte Spezialisten und wagen sich nur selten, wenn überhaupt in andere Genres vor. Die Ausnahme bildet Ferdinand Georg Waldmüller, der - und das legitimiert einmal mehr seine Ausnahmestellung - in fast allen Genres an vorderster Front tätig ist.

## 4. Die Entwicklung des Genrebildes

### 4.1. Im Ausland

Die eigentliche Heimat des Bildtypus, von dem sich das Wiener Genrebild des 19. Jahrhunderts ableiten lässt, liegt - wie zuvor schon angedeutet - in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, in der Epoche des so genannten „Goldenen Zeitalter“ des Tafelbildes, als vor allem im protestantischen Holland Maler daran gehen, Szenen aus dem Alltag der Bevölkerung zu malen. Die Inhalte der Bilder eines David Teniers d. Ä. (1582 – 1649), Adrian Brouwer (1605 – 1638) oder Adriaen Ostade (1610 – 1685) sind oft humoristischer oder satirischer, auf jeden Fall erzählerischer Natur. Adrian Brouwers Bild „Kartenspielende Bauern in einer Schenke“<sup>28</sup> ist dafür ein ganz typisches Beispiel. Der wirtschaftliche Aufschwung des Bürgertums, und da ist durchaus eine Parallelität zur Entwicklung in Wien zu sehen, bringt neue Käufer. Anders als Kirche und Hof, den wichtigsten Auftraggebern vergangener Zeitalter, steht den Bürgern der Sinn nach Wirklichkeit: nach Landschaften, nach Stilleben und Genrebildern.

Aus diesen – oftmals durchaus lehrreichen - Schilderungen des Alltags entwickeln im 18. Jahrhundert Maler wie die beiden Engländer William Hogarth (1697 – 1764) und David Wilkie (1785 – 1841), oder etwa der Franzose Jean Baptist Greuze (1725 – 1805) einen neuen Themen- und Bildtypus, der als Vorläufer, jedenfalls aber als Vorbild der Wiener Genremalerei angesehen werden kann.

---

<sup>28</sup> Adrian Brouwer, „Kartenspielende Bauern in einer Schenke“, 1630 – 1640. Öl auf Holz, 33 x 43 cm. München, Alte Pinakothek

Mit seinem zwischen 1732 und 1735 geschaffenen Zyklus „The Rake’s Progress“<sup>29</sup> (Deutsch: „Der Werdegang oder Lebenslauf eines Lüstlings“) bringt Hogarth früh ein moralisierendes Element in seine Kunst ein. Die Bildfolge umfasst acht Ölbilder, die den gesellschaftlichen Aufstieg und Absturz des Tom Rakewell dokumentieren. Eine Themenwelt, die rund hundert Jahre später in Wien in den vielfigurigen Genrebildern des Josef Danhauser (*Der reiche Prasser bzw. Die Klostersuppe etc.*) durchaus Spuren hinterlässt.

Annähernd zwei Generationen später als Hogarth malt der Schotte David Wilkie seine ebenfalls meist mehrfigurigen Bilder. Er verzichtet weitgehend auf die gesellschaftskritischen Töne eines Hogarth und legt, ganz im Sinne seiner holländischen Kollegen des 17. Jahrhunderts, besonderen Wert auf das erzählerische Moment und das menschliche Handeln. Er lehnt, wie in seiner „Testamentseröffnung“<sup>30</sup> von 1820 ersichtlich, eine dramatische Bildsprache ab und hält stattdessen ganz alltägliche Ereignisse auf einfache und direkte Weise fest. Diesbezüglicher Nachfolger in der Wiener Malerei des Biedermeier ist der bereits erwähnte Johann Michael Neder. So wie Wilkie verzichtet auch Neder auf moralisierende oder belehrende Botschaften und bleibt in seinen Bildern stets „nüchterner“ Schilderer.

Jean Baptist Greuze wiederum führt in seine Bilderwelt - als Beispiel sei hier „Der zerbrochene Krug“<sup>31</sup> aus 1785 genannt - ein sentimentales Element ein. Eine

---

<sup>29</sup> Hogarth, William. „The Rake’s Progress“, 1732 - 1735. Zyklus von acht Gemälden. Öl auf Leinwand, 62,5 x 75 cm. London, Sir John Soane’s Museum

The Rake’s Progress ist eine Oper in drei Akten von Igor Stravinski. Als Vorlage zu dieser Oper diente die Gemälde- und Kupferstichserie A Rake’s Progress („Der Werdegang oder Lebenslauf eines Wüstlings“) des englischen Malers William Hogarth

[http://de.wikipedia.org/wiki/The\\_Rake%27s\\_Progress](http://de.wikipedia.org/wiki/The_Rake%27s_Progress), 21. Februar 2008

<sup>30</sup> David Wilkie, „Die Testamentseröffnung“, 1820. Öl auf Leinwand, 76 x 115 cm. München, Alte Pinakothek

<sup>31</sup> Greuze, Jean Baptiste. „Der zerbrochene Krug“, 1785. Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm, Paris, Musée National du Louvre

grundsätzliche Eigenschaft, die für die von mir untersuchte Wiener Genremalerei von besonderer Bedeutung ist.

Während also David Wilkie neutraler Beobachter bleibt, schaffen William Hogarth und Jean Baptist Greuze Bilderwelten, die an der Schwelle zum Empfindsamen stehen. Sie haben die Leichtigkeit der bloß erzählenden Szene abgelegt und transportieren zum Teil eindeutig kritische Inhalte.

#### **4.2. In Österreich**

In Österreich gibt es ernstzunehmende Beispiele - für eine Art Vorform - der Genremalerei erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Man kann diese in zwei Gruppen teilen, die sich inhaltlich wie malerisch stark von einander unterscheiden. Der späte Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) und Johann Martin Schmidt (1718 – 1801) auf der einen Seite, sowie Johann Georg Platzer (1704 – 1761) und Franz Christoph Janneck (1703 – 1761) auf der anderen, seien als Hauptvertreter zu erwähnen. Bei Maulbertsch und dem Kremser Schmidt spielt das Genrebild quantitativ eine untergeordnete Rolle. Die wenigen Genrebilder Maulbertschs wie zum Beispiel „Der Quacksalber“<sup>32</sup> aus dem Jahr 1785, stehen dem umfangreichen Schaffen des Künstlers in Kirchen und öffentlichen Bauten gegenüber. Ähnlich verhält es sich bei Johann Martin Schmidt, der neben einigen großen Deckengemälden hauptsächlich Altar- und Andachtsbilder in Kirchen und Klöstern malte. Bilder wie die „Wirtshausszene“<sup>33</sup> aus dem Jahr 1781 oder „Mädchen beim Wahrsager“<sup>34</sup>, 1773, sind Beweise dafür, dass sich auch Schmidt, neben seinem „offiziellen“ Schaffen, mit genrehafter Malerei beschäftigt. Während es bei Schmidt und

---

<sup>32</sup> Franz Anton Maulbertsch, „Der Quacksalber“, 1785. Öl auf Holz, 53 x 56 cm. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 12083

<sup>33</sup> Johann Martin Schmidt, „Wirtshausszene“, 1781, Öl auf Holz, 31,5 x 42,5 cm. Unbezeichnet. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 6603

<sup>34</sup> Johann Martin Schmidt, „Die Mädchen beim Wahrsager“, 1773. Öl auf Kupfer, 35,5 x 46 cm. Bezeichnet unten rechts: Mart. J. Schmidt F 1773. St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 6342

Maulbertsch persönliches Interesse zu sein scheint, vielleicht auch das Bedürfnis den einen oder anderen Sammlerwunsch zu befriedigen, die beide zu diesen überaus reizvollen Ausflügen ins Genrefach veranlasst, verhält es sich bei den beiden anderen erwähnten Malern absolut konträr.

Johann Georg Platzer und Franz Christoph Janneck malen aus beruflicher Absicht Genrebilder, für einen danach verlangenden, florierenden Markt. Sie sind gleichsam als die führenden Gesellschaftsmaler des österreichischen Rokoko anzusehen. Das von ihnen geprägte "Gesellschaftsstück", laut Definition eine Form des Genrebildes<sup>35</sup>, erfreut sich in Wiener Adelskreisen um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit. Auf klein- bis mittelformatigen Kupfertafeln schaffen Janneck und Platzer Bilder einer - fast möchte man sagen - idealen Fantasiewelt.<sup>36</sup> Meist sind Feste Inhalt ihrer Bilder, voll der mehr oder weniger angedeuteten erotischen Abenteuer, Illustrationen liebes- und weintrunkener Feierlichkeiten.<sup>37</sup>

*"Der Eindruck des Arkadischen wird bei Platzer und Janneck durch einen Kunstgriff erreicht: Es handelt sich bei den Darstellungen beider Künstler ausschließlich um Gesellschafts-Szenen mit einem Publikum und einem Ambiente aus der Mitte des 17. Jahrhunderts! Dieser bewusst Rückgriff der Künstler auf die Mode, die Lebensform (Tischkultur, Aufführungspraxis der Musik etc.) und die Architektur einer vergangenen Epoche ermöglicht es, die Illusion einer in sorgloser, beschwingter Heiterkeit lebenden*

---

<sup>35</sup> Meyers Lexikon Online 2.0: "Darstellung von Menschen in geselligem Beisammensein, eine Art des Genrebildes; besonders in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (G. Terborch, J. Steen, P. de Hooch, Vermeer van Delft). Eine eigene Gattung des Gesellschaftsstücks sind die Fêtes galantes (»galante Feste«) der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts (u. a. A. Watteau)."

<http://lexikon.meyers.de/meyers/Gesellschaftsstueck>, 21. Februar 2008

<sup>36</sup> Johann Georg Platzer, "As ist Trumpf", Öl auf Kupfer, 22 x 32 cm. Unbezeichnet. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4098

<sup>37</sup> Franz Christoph Janneck, "Unterhaltung im Freien bei Wein und Gesang", um 1740. Öl auf Holz, 41 x 62 cm. Unbezeichnet. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4181

*Gesellschaft hervorzuzaubern, die nichts mit der Realität des Alltags in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts verbindet.*”<sup>38</sup>

Natürlich gibt es auch malerisch große Unterschiede. Die Bilder der Maler Platzer und Janneck zeichnen bunte Farbigkeit aus, eine zum Teil lineare, zum Teil etwas stereotype, die Linie gleichsam künstlich auflösende Haltung und - ganz allgemein – die typischen Merkmale akkurater Feinmalerei; während die Künstler Maulbertsch und Schmidt ihren ganz individuellen, im Laufe der Jahre dem Klassizistischen immer zugeneigteren Stil auch auf das Genrebild übertragen.

### **4.3. Vom Historien- zum Genrebild**

Eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Wiener Genrebildes spielt Johann Peter Krafft (1780 – 1756), dessen Biographie auch der Umstand schmückt, dass er Schüler Jacques Louis Davids in Paris war. Schon Ludwig Hevesi, dieser hellsehtige Historiograph der Kunst des 19. Jahrhunderts, nannte ihn – stellvertretend für sein Werk - eine „*steinerner Stufe zur Wirklichkeit*“<sup>39</sup>. Seine zwei Fassungen von der „Heimkehr des Landwehrmannes“, 1817<sup>40</sup> und 1820<sup>41</sup> belegen, dass es hier nicht bloß um die Wiedergabe einer Begebenheit geht. Besonders die Fassung von 1817 ist ein berührendes Beispiel empfundener Menschlichkeit. Schon der 1813 entstandene „Abschied des

---

<sup>38</sup> Juffinger, Roswitha. Reich mir die Hand mein Leben. Einladung zu einem barocken Fest mit Bildern von Johann Georg Platzer und Christoph Janneck. Ausstellungskatalog. Residenzgalerie Salzburg, 1996

<sup>39</sup> Hevesi, Ludwig. Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Verlag Seemann, Leipzig 1903, 1. Bd. S. 55

<sup>40</sup> Johann Peter Krafft, „Die Heimkehr des Landwehrmannes“, 1817. Öl auf Leinwand, 93 x 122 cm. Bezeichnet am Gürtel des alten sitzenden Mannes; Peter Krafft Wien 1817. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. LG 52, als Leihgabe des Wiener Schottenstiftes

<sup>41</sup> Johann Peter Krafft, „Die Heimkehr des Landwehrmannes“, 1820. Öl auf Leinwand, 280 x 360 cm. Bezeichnet: links unten: P. Krafft/Wien 1820. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2243

Landwehrmannes<sup>42</sup> versucht „...modernes Leben im Geiste eines Historienmalers anzuschauen“<sup>43</sup>. Das Bild kann keineswegs als „ausgereifte“ Genremalerei bezeichnet werden. Und doch wird eine Botschaft ganz klar vermittelt: der Einzelne hat für das Ganze, den Staat, seine Pflicht zu erfüllen, er ist Instrument der Staatsräson, ein kleines Rädchen im System. Insgesamt grundsätzliche Vorstellungen, die freilich erst überwunden werden müssen, bevor es zu einer „geläuterten“, einer „reinen“ Genremalerei kommen kann. Michael Krapf dazu:

*„In der Abfolge „Abschied“ und „Heimkehr“ kündigt sich nun nicht mehr retrospektiv, sondern in Verbindung mit dem genannten modernen Leben ein Zyklus-Gedanke an, der eindeutig das moralische Element impliziert. Der Mensch als Dulder habe sich treu zu bleiben, auch wenn es widrige Umstände – wie etwa der Krieg – nicht so haben wollen.“<sup>44</sup>*

Auch Kraffts kaiserliche Aufträge für den ehemaligen Audienzsaal der Wiener Hofburg blieben von dieser Entwicklung nicht verschont. „Die Rückkehr des Kaisers Franz I. aus Pressburg am 27. November 1809“<sup>45</sup> und die anderen Bilder des Zyklus<sup>46</sup> zeigen das sehr

---

<sup>42</sup> Johann Peter Krafft, „Der Abschied des Landwehrmannes“, 1813. Öl auf Leinwand, 280 x 360 cm. Bezeichnet auf dem Ledergürtel des alten Mannes: gemahlt von P. Krafft Wien 1813. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2242

<sup>43</sup> Frodl-Schneemann, Marianne. Johann Peter Krafft 1780 - 1856. Herold Verlag, Wien 1984, S. 30

<sup>44</sup> Krapf Michael. Das moralisierende Element im Wiener Sittenbild. In: Bürgersinn und Aufbegehren. Ausstellungskatalog, Wien, 1988, S. 148 ff.

<sup>45</sup> Johann Peter Krafft, „Die Rückkehr des Kaisers Franz I. aus Pressburg am 27. November 1809“, 1828 – 1832. Enkaustische Wachsmalerei, 375 x 600 cm. Unbezeichnet. Wien, Hofburg, Audienzsaal der Reichskanzlei; im Inventar der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Inv. Nr. 7264

<sup>46</sup> Johann Peter Krafft, „Einzug des Kaisers Franz I. in Wien nach dem Pariser Frieden, am 16. Juni 1814“, 1828. Enkaustische Wachsmalerei, 375 x 643 cm. Unbezeichnet. Wien, Hofburg, Audienzsaal der Reichskanzlei; im Inventar der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Inv. Nr. 7266 und

deutlich. Einerseits reflektierten sie die aus Frankreich kommende klassizistische Monumentalmalerei, andererseits jedoch sickern gerade über die Schaustellungsstaffage dieselben bereits besprochenen wirklichkeitsnahen Szenen ein. Die Untertanen des Kaisers, das Volk, werden zu Individuen und - das ist neu - aktive Teilhaber am Geschehen.

#### **4.4. Das Wiener Genrebild**

Der einfache Mensch ist fortan mehr als nur Staffage. Er rückt in das Zentrum des Geschehens und wird damit – durchaus auch im Sinne des noch immer neuen, humanzentrierten Weltbildes der Aufklärung - bildwürdig.

In den späten 20er und in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts etabliert sich – wir haben schon darauf hingewiesen -, bedingt durch den Aufschwung des Bürgertums, eine neue Käuferschicht für Bilder; und im 1830 gegründeten Wiener Kunstverein findet diese „bürgerliche“ Kunst einen wichtigen Umschlagplatz. Landschaften und Genrebilder gehören zu den beliebtesten Genres. Vergleichsweise kleine Formate, präzise, nachvollziehbare Detailmalerei und erzählerische Inhalte finden beim sich immer emanzipierter empfindenden, bürgerlichen Käufer große Zustimmung.

Die um 1820 entstandenen Bildfolge „Wiener Szenen aus dem gemeinen Leben“<sup>47</sup> von Sigmund von Perger belegen darüber hinaus den Wunsch, das Leben der einfachen Menschen, der Handwerker und Dienstmägde, der Landarbeiter und Tagelöhner zu schildern. Der nach den bewegten und entbehrungsreichen Kriegsjahren begonnene

---

Johann Peter Krafft, „Die erste Ausfahrt des Kaiserpaares nach einer schweren Krankheit des Kaisers Franz I am 9. April 1826“, 1828 – 1832. Enkaustische Wachsmalerei, 375 x 670 cm. Unbezeichnet. Wien, Hofburg, Audienzsaal der Reichskanzlei; im Inventar der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Inv. Nr. 7265

<sup>47</sup> Perger, Sigmund von. „Wiener Szenen aus dem gemeinen Leben.“ Wien, Verlag T. Mollo, um 1820. 12 nummerierte Kupferstiche von J. W. Zinke, M. Hofmann und J. Zutz, mit deutschem und französischem Text.



„Rückzug (...) in die Welt des kleinen Ich, das an die Stelle der Maßlosigkeit die Mäßigung, an Stelle von Ehre und Ruhm Zufriedenheit und Seelenfrieden, an Stelle der Leidenschaft die Gemütsruhe als neue Ideale setzt (...)“<sup>48</sup>, findet hier, im Bereich der bildenden Kunst seinen klaren Ausdruck.

Der schon erwähnte Johann Michael Neder ist Protagonist dieser Entwicklung. Als schaffender Künstler wie als Mitglied seiner Klasse geht es ihm um die (Selbst-) Darstellung, geht es ihm darum, den Alltag wie die Festtage der Menschen, das Leben außerhalb oder bei der Arbeit festzuhalten. Was diesen ganz speziellen, historiographischen oder zumindest journalistischen Bildtypus vom Genrebild unterscheidet, ist die weitgehende Abwesenheit moralisierender Elemente.

Eben dieses, zuvor auch in Verbindung mit den aus Frankreich und England kommenden Einflüssen angesprochene moralisierende Element, findet im Wiener Genrebild seine Fortsetzung und wird zu seiner Haupteigenschaft. Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) in „Otiliens Tagebuch“: „Dem einzelnen bliebe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm nützlich deucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch“.<sup>49</sup> Gerade das, was Goethe in den Erzeugnissen der Wiener Maler als „zu viel Willkürliches, zu wenig strenge Beobachtung der Regeln, Vernachlässigung des Wissenschaftlichen“ sieht, wird für die Wiener Malerei seit dem endenden 18. Jahrhundert zum wesentlichen Hauptmerkmal.

---

<sup>48</sup> Bietak, Wilhelm. Das Lebensgefühl des „Biedermeier“ in der österreichischen Dichtung. Braumüller, Univ. Verlagsbuchhandlung, Wien, 1931, S. 31

<sup>49</sup> Goethe, Johann Wolfgang von. Gesammelte Werke in 7 Bänden. Hrsg. von Bernt von Heiseler. Gütersloh, Bertelsmann-L., 1953

## **5. Exkurs: „Das Genrebild als Instrument der Herzensbildung“ (In Anlehnung an die Schillersche Idee vom „Theater als moralische Anstalt“)**

Der folgende kurze Exkurs beschäftigt sich mit zwei geistigen Strömungen, zwei Geisteshaltungen, die meines Erachtens das Wiener Genrebild, diese spezifische Ausformung des Sittenstückes nachhaltig beeinflusst haben.

Anders als etwa in England oder Frankreich, wo die Einflüsse bei Hogarth und Wilkie sowie Greuze beleuchtet, führen diese Einflüsse in Wien zu einer Genremalerei, die, um es vergrößernd zu sagen, nicht bloß journalistisch oder sentimental orientiert ist, sondern in hohem Maße sowohl spirituell als auch intellektuell.

Die Aufklärung und die zahlreichen, teils panischen Antworten auf sie, schaffen im Wien der Zeit nach dem Kongress von 1815 ein Klima, das keineswegs als eindeutig reaktionär oder eindeutig aufklärerisch zu bezeichnen ist. Josephinisches Gedankengut, getragen und auch weiterhin (wenn auch verhaltener) propagiert von der durch Joseph II. eingesetzten geistigen Elite des ausgehenden 18. Jahrhunderts und die von Reaktion und Restauration geförderte „Re-Religisierung“ der Gesellschaft treffen in der Residenzstadt Wien aufeinander und erzeugen ein geistiges Klima, das sowohl von dem Glauben an das selbst bestimmte Individuum als auch von der Idee einer neuen Verinnerlichung geprägt ist. Ratio und Glaube gehen eine Allianz ein, die das Denken wie das Fühlen bestimmt.

Seltsam vereint erscheint uns heute diese „weite Amplitude des Geistes“ in der Person des auch von Goethe hoch geschätzten Schriftstellers Zacharias Werner<sup>50</sup>, der als

---

<sup>50</sup> Zacharias Werner (1768 – 1823). Nachdem er 1814 in Aschaffenburg zum Priester geweiht worden war, nahm Werner dauerhaften Aufenthalt in Wien. Während des Wiener Kongresses und später predigte er dort häufig, ohne irgendwo fest angestellt zu sein, und seine wunderliche Gestalt zog eine große Zahl Zuhörer an. Großen Einfluss auf ihn hatte der (später heiliggesprochene) Redemptorist Klemens Maria Hofbauer.

glühender Aufklärer und Verehrer Friedrich Schillers vom Freimaurer zum Priester konvertiert, ab 1814 in Wien lebt, als Mitarbeiter Klemens Maria Hofbauers wirkt und auch hier stirbt. Die Nennung der zwei für Werner so wichtigen Personen, nämlich Schiller und Hofbauer, steckt die Bandbreite des geistigen Klimas ab. Angesiedelt zwischen der Intellektualität und aufklärerischen Überzeugung von der Belehrbarkeit und Lernfähigkeit des Menschen, wie sie Schiller propagiert und der notwendigen neuen Evangelisierung, wie sie Hofbauer predigt und lebt, sind Haltung und Auftrag des verantwortlichen, kreativen Menschen eindeutig definiert.

Schillers Aufsatz von der „Schaubühne als moralische Anstalt“<sup>51</sup> definiert die Schaubühne (also den Ort der Kunst und damit auch das Kunstwerk selbst) als „eine Schule der praktischen Weißheit (sic!), ein(en) Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein(en) unfehlbaren Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“<sup>52</sup>. Dadurch wird – neben der so wesentlichen ästhetischen Qualität - das Kunstwerk zum „Erziehungsmittel“, zum gesellschaftspolitischen Instrument der Aufklärung. Ein humanistisches, menschenzentriertes Weltbild findet (bei Schiller auch im Wortsinn) seine Bühne. Vorbild und Anleitung zum klugen, anständigen Leben werden zum Inhalt von Kunst.

Das sind Gedanken, die am Ende des 18. Jahrhunderts zügig Verbreitung und Anerkennung finden. Trotz (oder gerade wegen der) Revolution, trotz Kriegsgeschehen und nachfolgender Restauration.

Gleichzeitig aber gibt es ein großes Bedürfnis nach neuer Spiritualität. Die oft überhasteten Reformen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, das Zurückdrängen des kirchlichen Einflusses, das daraus resultierende individuelle Empfinden geistiger Verlorenheit wie insgesamt der scheinbare Zusammenbruch alter Ordnungen bereiten den Boden auf für eine Re-Missionierung. Gerade in Wien. Der hier in seinem letzten

---

[http://de.wikipedia.org/wiki/Zacharias\\_Werner](http://de.wikipedia.org/wiki/Zacharias_Werner), 28. Februar 2008

<sup>51</sup> Ich beziehe mich hier auf die überarbeitete Druckfassung seiner Mannheimer Rede aus dem Jahr 1784 in: Schiller, Friedrich. Sämtliche Werke, Weimar, 1962

<sup>52</sup> Schiller, Friedrich. Sämtliche Werke, Weimar, 1962, S. 87ff

Lebensjahrzehnt (bis 1820) mit sensationell steigendem Zulauf als Prediger und Beichtvater tätige Klemens Maria Hofbauer (1751 – 1820) muss hier als wesentlicher Faktor genannt werden. Als eine Art „Seelsorger der Romantik“ hat er wesentlichen Einfluss auf Teile der deutschsprachigen geistigen Elite; und es sind nicht wenige, die nicht zuletzt seinetwegen zum katholischen Glauben konvertieren.<sup>53</sup>

Die neue Religiosität Hofbauerscher Prägung, die, durchaus vergleichbar den Lukasbrüdern, um das Ursprüngliche bemüht ist, um Einfachheit, um die Verwirklichung evangeliarer Tugenden, propagiert ganz besonders die „soziale Fürsorge“ im Zusammenleben der Menschen. In einem Polizeibericht über die Abendzusammenkünfte des „Hofbauerkreises“ in Hofbauers Wohnhaus auf der Seilerstätte (unweit der Akademie in der Annagasse!) wird festgehalten, dass Hofbauer „nicht durch den Verstand, sondern durch das Gefühl zu wirken versucht“<sup>54</sup> – eine Manifestation der Abkehr von der rationalen Selbstbestimmtheit des Menschen.

Dieses geistige Klima - auf der einen Seite der humanistische, aufgeklärte Auftrag an den Künstler zur Weltverbesserung, auf der anderen die spirituell begründete Aufforderung zu Menschenliebe und Fürsorge – hat nun großen Einfluss auf zahlreiche junge Künstler. Und da natürlich auch auf die bildende Kunst und die sich gerade entwickelnde heimische Genremalerei. Bietet sich doch für diese die große Chance, dieses aus verschiedensten Gründen so attraktive Fach zu nobilitieren, gleichsam als eine Art Untergruppe der „Historienmalerei“ aus den Niederungen der Wirklichkeitsmalerei in höhere Sphären der Anerkennung zu befördern. So wird – recht bald schon – bei Waldmüller und Fendi etwa das Genrebild inhaltlich zum Instrument der angestrebten Herzensbildung. Ein Instrument, das besonders bei den beiden genannten Künstlern auf jeden Fall mehr als ein Rühr- und in vielen Fällen auch mehr als ein Sittenstück ist, weil

---

<sup>53</sup> Klemens Maria Hofbauer, auch bekannt unter dem Namen „Der Apostel von Wien“ bekehrte unter anderen Friedrich von Schlegel, A. H. Müller und den schon erwähnte Zacharias Werner zum katholischen Glauben

[http://de.wikipedia.org/wiki/Klemens\\_Maria\\_Hofbauer](http://de.wikipedia.org/wiki/Klemens_Maria_Hofbauer), 28. Februar 2008

<sup>54</sup> Nach: <http://www.cssr.at/klemens/>, 21. Februar 2008

es über die Emotionalisierung und über die Schilderung prototypischer Verhaltensmuster hinaus geht und den aufklärerisch wie religiös motivierten Auftrag zur Menschlichkeit transportiert.

## 6. Die Sonderform des „Einfigurigen Wiener Genrebildes“ und ihre Abgrenzung zu den Vorbildern

Die Beschäftigung Peter Fendis mit dem von mir untersuchten einfigurigen Genrebild beginnt in den letzten beiden Jahren des dritten Jahrzehnts. Frühe Zeugnisse dieser Auseinandersetzung sind „Der frierende Brezelbub auf der Dominikanerbastei“, 1828 und „Ein Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“, 1829. Sie gehören, zusammen mit Ferdinand Georg Waldmüllers „Bettelnder Knabe auf der hohen Brücke“, 1830, zu den frühen Beispielen dieser Werkgruppe. Franz Eybl, Johann Matthias Ranftl, Eduard Ritter und Eduard Swoboda haben sich ebenfalls mit dieser speziellen Ausformung des Genrebildes beschäftigt.

Wesentliches Kriterium für das einfigurige Genrebild ist – wie schon der Name sagt - die Beschränkung auf eine einzelne Figur. Formal findet man direkte Vorbilder in den durch Druckgraphiken verbreiteten Darstellungen von einzelnen Handwerkern und Volkstypen aus dem späten 18. Jahrhundert, z.B. den so genannten „Kaufrufen“ von Johann Christian Brand.<sup>55</sup> Dieser Tradition folgte etwa Josef Lanzedelly d. Ältere mit seinen um 1818 bis 1820 entstandenen Lithographien von Handwerkern.<sup>56</sup>

Man kann davon ausgehen, dass diese in den Kaufrufen, aber auch in den Porzellanfigurinen und vergleichbaren Darstellungen ausformulierte „Einzelfigurigkeit“

---

<sup>55</sup> Brand, Johann Christian. „Zeichnungen nach dem gemeinen Volke besonders Der Kaufruf in Wien. Etudes prises dans le bas people et principalement Le Cris de Vienne. 1775“. Selbstverlag und Kommissionsverlag Artaria. 1775/76 (ab 1773). 1. Auflage. 40 Blätter und ein gestochenes Titelblatt. Kupferstiche von Catharina, Christian und Friedrich Brand, Carl Conti, Johann Feigel, den Brüdern Johann Ernst und Sebastian Mansfeld, Quirin Mark, Johann Mössmer und Carl Schütz

Kolorierte und unkolorierte Ausgaben, Druck auf Pergament. Mit deutschen und französischen Titeln

<sup>56</sup> Lanzedelly d. Ä., Josef. „Wiener Szenen“. Wien, Verlag Jeremias Bermann, 1818-1820. 12 nicht nummerierte Kreidelithographien von Heinrich Papin, mit deutschem Text

ein um und nach 1800 außerordentlich gängiger Darstellungstypus war. Journalistisches wie Enzyklopädisches Interesse war für die weite Verbreitung dieses „Informationsmittels“ verantwortlich. Es ist also so, dass die Genremaler des Biedermeier (die sich dem einfigurigen Genrebild widmeten) einen durchaus bekannten, probaten und weit verbreiteten Bild-Typ für ihre Zwecke vorfanden und adaptierten. Wobei diese Adaption zum einen in einer Transformierung in eine andere Technik (ins „langlebigere“ Ölbild) bedeutet und zum anderen in einer inhaltlichen Anreicherung. Die Kaufrufe und Verwandtes sind vor allem Illustrationen. Sie schildern Wirklichkeit und Alltag, und diese Schilderung ist Aufgabe genug. Der systematisierende Charakter dieses Mediums ist evident. Es ist daher nur logisch, dass alle diese Darstellungen in größerer oder gar großer Auflage (als Multiple) gedacht waren. Information und Tatsachen standen im Vordergrund.

Während etwa Johann Michael Nader den durchaus volkskundlichen Charakter des reinen Schilderns von den Kaufrufbildern übernimmt, erweitern und bereichern Maler wie Peter Fendi und Ferdinand Georg Waldmüller ihre einfigurigen Darstellungen um, etwas vereinfacht gesagt, moralisierende Botschaften; eine Entwicklung, die selbstverständlich auch für das mehrfigurige Genrebild gilt.

Auffallend für das einfigurige Bild ist, dass dieser moralisierende Aspekt, anders als beispielsweise in den vielfigurigen Kompositionen eines Josef Danhausers, nicht immer so vordergründig angelegt ist bzw. erst nach einiger Reflexion über das Kunstwerk selbst erkannt wird. Auch bei der Wahl der behandelten Themen unterscheidet sich das ein- vom mehrfigurigen Genrebild. Im Gegensatz zu den oft sozialpolitisch wichtigen Themen der mehrfigurigen Kompositionen (Adoption, Prasserei, Erben), sind es hauptsächlich die „kleinen Geschichten“, die „stillen Tragödien“ und Kümernisse, aber auch die wirklich großen Themen (der Erkenntnissuche), die im einfigurigen Bild behandelt werden; aus dem täglichen Leben der Menschen gegriffen und größtmöglich „wahr“. In dieser frühen Zeit des biedermeierlichen Genrebildes, und da besonders in der Spezialform des einfigurigen Bildes, wird deutlich, dass sich durch die Darstellung der Idylle wie des „Unglücks“ im Alltag der Menschen, der Behandlung der (für die Kunst

ziemlich neuen) kleinen Welt des Volkes ein neuer Bildinhalt entwickelt und im Bewusstsein der Menschen verankert hat.

Der Wunsch nach größtmöglicher Wahrheit bei der glaubhaften Wiedergabe menschlicher Befindlichkeiten, konzentriert auf *einen* Protagonisten, fordert höchste malerische Zuwendung. Das intime „Kabinetstück“ verlangt präzise Behandlung. Ein Umstand, dem es zu verdanken ist, dass es so gut wie keine malerisch „unterdurchschnittlichen“ Beispiele der einfigurigen Genremalerei gibt.



## 7. Peter Fendis besondere Stellung

Einer, durch dessen künstlerische Arbeit die Entwicklung der Wiener Genremalerei im Allgemeinen und die der Sonderform des einfigurigen Wiener Genrebildes im Speziellen besonders vorangetrieben werden, ist Peter Fendi. Hubert Adolph weist ihm in seiner Dissertation von 1951 eine noch bedeutendere Rolle zu, macht er ihn doch gleichsam zum Erfinder dieser Gattung. Adolph schreibt, dass: *„Fendi der Schöpfer der Genre-Malerei in der Wiener Schule war, insofern er der Erste war, welcher dieser Gattung Gemälde eine poetische Idee unterlegte.“*<sup>57</sup>

Die mehrfach interpretierbare Formulierung der „poetischen Idee“ verlangt nach Präzisierung. Etwa durch Hans Bisanz, der zu eben dieser Frage formuliert: *„...dass ihm (Fendi) schon hier (im „Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“ von 1829) die Entfaltung einer Aussage gelang über das Leben des einfachen Menschen mit den sparsamen Mitteln durch die Wahl eines Motivs aus der Wirklichkeit und durch die unaufdringlich angedeutete und deshalb kaum nachweisbare Übertragbarkeit aus dem Augenblick ins Zeitlose, Allegorische.“*<sup>58</sup>

Generell kann gesagt werden, dass um das Jahr 1830 eine kleine Gruppe von Malern, zu der Franz Eybl, Ferdinand Georg Waldmüller und eben Peter Fendi gehören, Bilder zu malen beginnen, die zielsicher den Puls der Zeit treffen. Die leichte Lesbarkeit, die für die angestrebte Breitenwirksamkeit von Nöten ist, erreichen diese Maler auch durch die Reduktion auf ein einzelnes Individuum als Handlungsträger. Durch die Vereinzelung kommt es zu größerer Eindringlichkeit, zu vermehrter Aufmerksamkeit und besonderer Zuwendung. Ein Effekt, der hundert Jahre später durch den Film und die Wahlmöglichkeit der Kameraeinstellungen – vergleichbar ist die „Ganze“ - besonders genutzt werden wird.

---

<sup>57</sup> Adolph, Hubert. Peter Fendi. Diss. Phil., 1951, S. 55

<sup>58</sup> Bisanz, Hans. in: Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1811-1848, Ausstellungskatalog, Wien, 1987/88, S. 162

Wichtiger als „der Erste gewesen zu sein“ scheint mir jedoch „der Beste gewesen zu sein.“ Und ich stelle die Behauptung auf, dass Peter Fendi diese Bezeichnung gebührt, wohl wissend, dass solche Behauptungen gefährlich sind. Ich werde versuchen, diese Aussage auf ein festes Fundament zu stellen.

Meines Erachtens gibt es im Wesentlichen zwei gültige Parameter, um die Bedeutung eines Künstlers zu bestimmen. Erstens: „Welchen Beitrag hat er geleistet, und wie wichtig war dieser Beitrag für die Kunst (-entwicklung)?“ Und Zweitens: „Wie hoch ist die durchschnittliche Qualität innerhalb des Werkes des Künstlers?“

Fendi schneidet bei dieser Form des Zuganges besser als seine Mitbewerber ab. Auch und vor allem, weil er sich spezialisiert. Wie kein anderer konzentriert er sich fast ausschließlich auf das Genrefach. Waldmüller dagegen verteilt „sein Genie“ auf nahezu alle, damals möglichen, Bild-Gattungen und Eybl lässt seinem wunderbaren Frühwerk - man denke etwa an sein Bild „Der Wirt am Krottensee“<sup>59</sup> aus dem Jahre 1835 - ein durchaus farbloses, sich oftmals selbst wiederholendes Alterswerk folgen. Johann Mathias Ranftl, Johann Baptist Reiter, Eduard Ritter, aber auch Eduard Swoboda, deren Werke noch genauer in Augenschein genommen werden, spielen – bei aller Wertschätzung und im Wissen, dass das nur ein begrenzt kunsthistorischer Zugang ist – nicht in der gleichen künstlerischen Liga.

Ich werde etwas später auf die besonderen Leistungen Fendis eingehen, die zusammen mit den zuvor aufgestellten Behauptungen eine glaubhafte Argumentation bilden sollen.

---

<sup>59</sup> Franz Eybl. „Der Wirt am Krottensee“, 1835. Öl auf Leinwand, 34,1 x 28 cm. Bezeichnet unten links: F. Eybl 1835. München, Privatbesitz

## 8. Zur Biographie des Peter Fendi – Leben und Werk

### 8.1. Ausbildung und frühe Zeit

Peter Fendi kommt am 4. September 1796 in Wien auf die Welt. Als viertes und letztes Kind von Joseph Fendi und Elisabeth Schäffer wächst er außerhalb der Stadtmauern im heutigen 3. Bezirk auf. 1810 kommt er, seit Kindstagen nach einem Sturz körperlich beeinträchtigt, an die k. k. Zeichnungsakademie. Seine Lehrer sind in Anatomie der Bildhauer Johann Martin Fischer (1740 – 1820), im „Historischen Zeichnen“ Hubert Maurer (1738 – 1818) und auch Johann Baptist Lampi der Ältere (1751 – 1830). Das besondere Zeichentalent des als schüchtern beschriebenen Knaben bleibt nicht lange verborgen. Eine wichtige Rolle in Fendis Entwicklung nimmt der Anatom und Augenarzt Joseph Barth<sup>60</sup> ein, der in der direkten Nachbarschaft des jungen Künstlers wohnt. Er ermöglicht dem Knaben Zugang zur einigen wichtigen Privatsammlungen. Fendis besondere Fähigkeiten bei der zeichnerischen Wiedergabe von griechischen Vasen aus der Sammlung des Grafen Anton Lamberg-Sprinzenstein<sup>61</sup>, der zu der Zeit eine Publikation seiner Werke vorbereiten ließ, bringt ihm - erneut über Vermittlung von Joseph Barth - im Jahr 1813 eine Stelle als Zeichner und Stecher des k. k. Münz- und Antikenkabinetts ein. Zahlreiche Blätter seiner Hand lassen außer Talent auch großen Fleiß erkennen. Seine Ausbildung an der Akademie kommt ihm dabei zu Gute, und für den jungen Maler ist es eine erstklassige Gelegenheit, die erworbenen Kenntnisse in der

---

<sup>60</sup> Barth, Josef, 18. 10. 1745 La Valletta (Malta) - 7. 4. 1818 Wien. Anatom, Augenarzt. Universitätsprofessor in Wien, wo er eine private Augenheilanstalt und eine anatomische Bibliothek errichtete.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Barth](http://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Barth), 28. Februar 2008

<sup>61</sup> Lamberg-Sprinzenstein, Anton Franz de Paula Graf, 2. 8. 1740 Wien - 26. 6. 1822 Wien, Diplomat. Sammelte als Gesandter in Neapel über 500 antike Vasen (jetzt im Kunsthistorischen Museum), unterstützte Künstler und baute eine Gemäldegalerie auf, die er der Akademie der bildenden Künste in Wien vermachte (Hauptbestandteil der Akademiegalerie).

<http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.I/I051666.htm>, 28. Februar 2008

Praxis zu perfektionieren. Während der kommenden Jahre lassen die tägliche Arbeit des Kopierens und Zeichnens wenig Zeit, um eigene künstlerische Vorstellungen zu verfolgen. Am 14. Juni 1818 wird Peter Fendi durch Allerhöchstes Dekret zum „Zeichner und Kupferstecher des k. k. Münz- und Antikenkabinetts“ ernannt. Diese Anstellung entledigt ihn aller finanzieller Sorgen. Nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1814 muss er gemeinsam mit seinem Bruder für den Unterhalt der Familie sorgen. Da nun aber die finanziellen Bedürfnisse gesichert sind, bieten sich Fendi Zeit und Möglichkeiten, sein Repertoire als Maler zu erweitern.

Bereits als Knabe ist er in der Sammlung des Grafen Lamberg-Sprinzenstein, der eine nicht unbedeutende Kunstsammlung zusammengetragen hatte, mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhundert in Kontakt gekommen. In den Jahren um 1820 intensiviert er nun diese Auseinandersetzung. Etliche Zeichnungen und Radierungen nach Gemälden von David Teniers<sup>62</sup>, Adrian Brouwer<sup>63</sup> und Adriaen Ostade<sup>64</sup> belegen sein Studium der holländischen Genremalerei. Nach den vielen Jahren des Kopieren und Lernens, beginnt nun ein künstlerisch eigenständiges Werk zu entstehen. Am Beginn stehen flott gezeichnete Schilderungen „wochenendlicher“ Ausfahrten in die Umgebung Wiens.

---

<sup>62</sup> Peter Fendi, „Wirtshausszene“, um 1820. Kreide, Feder, hellbraune Tonplatte, ausgekratzte Lichter auf Papier, 376 x 479 mm. Bezeichnet links unten: peint par Dav: Teniers, Bezeichnet rechts unten: lithographie par P. Fendi. Wien, Albertina, Inv. ÖK 116

Hochzeit nach dem Gemälde von David Teniers, Wien, Akademie der bildenden Künste, GG, Nr. 754

<sup>63</sup> Peter Fendi, „Adrian Brouwer und Rembrandt van Ryn musizieren im Atelier“, um 1821. Kreide auf Papier, 350 x 506 mm. Wien, Albertina, Inv. ÖK 115.

Nach einem Gemälde von Adrian Brouwer bzw. Pieter Codde, das heute Cornelis Saftleven zugeschrieben wird, Wien, Akademie der Bildenden Künste, GG, Nr. 696.

<sup>64</sup> Peter Fendi, „Der vorlesende Bauer“, um 1820. Kreide, ocker und braungraue Tonplatte, ausgekratzte und ausgesparte Lichter auf Papier. 335 x 258 mm. Bezeichnet links unten: Peint par A. Ostade, bezeichnet rechts unten: P. Fendi del. Wien, Albertina Inv. ÖK 111

Nach dem Gemälde von Adrian Ostade, Wien, Akademie der bildenden Künste, GG. Nr. 732

Einen entscheidenden Impuls erfährt Fendis Entwicklung im Frühjahr des Jahres 1821, als ihn eine Dienstreise nach Venedig führt. Zwei erhaltene Skizzenbücher zeigen - neben einigen wenigen Architekturskizzen und Kopien nach Alten Meistern - vor allem Szenen, die das Treiben in den Strassen und Kanälen Venedig darstellen. Hier zeigt sich erstmals ganz deutlich Peter Fendis Begeisterung, aber auch sein Talent für die Schilderung alltäglicher Situationen.

Zweimal macht Peter Fendi einen Abstecher ins Historienfach. 1826 mit seiner „Feldmesse auf dem äußeren Burgplatz“<sup>65</sup> und rund vier Jahre später mit einer Szene aus der Überschwemmung der Leopoldstadt<sup>66</sup> im Jahre 1830. Adolph nimmt an, dass er sich mit der Feldmesse einen ähnlichen Auftrag erhofft hat, wie ihn etwa Peter Krafft für die großen Wandbilder im ehemaligen Audienzsaal der Hofburg ausgeführt hat.<sup>67</sup> Dem in geschäftlichen Angelegenheiten nicht untüchtigen Fendi ist ein solches Kalkül durchaus zuzutrauen. Seine Bemühungen bleiben allerdings unbelohnt.

Vier Jahre später bietet die Überschwemmung der Leopoldstadt erneut ein aktuelles, ja sensationelles Ereignis, das Fendi zum Inhalt eines seiner Bilder macht. Hubert Adolph dazu: *„Hier versucht er, die Szenen des Schreckens mit der bei den Niederländern gelernten Hell-Dunkel-Malerei und wohl auch mit der Komposition und dem Pathos von Géricault nachzubilden – ohne das Wiener Sentiment zu verleugnen.“*<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Peter Fendi. Feldmesse auf dem äußeren Burgplatz, 1826. Öl auf Holz, 62 x 125 cm. Bezeichnet mitte unten: 13. April 1826. Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 2091.

Vgl. Aurenhammer, Hans: Zu Peter Fendis „Feldmesse auf dem äußeren Burgplatz“, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 1, 1957, Nr. 11/12, S. 5 ff.

<sup>66</sup> Peter Fendi. „Szene aus der Überschwemmung von 1830“, 1830. Öl auf Leinwand, 95 x 110 cm. Bezeichnet mitte links: P. Fendi f. 1830. Wien, Wien Museum, Inv. Nr. 24433

<sup>67</sup> Adolph, Hubert. Peter Fendi. In: Ausstellungskatalog, Österreichischen Galerie Belvedere, 1963 S. 10

<sup>68</sup> ebenda, S. 11

## 8.2. Der Durchbruch und das reife Werk

Dieses Sentiment findet sich bereits bei dem zwei Jahre zuvor realisierten „Frierenden Brezelbub vor der Dominikanerbastei“. Wenig später, 1829, malt Fendi dann sein, schon in der Zeit viel gerühmtes „Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“, ein Bild, das mit einiger Berechtigung als der Prototyp des (einfigurigen) Wiener Genrebildes bezeichnet werden kann und das ungleich mehr Aufmerksamkeit erzielt als Fendis Versuche im Historienfach. *„Dieses Bild leitete eine neue Gattung, das Wiener Genrebild, ein. Seine Charakteristik liegt in der Darstellung einer Alltagsszene, also einem Sittenbild, dem weder das moralisierende noch das rührselige Moment fehlen darf. Das Gefühlhafte tritt am stärksten in romantischen Darstellungen Fendis zutage.“*<sup>69</sup>

Der große Erfolg des Bildes ist sicherlich dafür verantwortlich, dass Fendi den damit eingeschlagenen Weg weiter verfolgt.

In den frühen 1830er Jahren vollendet er im Auftrag der Erzherzogin Sophie ein Album mit dreißig Aquarell-Illustrationen zu Gedichten Friedrich Schillers. Moritz Graf von Dietrichstein, der seit 1833 die Oberleitung des k. k. Münz- und Antikenkabinetts inne hat, lenkt die Aufmerksamkeit einiger Mitglieder der Hocharistokratie auf das hervorragende Talent Peter Fendis. Neben der Erzherzogin Sophie wird vor allem Kaiserin Carolina Augusta zu den wichtigsten Auftraggebern der kommenden Jahre gehören. Zahlreiche meist kleine, intime Aquarelle, die ihn bald zum gefragtesten Kindermaler der Aristokratie machen, legen Zeugnis ab für Fendis Beliebtheitsgrad in den allerhöchsten Kreisen. Höhepunkt ist mit Sicherheit das Aquarell die „Familienvereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbst 1834“<sup>70</sup>, das auch in einer Radierung von Johann Passini<sup>71</sup> Verbreitung findet. Es zählt zu den bedeutendsten

---

<sup>69</sup> ebenda, S. 15

<sup>70</sup> Peter Fendi, „Die Familienvereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbst 1834“, 1835. Aquarell auf Papier, 390 x 535 mm. Bezeichnet links unten: Fendi 1835. Niederösterreich, Privatbesitz

<sup>71</sup> Johann Passini, „Die Familien-Vereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbst 1834“, 1835. Radierung, 490 x 610 mm. Bezeichnet links unten: Nach der Natur gemalt von Peter

Familienbildnissen des Biedermeier überhaupt und nimmt auch in Peter Fendis Werk eine Ausnahmestellung ein. Es zeigt den Kaiser und seine Familie in „neuem Licht“. Jetzt gilt es nicht mehr, die von Gott eingesetzte Dynastie, den Herrscher seiner Untertanen darzustellen, sondern den Vater seiner Völker, als den Franz I. sich immer wieder apostrophieren lässt, in schlichtem, ja bürgerlichen Ambiente. Fendi gelingt es, alle siebenunddreißig Familienmitglieder in geschickter Komposition und familiärer Eintracht zu vereinen. Er zeigt den aktuellen und künftigen Regenten im Rahmen ihrer großen Familie volks- und lebensnah.

Den Lebensumständen des Bürgertums gilt ja in der Zeit nach dem Wiener Kongress ein ganz besonderes Interesse, auch und gerade von Seiten des Hofes und der Hocharistokratie. Man will sich bürgerlich geben (und zumindest so abbilden lassen) um als volksnah und dem Volk verbunden zu gelten. Post-Jakobinische Ängste, aber auch ein neues Stilwollen, das um Einfachheit und Reduktion bemüht ist, sind für diese Mode ausschlaggebend.

1836 wird Peter Fendi „Kunstmitglied“ an der Wiener Akademie. In den Jahren bis zu seinem Tod entstehen - Privatheit, Intimität, den Alltag immer stärker ins Zentrum rückend - und unter immer bewußterem Verzicht auf Monumentalität und Dramatik, die künstlerisch bedeutendsten Werke. Er verstärkt die inhaltlichen Aussagen seiner Werke lediglich durch eine unaufdringliche, sanfte Idealisierung.

Daneben widmet sich Fendi besonders seinen Schülern, allen voran Carl Schindler, Albert Schindler und Friedrich Treml, von denen einzig der so früh verstorbene Carl Schindler die Meisterschaft des Lehrers im Aquarell erreicht. Sein Aquarell „Der fouragierende Husar“<sup>72</sup> aus dem Jahr 1840 beweist dies eindrucksvoll.

Am 28. August 1842 stirbt Peter Fendi in Wien.

---

Fendi im November 1834, bezeichnet rechts unten: gestochen von Joh. Passini in Wien 1835.  
Wien, Albertina, Inv. ÖK, n.m., GM, Johann Passini, Nr. NF 3158

<sup>72</sup> Carl Schindler. „Der fouragierende Husar“, 1840. Aquarell über Bleistift, 24,4 x 32,7 cm.  
Bezeichnet unten rechts: Schindler. 1840. Wien, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Inv. Nr. GR 2078

## 9. Das einfigurige Genrebild bei Peter Fendi

Das einfigurige Genrebild nimmt eine zentrale Stellung in Peter Fendis Werk ein. Beginnend mit dem „Frierenden Brezelbub auf der Dominikanerbastei“ aus dem Jahre 1828 entstehen in den folgenden Jahren einige der schönsten und bedeutendsten Beispiele dieses Bildtypus.

Im Folgenden möchte ich dies anhand genauer Analysen einiger seiner Hauptwerke deutlich machen. Es erscheint mir dabei wichtig darauf hinzuweisen, dass mir die Gefahren der Interpretation durchaus bewusst sind. Freilich, die Genremalerei verlockt geradezu, zu interpretieren. Das Erzählen von Geschichten, das Andeuten von „Dahinterliegendem“ und das mitunter Anekdotische liegen in der Natur der Genremalerei, und natürlich müssen wir all das nacherzählen (oder nachzuerzählen versuchen), um Bild, Künstler und Intention verstehen zu können. Trotzdem soll dem Versuch einer Interpretation die genaue Beobachtung vorangestellt werden. Auch darf nicht der Umstand vergessen werden, dass wir heute bei unseren Deutungen auf einen völlig anderen Wissenstand, nämlich auf die Geschichte danach, zurückgreifen können, als das zeitgenössische Betrachter konnten. Auch veränderte Interessenslagen unterschiedlicher Epochen können Interpretationen beeinflussen. Dessen muss man sich bewusst sein. Wir müssen die Um- und Zustände von damals kennen, um die daraus entstandenen Kunstwerke richtig deuten zu können.

### 9.1. Peter Fendi - Der Brezelbub vor der Dominikanerbastei<sup>73</sup> (Abb. 1)

Im Winter des Jahres 1828 malt Peter Fendi einen jungen Brezelverkäufer, der vor der tief verschneiten Dominikanerbastei in Wien seinen provisorischen Verkaufsstand aufgestellt hat. Die Hände tief im Hosensack vergraben und von einem Fuß auf den anderen tretend, trotz er den unwirtlichen und den Geschäftsgang sicherlich nicht

---

<sup>73</sup> Peter Fendi, „Der Brezelbub auf der Dominikanerbastei“, 1828. Öl auf Holz, 26 x 19 cm. Bezeichnet links unten: Fendi 1828. Wien Museum, Inv. Nr. 59894



fördernden Wetterbedingungen. Er hat etwas Stroh in den Schnee geworfen, um sich einen halbwegs trockenen Stand zu verschaffen. Doch selbst diesen muss er mit einem, vorsichtig Unterschlupf suchenden, Hund teilen. Das blattlose Gestrüpp und der Baum hinter ihm bieten keinen Schutz. Er trägt Halbschuhe. Der hochgezogene Kragen der Jacke reicht ihm über die Ohren. Die Ohrenklappen seiner Mütze sind nach oben gebunden. Behelfsmäßig hat er eine Decke über seine Kraxe geworfen. Wir sehen eine handvoll Brezel auf diesem behelfsmäßigen Verkaufstresen. Der junge Brezelverkäufer, er wird etwa 10 Jahre alt sein, schaut Richtung Stadt. Es gibt keinerlei Hinweise auf den Geschäftsgang, aber die relativ frischen Fußspuren im Schnee zeugen von möglicher Kundschaft.

Es handelt sich hier – ich möchte es so nennen - um eine Art Mitleidsbild, bei dem das zentrale Motiv beim Betrachter das Gefühl von Mitleid hervorrufen soll. Durch die genaue Schilderung der Situation, also etwa der Bekleidung, der Körperhaltung des Knaben oder des Wetters werden Gefühle angesprochen. Das Bild „funktioniert“ nach den Prinzipien der Wirkungsästhetik. Der Betrachter fühlt sich auch dank der raffinierten kompositorischen Lösung direkt angesprochen. Der Brezelbub erweckt unser Mitleid, weil er uns gar keine andere Wahl lässt; weil wir (virtuell, aber doch) nahe an ihm vorbei müssen. Das ganze Bild provoziert die Frage: Kann man an so einer armseligen Gestalt überhaupt vorbei gehen, ohne zu helfen, also zumindest ein Brezel zu kaufen?

## **9.2. Peter Fendi - Mädchen vor dem Lotteriegewölbe<sup>74</sup> (Abb. 2)**

Eine junge Frau, durchaus adrett und bürgerlich gekleidet, steht vor einer Tafel, auf der die Zahlen der aktuellen Lotteriezählung geschrieben stehen. In der Hand hält sie ein Stück Papier. Es ist offensichtlich der Spielschein, der einen zum Gewinner oder zum Verlierer macht. Gesichtsausdruck und Körperhaltung lassen keine Zweifel aufkommen. Die Zahlen der hiesigen (mit einiger Wahrscheinlichkeit der Wiener) Zählung haben kein

---

<sup>74</sup> Peter Fendi, „Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“, 1829. Öl auf Leinwand, 63 x 50 cm. Bezeichnet links unten: Fendi p./1829. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2177

Glück gebracht. Eine Mitteilung, direkt unter den gezogenen Zahlen angebracht, eröffnet jedoch neuerliche Hoffnung: „*Mittwoch ist der Schluss des kleinen Spiels für Linz.*“ Auf diese Tafel ist der Blick des Mädchens gerichtet. Fendi zeigt seine Hauptdarstellerin im Moment des Überlegens: soll sie noch einmal ihr Glück versuchen? Schon Boetticher<sup>75</sup> interpretiert ähnlich. Er gibt dem Bild den Titel „*Die Unentschlossene. Ein Mädchen, bei einem Lotterieladen stehend, überlegt, ob sie ihr Glück versuchen sollte.*“ Bei Boetticher findet sich im Zusammenhang mit dem „Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“ der Hinweis auf ein weiteres Bild Fendis, mit dem Titel „*Ein Mädchen, mit der Niete, weinend vor der Tür*“, das er auflistet und mit dem Zusatz versieht „*Pendant zum vorigen*“. Es gibt also offensichtlich ein zweites, gleichzeitig entstandenes Bild mit einem Motiv, das inhaltlich anders angelegt ist. Nicht die Hoffnung auf ein neues Glück steht hier im Vordergrund, sondern die traurige Erkenntnis des Misserfolges. Das ist insofern interessant, weil damit dem Konsumenten (dem Betrachter, dem Käufer) zwei mögliche Inhalte (Interpretationen) mehr oder weniger ein und derselben Geschichte angeboten werden. Wenn man will eine Relativierung des Schicksals oder zumindest des Lebens. Natürlich gibt es auch noch eine mögliche synoptische Interpretation der beiden Bilder, die gleichsam vom ersten Misserfolg, von neuer Hoffnung und von endgültigem Misserfolg sprechen können. Solange diese zweite Bild („Die Niete“) nicht auftaucht, bleiben uns freilich nur Vermutungen.

Das „Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“ - es wird 1830 in der Ausstellung der Akademie von St. Anna als eine von sieben Arbeiten des Künstlers gezeigt - erregt jedenfalls einiges an Aufsehen. Das Thema ist ja sehr aktuell. Nur drei Jahre später wird Nestroy die Lotterie (und den im Traum verratenen Terno) zum Inhalt eines seiner größten Erfolge machen („Lumpazivagabundus“, 1833). Die Sehnsucht nach dem großen Glück, für die arbeitende städtische Bevölkerung und da vor allem für viele Abhängige die oft einzige Möglichkeit, ein selbst bestimmtes Leben mit Verheiratung und Gründung eines eigenen Hausstandes zu führen, steigerte die Spielumsätze und damit auch die Gewinnsummen. Die Lotterie, und daran hat sich bis heute nichts geändert, ist

---

<sup>75</sup> Boetticher, Friedrich von. Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Dresden, 1891-1901, 1. Band, S. 310

Tagesthema der Bevölkerung. Walter Koschatzky verweist noch auf eine zusätzliche Qualität, die zur Wirkung des Bildes beitrug: „... *die Wirkung des Gemäldes hatte noch weitere Ursachen, sie lag in der Stimmung, in dem Mitgefühl, das es auslöst, in der Sympathie, die man unbewusst sofort empfindet: Soll sie es wagen, will man sie warnen?*“<sup>76</sup>

Auf den leise erhobenen Zeigefinger, die keineswegs zu vordergründig moralisierende Mahnung vor allzu großer Gewinnhoffnung, geht die zeitgenössische Kunstkritik nicht ein. F. C. Weidmann schreibt in seinem Bericht in der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode am 8. Juli 1830: „*Ein kleines Bild von Fendi: (Nr. 137), ein Mädchen, nachsinnend vor einem Lotteriegewölbe, gehört sicher zu den Glanzstücken dieser Ausstellung. Voll Leben, voll Wahrheit, ganz aus der Natur gegriffen, und mit einer seltenen Anmuth ausgestattet, hat dieses Bild uns lange gefesselt.*“<sup>77</sup>

Ein gewisser Andreas Schumacher berichtet in der Allgemeinen Theaterzeitung am 7. August 1830 etwas interpretatorischer: „*Ungemein ansprechend waren uns und Allen, die wir darüber zu hören Gelegenheit hatten, die höchst ausdrucksvollen, tief empfundenen und genialen Skizzen des lebenswürdigen Peter Fendi. Hierher gehört vor allem: 137. Ein Mädchen vor der Lotterie. Das Mädchen denkt an ihren Liebsten, hätte so gerne eine Terne gemacht. Eine gar wunderliche Schwermuth (ohne Sentimentalität) liegt auf ihrem Angesicht, denn die erwartete Terne ist nicht gekommen.*“<sup>78</sup>

Insgesamt kann gesagt werden, dass der Unterschied zum frierenden Brezelbub, und damit der „Fortschritt“ im Schaffen Fendis, vor allem im sensibleren, wenn man will

---

<sup>76</sup> Koschatzky, Walter. Peter Fendi. Künstler, Lehrer und Leitbild. Residenz Verlag Salzburg und Wien, 1995, S. 49

<sup>77</sup> Weidmann, F. C. In: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, Wien, 8. Juli 1830

<sup>78</sup> Schumacher, Andreas. In: Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben, hrsg. von Adolf Bäuerle, 23. Jahrgang, Nr. 94, Wien, 7. August 1830, S. 385

auch komplizierteren Einsatz des moralisierenden Elementes besteht. Außerdem wird eine kleine Geschichte erzählt, bzw. angedeutet oder der Phantasie des Betrachters anheim gestellt. Die Eindeutigkeit des Brezelbuben weicht einer Art Mehrschichtigkeit, die auf eine andere Art nachdenklich macht.

### **9.3. Peter Fendi - Das Milchmädchen<sup>79</sup> (Abb. 3)**

Eine junge Frau sitzt am Wegesrand vor dem Unterbau einer gotischen Wegsäule. Ihr Hut liegt neben ihr; vor ihr, auf dem Weg, ist eine umgestürzte, hölzerne Milchkanne und der dazu gehörige Deckel zu sehen. Es ist sichtlich ein Malheur passiert. Die schwere Milchkanne dürfte der jungen Frau entglitten sein. Ihr Inhalt hat sich über den Weg ergossen hat. Die kleine Szenerie „spielt“ im Süden Wiens. Die Wegsäule lässt sich als „Spinnerin am Kreuz“ identifizieren, im Hintergrund liegt Wien. Karlskirche und der Stephansdom sind gut zu erkennen.

Der untröstliche Blick und die enttäuschte Körperhaltung des Mädchens verdeutlichen, was ohnehin offensichtlich scheint: ihren Kummer über das Geschehene. Der erste Schock über den Verlust ist verflogen, und die junge Frau scheint bereits realisiert zu haben, dass die Milch unwiederbringlich verloren, im staubigen Boden versiegt ist. Sie hat ihre blaue Schürze in der linken Hand und trocknet ihre Tränen. Mit der rechten stützt sie sich ab. Wie es zu dem Unglück kam, wissen wir nicht. War es ihr eigenes Verschulden, eine kurze Unachtsamkeit, oder kam sie unverschuldet in diese missliche Situation?

Die Szene des „Milchmädchens“ aus dem Jahr 1830 ist leicht les- und verstehbar.

Eine Fabel von Jean de La Fontaine, „Die Milchfrau und die Milchkanne“ (La Laitière et le Pot au Lait) dient als literarische Vorlage. „Auf dem Kopf trägt [die Magd] Perrette eine Kanne voll Milch ... sie starrt auf das vergoßne Glück.“<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Peter Fendi, „Das Milchmädchen“, 1830. Öl auf Holz, 21,6 x 29 cm. Bezeichnet links unten: Fendi 1830. Wien, Wien Museum, Inv. Nr. 13275

<sup>80</sup> La Fontaine, Jean de. Die Fabeln. Eugen Diederichs Verlag, 1964, 1. Auflage

Nicht unerwähnt sollen ein umgestürzter Korb und ein Hund bleiben, die, möglicherweise als *Pentimenti* im linken Himmelsausschnitt zu sehen sind. Handelt es sich hier um eine Zweitverwendung des Materials oder schreibt uns Fendi da eine andere, weitergehende Formulierung des Themas in den Himmel? Eine Formulierung, die von Treue und Trost spricht angesichts des Verlustes der unschuldig weißen Milch? Eines Verlustes, der jedoch auch anders gedeutet werden kann als der bloße Verlust von Milch. Eine Deutung, die durchaus angebracht erscheint, wäre doch sonst alles andere nur Illustration.

Das Bild evoziert auf jeden Fall Mitleid und Anteilnahme und folgt damit dem frierenden Knaben vor der Dominikanerbastei. Darüber hinaus aber lässt es auch nachdenklich werden über die „Geschichte dahinter“. Sinn und Sitte werden zusätzlich zum Thema. Das „Anrühren“ spielt bei Fendi vor allem in der frühen Zeit des einfigurigen Genrebildes eine wichtige Rolle, während er sich in den folgenden Jahren vermehrt dem, wenn auch verwandten, doch eigenständigen Sittenstück widmet. Dazu mehr im Anschluss an die Einzelbetrachtungen.

#### **9.4. Peter Fendi - Der arme Geiger<sup>81</sup> (Abb. 4)**

Konzentriert beschäftigt sich ein Knabe von circa zehn Jahren mit seinem Instrument. Er stützt - die Rechte am Hals des Instrumentes, die Linke an den Wirbeln - die Violine an seinem Oberschenkel ab, um das Instrument zu stimmen. Geschickt lässt er den Geigenbogen von seinem kleinen Finger der rechten Hand baumeln. Er trägt keine Schuhe, sein Gewand ist einfach. Die geflickte Hose und das Hemd mit dem Wams entsprechen üblicher ärmlicher Kleidung. Vor ihm auf dem Boden liegt sein Hut und ein Stück Stoff. Bei diesem Stoff könnte sich um eine Jacke handeln. Ich vermute aber, dass es eher der Sack ist, in dem der Knabe sein Instrument verstaut. Das Gemäuer, gegen das er sich lehnt und auf das sein dunklen Schatten fällt, ist nicht weiter definiert. Direkt über

---

<sup>81</sup> Peter Fendi, „Der arme Geiger“, 1833. Öl auf Holz, 27,3 x 22 cm. Bezeichnet rechts unten: Fendi/1833. Riga, Museum ausländischer Kunst

ihm befindet sich eine kleine Nische, in die eine Topfpflanze gestellt ist. Unter der Nische steht *Ave Maria* (Gegrüßt seiest Du, Maria) geschrieben. Den Hintergrund links dominiert Vegetation.

Man sieht dem Knaben an, dass er eine gewisse Routine hat bei dem, was er tut. Die Geige ist seine Lebensgrundlage und daher für ihn lebensnotwendig. Der vermutete Transportsack, den er vor sich, neben seinen Hut gelegt hat, legt Zeugnis ab für den behutsamen Umgang mit dem Instrument. Es ist ihm bewusst, dass er die Geige gut behandeln muss. Denn - wenn sie schweigt, dann bleibt die auf dem Boden liegende Mütze so leer wie sie jetzt ist.

In der Literatur findet das Bild auch unter dem Titel „Bettelmusikant“ Erwähnung.<sup>82</sup> Musikanten gehören im biedermeierlichen Wien zum Straßenbild. Einen von ihnen hat Fendi in seinem Bild zum Hauptdarsteller gemacht. Einen, der sich übrigens einen guten, hoffnungsreichen Platz ausgesucht hat. Erinnert doch das geschriebene *Ave Maria* über ihm die vorbeigehenden Menschen, sich christlich zu verhalten, Nächstenliebe walten zu lassen, Fürsorge und -Mildtätigkeit.

### **9.5. Peter Fendi - Das vorsichtige Stubenmädchen<sup>83</sup> (Abb. 5)**

Es handelt sich bei dem hier behandelten „Vorsichtigen Stubenmädchen“ aus dem Jahre 1834 um die zweite Fassung eines 1833 gemalten Bildes, das sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere befindet<sup>84</sup>. Kompositorisch stimmen die beiden Bilder überein. Sie unterscheiden sich lediglich in der Wahl der „Accessoires“, die die

---

<sup>82</sup> Boetticher, Friedrich von. Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Dresden, 1891-1901, 1. Band, S. 31

<sup>83</sup> Peter Fendi, „Das vorsichtige Stubenmädchen“, 1834. Öl auf Holz, 23,4 x 19,8 cm. Bezeichnet rechts unten: Fendi 1834. Liechtenstein Museum, Inv. Nr. GE 2387

<sup>84</sup> Peter Fendi, „Die Lauscherin (Die Neugierige)“, 1833, Öl auf Holz, 32 x 23 cm. Bezeichnet rechts unten: Fendi 1833. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2092

inhaltliche Bedeutung aber nicht verändern. Beide Fassungen sind außergewöhnlich qualitätvolle Beispiele für Fendis Genremalerei, und er erreicht hier auch erstmals höchstes malerisches Niveau.

Erzählt wird – wenn man den, in den Katalogen der Österreichischen Galerie, angeführten Titeln („Die Lauscherin“ oder „Die Neugierige“)<sup>85</sup> folgt - von der unbotmäßigen, freilich nicht uncharmanten Neugier eines jungen Stubenmädchens, das da an einer großen wienerischen Doppeltüre um Einsicht ins Nachbarzimmer bemüht ist. Soweit die herkömmliche Interpretation des Sujets.

Bei genauerem Hinschauen - eine Möglichkeit, die sich mir im Sommer 2005 geboten hat<sup>86</sup> - bietet sich jedoch eine durchaus plausible Alternative an. Deutlich zu erkennen ist, dass es sich bei der großen „wienerischen Doppeltüre“ nicht um eine Zwischen- sondern um eine Eingangstüre handelt, und, dass das Mädchen nicht lauscht, sondern vorsichtig zu ergründen sucht, wer vor der Türe steht. Dass es sich um eine Eingangstüre handelt, dafür sprechen mehrere Details: vor allem der Innenriegel an der Türe, aber auch der an der Türangel aufgehängte (Reserve-) Schlüssel, dann die abgelegten Damen-Ausgehkleider und ganz allgemein die Vorzimmersituation. Außerdem sehen wir, dass das Mädchen gerade bei der Hausarbeit ist. Im der Liechtensteinschen Fassung sind es ein Bartwisch und eine Schüssel Wasser, die darauf hinweisen, im Bild der Österreichischen Galerie Besen und Mitschaufel. Und noch eines fällt auf: das Mädchen trägt Untergewand und Hauspantoffel.

Diese präzisere Schilderung verlangt geradezu eine neue Deutung des Bildes, eine neue Sicht, die auch bereits vom jetzigen Besitzer des Bildes, dem Liechtenstein Museum übernommen wurde.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Bestandskatalog der Österreichische Galerie Belvedere, Kunst des 19. Jahrhunderts. Edition Christian Brandstätter, Wien, 1993. Band 2, S. 15

<sup>86</sup> Giese, Alexander. In: Herbstkatalog 2005/2006, Kunsthandel Giese & Schweiger, Kat. Nr. 6, S. 16

<sup>87</sup> In dem Ausstellungskatalog „Biedermeier im Haus Liechtenstein“, Prestel Verlag München, 2005, Kat. Nr. 31, Abb. S. 54, ist der von mir vorgeschlagene Titel „Das vorsichtige Stubenmädchen“ bereits zur Anwendung gekommen

Aus der neugierigen „Lauscherin“ wird dergestalt ein „Vorsichtiges Stubenmädchen“, ein Bedeutungswandel, der dem Bild zwar die bislang stets interpretierte Pikanterie nimmt, es aber andererseits wieder zu dem werden lässt, was es ursprünglich war: ein einfiguriges Genrebild mit der thematischen Aufarbeitung einer besonderen Eigenschaft, der mädchenhafter Vorsicht und des Anstandes. Denn man schaut zuerst, bevor man die Wohnungstür öffnet, bei der sichtbaren Unordnung, die da noch herrscht und in Unterkleidern. Es handelt sich also um die Darstellung einer Tugend und nicht eines (wenn auch kleinen) Lasters. Das ist ein wesentlicher Bedeutungswandel.

Obwohl wir uns hier nur mit den Inhalten beschäftigen, sei gleichsam als Einschub erlaubt: Was fasziniert, ist der stupende Umgang mit den Mitteln der Malerei. Als Meister des Aquarells weiß Fendi um die Möglichkeiten, mit sparsamen Mitteln brillante Ergebnisse zu erzielen. Schon allein die Gestaltung des Wasserkruges kann das verdeutlichen. Ähnlich bravourös löst er alle anderen künstlerischen Probleme: die Komposition, die Zeichnung, die gedeckte Farbwahl und die feine Lichtführung.

### **9.6. Peter Fendi - Die Gipsfigurenverkäuferin<sup>88</sup> (Abb. 6)**

Wir sehen eine junge Frau, die sich anschickt, an die hölzerne Eingangstüre eines Hauses zu klopfen. Sie trägt festliches, bäuerliches Gewand. Ein farbenprächtiges Tuch hat sie sich um den Hals gelegt. Wir erkennen eine Halskette und Ohrringe als Schmuckstücke. Außerdem hat sie sich eine frische Rose an die weiße Bluse gesteckt. Das Haar ist aufwendig frisiert. Unter ihrem linken Arm trägt sie einen Korb voller Gipsfiguren, die sie – so ist zu vermuten – zum Kauf anbieten möchte. Die größte der Figuren, zugleich die schönste und wohl auch die teuerste, trägt die junge Geschäftsfrau auf dem Arm. Es handelt sich um einen gipsernen Schutzengel. Auch die anderen, im Korb sichtbaren Figuren dürften Engel oder Puppenköpfe sein.

---

<sup>88</sup> Peter Fendi, „Die Gipsfiguren-Verkäuferin“, 1841, Öl auf Holz, 30,2 x 24,4 cm, Bezeichnet rechts unten: Fendi 1841. Wien, Liechtenstein Museum, Inv. Nr. GE 2158



Fendi schildert uns den Moment, knapp bevor sich die junge Frau durch ein Klopfzeichen bei den Bewohnern des Hauses bemerkbar macht. Das Haus, vor dem die Gipsfigurenverkäuferin steht, ist nicht weiter definiert. Ebenso der Hintergrund. Am linken Bildrand sehen wir noch die Türschnalle. Typisch ist das Guckloch in der Türe, um ungebetenen Gästen die Türe gar nicht erst öffnen zu müssen.

Fendi überlässt es einmal mehr dem Betrachter, sich eine entsprechende Vor- und Nachgeschichte vorzustellen. Eines freilich ist klar. Hier geht es nicht um Mitleid (wie beim Brezelverkäufer und dem Milchmädchen), hier geht es um sinnverhaftete Wirklichkeit; um – wie beim Stubenmädchen - die Schilderung eines Alltags, der bewältigt werden muss. Das äußere Erscheinungsbild der Gipsfigurenverkäuferin lässt Rückschlüsse zu auf ihre Einstellung zu ihrem Geschäft, dem Verkauf von Schutzengel und Heiligenfiguren. Sie ist besonders hübsch und „sauber“ gekleidet und strahlt Zuversicht aus. Alles Eigenschaften, die unter dem „Schutz des lieben Gottes“ einfach leichter fallen. So gesehen wird die Darstellung zum Sinnbild des Gottvertrauens, Mahnung und Versprechen zugleich.

### **9.7. Peter Fendi - Der Sämann<sup>89</sup> (Abb. 7)**

Abschließen möchte ich die Beschreibungen von Peter Fendis einfigurigen Bildern mit einem Blick auf das Ölbild „Der Sämann“ aus dem Jahr 1839. Ein junger Bauer schreitet über sein Feld und säht die neue Saat aus. Das Saatgut befindet sich in einem weißen Tuch, das er um den Körper gebunden trägt. Seine Kleidung ist gut, die Stiefel fest. Seinen Hut und seine Jacke hat er zusammen mit den Saatgut-Behältnissen am linken Bildrand abgelegt. Er geht frontal auf den Betrachter zu, hat aber den Kopf – als ob er zur Kirche hinhören wolle – zur Seite gewendet. Die nach links gedrehte Körperhaltung wird von der Fallrichtung der Saat betont. Auch scheint er zu wissen, was sich hinter seinem

---

<sup>89</sup> Peter Fendi, „Der Sämann“, 1839. Öl auf Holz, 47,7 x 38,3 cm. Bezeichnet links unten: Fendi. 1839. Wien, Privatbesitz

Rücken abspielt. Im rechten Bildhintergrund erkennen wir einen Kirchturm. Von der Kirche selbst ist nicht viel zu sehen. Sie wird von einer hohen (Friedhofs-)Mauer verdeckt. Eine Gruppe Menschen - Frauen, ein Kind, zwei Sargträger - durchschreiten gerade das zentral überhöhte Tor, das ein wenig ruinös wirkt. Es handelt sich zweifellos um einen Trauerzug, eine Trauergemeinde, die einen Toten auf seinem letzten Weg begleitet. Dunkle Wolken sind am Himmel aufgezogen, nur ein kleiner blauer Fleck und ein heller Horizont sind zu sehen.

Ähnlich wie beim Milchmädchen steht auch hier ein bekanntes Werk der Literatur Pate. Es ist Friedrich Schillers „Lied von der Glocke“ und da die Verse 235ff., die Fendi inspiriert haben:

*Dem dunklen Schoß der heiligen Erde  
Vertrauen wir der Hände Tat  
Vertraut der Sämann seine Saat  
Und hofft, dass sie entkeimen werde  
Zum Segen, nach des Himmels Rat.  
Noch köstlicheren Samen bergen  
Wir trauernd in der Erde Schoß  
Und hoffen, dass er aus den Särgen  
Erbühen soll zu schönern Los.<sup>90</sup>*

Sabine Grabner verweist zwar nicht auf Schillers Glocke<sup>91</sup>, macht aber auf die Kopfdrehung aufmerksam und interpretiert diese als Wahrnehmung der Totenglocke für den im Hintergrund sichtbaren Leichenzug.

Fendi beschäftigt sich hier - von Schillers Versen Ausgang nehmend - mit einem der großen Themen der Kunst. Mit der Vergänglichkeit und dem Kreislauf des Lebens, mit

---

<sup>90</sup> Schiller, Friedrich. Lied von der Glocke. In: Sämtliche Werke, Weimar, 1962

<sup>91</sup> Grabner, Sabine. In: Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution. Ausstellungskatalog, Bank Austria Kunstforum, Wien 1993, Kat. Nr. 133

Tod und Auferstehung. Ganz bewusst zeigt er seinen „Hauptdarsteller“ als jungen, vor Kraft strotzenden Mann. Selbstbewusst und mit sicherem Schritt sorgt er dafür, dass seine Familie auch im nächsten Jahr zu essen haben wird. Er ist sich aber der mehr oder weniger unmittelbaren Gefahren bewusst. Denn das aufziehende Gewitter bringt nicht nur das Leben spendende Wasser, es kann auch zum für die Saat zerstörerischen Unwetter werden, zur die eigene Existenz bedrohende Gefahr. Der blaue Fleck (als „Lichtblick“) und der helle Horizont sind freilich als Versprechen für den guten Ausgang zu werten.

Gefahr und Tod, der Tod selbst als letztendliches Schicksal, aber auch Werden und Gedeihen – auch als Ergebnis menschlicher Umsicht – Hoffnung und Zuversicht sind das Thema dieses „Sinnstückes“, dieses besinnlichen, den Menschen zum Nachdenken auffordernden – letztendlich – Andachtsbildes, das erst durch die aktive Auseinandersetzung des Betrachters mit seinen Inhalten, durch Beobachten und Nachdenken zu einem solchen wird. So gesehen nimmt Fendi das Thema ernster, zwar nicht weniger pathetisch, aber sensibler als sein literarisches Vorbild. Fendi verzichtet auf die Schillersche Auferstehungs-Anspielung (*...und hoffen, dass er aus den Särgen/erblühen soll zu schönern Los*) zugunsten eines in sich geschlossenen dem Bauernstande entliehenen „Lebenskreis-Sinnbildes“.

## 10. Gemeinsames und Unterschiede

Ein gemeinsamer Nenner in allen einfigurigen Genrebildern Fendis besteht in der starken emotionalen Aufladung der Handlungsträger. Was sie weiters allesamt gemein haben, ist der Umstand, dass sie eine Geschichte oder zumindest ein Schicksal erzählen, bzw. vermuten lassen. Die „Accessoires“ der Fendi'schen Bildwelten sind sorgfältig gestaltet und spielen für das Verständnis zum Teil sehr wichtige Rollen (Schaufel und Besen, Heiligenfiguren, Milchkanne). Auch sind die „Botschaften“ letztendlich allesamt ziemlich eindeutig. Immer wieder geht es um Grundsätzliches: um Erkenntnis, um Religion, um Tugenden und um (bedauernswerte) Schicksale. Diese unterschiedlichen Botschaften lassen eine Unterteilung in *Lehrstück*, *Rührstück* und *Sittenstück* sinnvoll erscheinen. Zu dieser vorgeschlagenen Systematik aber später.

Um auf einen weiteren gemeinsamen Nenner hinzuweisen, möchte ich nochmals auf Hans Bisanz verweisen und seinen in Kapitel 7 schon zitierten Satz: „...*dass ihm...hier die Entfaltung einer Aussage gelang über das Leben des einfachen Menschen mit den sparsamen Mitteln durch die Wahl eines Motivs aus der Wirklichkeit und durch die unaufdringlich angedeutete und deshalb kaum nachweisbare Übertragbarkeit aus dem Augenblick ins Zeitlose, Allegorische.*“<sup>92</sup>

Die hier angesprochene Unaufdringlichkeit, erreicht durch eine Zurücknahme des vordergründig Moralisierenden, bleibt der immer wiederkehrende Grundton in Fendis Genrebildern. Fendi deutet lieber an, ohne es auszusprechen. „*Der Betrachter soll selbst erkennen, erfahren, begreifen, durch die Stimmung erspüren, und nicht einfach etwas dick aufgetragen serviert bekommen.*“<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Bisanz, Hans. in: Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1811-1848, Ausstellungskatalog, Wien, 1987/88, S. 162

<sup>93</sup> Koschatzky, Walter. Peter Fendi. Künstler, Lehrer und Leitbild. Residenz Verlag Salzburg und Wien, 1995, S. 50

Es stellt sich die Frage, ob nicht die Entscheidung für das „Einfigurige“ schon Ausdruck für das Kunstwollen Fendis ist? Ob sein Bedürfnis nach Einfachheit und Intimität in der Wahl und Ausformung dieser „Minimalform“ des Genrebildes seinen Ausdruck findet?

Generell kann gesagt werden, dass in Fendis einfigurigen Genrebildern die Zurücknahme des Moralisierenden durch die sich ergebenden formalen und inhaltlichen Reduktionen begleitet und verstärkt wird. Wo andere Maler die erzählerische Kraft der Mehrfigurigkeit, das große Drama oder das große Pathos, brauchen, um Wirkung zu erzielen, genügt Fendi Weniges, um seine Botschaften zu formulieren.

Es scheint mir durchaus legitim zu fragen, ob nicht gerade in dieser Entscheidung und in den sich daran anschließenden künstlerischen Verwirklichungen (mit all ihren malerischen Qualitäten) Fendis eigentliche Leistung besteht?

## 11. Ausgewählte Beispiele der „Mitbewerber“

Ziemlich gleichzeitig mit Fendi beginnen auch andere Maler damit, ihre Handlungsträger „allein“ und befreit von narrativem Beiwerk wirken zu lassen. Fendi wird es, so wird sich im Anschluss an die nun folgenden Betrachtungen zeigen, vorbehalten bleiben, das *erste* so genannte Sittenstück der einfigurigen Wiener Genremalerei gemalt zu haben. Nichts desto trotz entstehen zwischen 1830 und 1850 eine doch beträchtliche Anzahl einfiguriger Bilder, die dem Genrefach eindeutig zugeordnet werden können. Es handelt sich bei den folgenden Beschreibungen um eine Auswahl, die ich treffen musste, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Anhand der durchgeführten Bildanalysen gelang es mir jedoch, die nennenswerten Facetten dieses Genres herausarbeiten.

### 11.1. F. G. Waldmüller - *Bettelnder Knabe auf der hohen Brücke*<sup>94</sup> (Abb. 8)

Ferdinand Georg Waldmüller (1793 – 1865) lässt seinen „Bettelnden Knaben vor der hohen Brücke“ dem Betrachter des Bildes frontal entgegentreten. Der Knabe steht, topographisch bemerkenswert, auf der alten Hohen Brücke über den Tiefen Graben, an deren Ecke eine vergitterte Kapelle stand. Wir blicken in Richtung Freyung.<sup>95</sup> Zwar steht er im Sonnenlicht, doch seine Schuhe erscheinen zu dünn für diese Witterung. Sein löchriger Mantel, der ihm um einige Nummern zu groß ist, flattert im Wind. Hinter ihm, im Schatten, sitzen an einen Pfeiler gelehnt, eine Mutter mit Kind auf dem Boden. Die Frau hat das Kind, das – wie der Knabe - den Betrachter ansieht, in ihren Umhang eingewickelt. Es handelt sich wahrscheinlich um die Mutter und das Geschwisterchen des

---

<sup>94</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, „Ein Bettelknabe auf der hohen Brücke“, um 1830. Öl auf Leinwand, 42 x 35 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 7669. Es handelt sich bei dem St. Petersburger Bild um eine zweite Fassung eines signierten Bildes, das sich heute in deutschem Privatbesitz befindet

<sup>95</sup> Nach: Feuchtmüller, Rupert. Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke. Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1996. S. 63.

bettelnden Knaben. Sie spielen freilich keine aktive Rolle. Sie sind da, um den Mitleidsfaktor zu erhöhen. Gleichsam nach dem Motto: Wie schlecht muss es den beiden gehen, dass der Knabe so herausfordernd um Almosen bittet? Indem er den Knaben gemeinsam mit seiner Mutter und seinem Geschwisterchen darstellt, erreicht Waldmüller noch etwas: er betont die Abwesenheit des Vaters. Ob durch Krankheit oder Krieg, der Knabe hat den Verlust des Familienoberhauptes zu kompensieren.

Michael Krapf sieht in diesem Bild eine Antwort Waldmüllers auf Fendis „Frierenden Brezelbub vor der Dominikanerbastei.“ Auch wenn Fendi seine Sozialkritik subtiler anbringt, so sprechen doch beide Maler dasselbe Problem an. Krapf dazu: *„Jedoch sollte ab diesem Zeitpunkt die Verschuldensfrage die entscheidende werden: Fendi trat noch 1828 mit seinem „Frierenden Brezelbub bei der Dominikanerbastei“ an die Öffentlichkeit, gefolgt 1830 von Waldmüller mit dem „Bettelknaben auf der Hohen Brücke in Wien“. Der sozialkritische Gehalt der beiden Bilder ist unverkennbar, jedoch tritt das moralisierende Element insofern durch die Hintertüre ein, als der Rezipient des Bildes angehalten werden sollte, den Randgruppen durch Mildtätigkeit entgegenzukommen.“*<sup>96</sup>

Der vielleicht größte Unterschied zu Fendis Brezelbub besteht im eindeutig aktiven Gestus bei Waldmüller, der durch das Mitleid erregende, aktive Bitten ein gerüttelt Maß an Pathos einbringt. Eine Haltung, die für Fendi – und sein verhalteneres Temperament – völlig undenkbar ist.

---

<sup>96</sup> Krapf, Michael. Das moralisierende Element im Wiener Sittenbild, in: Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1811-1848, Ausstellungskatalog, Wien, 1987/88, S. 153

### **11.2. F. G. Waldmüller - Ein Mädchen sorgt durch seiner Hände Arbeit für den Unterhalt seiner kranken Mutter<sup>97</sup> (Abb. 9)**

Ein weiteres Bild Ferdinand Georg Waldmüllers aus dem Jahr 1850 spricht eine differenziert andere Sprache. Ein junges Mädchen sitzt über einer Stickarbeit an einem Tisch und blickt mit einiger Sehnsucht, zumindest mit einem gehörigen Augenaufschlag zum offenen Fenster hinaus. Sie trägt ein gutes, (unschuldig) weißes Kleid, und ihr Haar ist hochgesteckt. Am Fensterbrett steht ein kleiner Blumenstrauß in einer Vase. Alles ist ordentlich und tugendhaft. Bei näherem Hinschauen erkennt man, dass sie nicht allein im Zimmer ist. Eine alte, kranke Frau ist im dunkel gehaltenen Hintergrund auszumachen. Mühsam erhebt diese ihren Oberkörper aus dem Bett. Mehr Hände ringend als betend ist ihr Blick nach oben gerichtet. Am Nachthemd und der Haube erkennt man, dass sie bettlägerig, also wahrscheinlich krank ist. An der Rückwand des Zimmers sind links ein Kachelofen und rechts einige Bilder und ein Kruzifix zu sehen.

Die alte Frau ist durch die eigenhändige Betitelung Waldmüllers als die Mutter des handarbeitenden Mädchens ausgewiesen. Das fleißige Mädchen nimmt ihre Mutter kaum wahr. Sie scheint mit ihren Gedanken ganz woanders. Ob beim lieben Gott oder einem jungen Mann, lässt sich nicht so leicht entscheiden. Das offene Fenster steht jedenfalls für das Leben, das vor ihr liegt. In ihrer verantwortungsvollen und tugendhaften Bescheidenheit ist sie sich freilich ihrer Verpflichtung bewusst. Die Mutter ist bettlägerig und auf sie angewiesen. Es liegt also an ihr – unter Einhaltung des vierten Gebotes - die Existenz auch der Mutter zu sichern.

Auch hier gibt sich Waldmüller um vieles pathetischer. Der Blick, die „erzählte“ Geschichte, aber auch das scharfe Hell-Dunkel der Lichtsituation (als formales Mittel) sprechen eine weitaus „expressivere“ Sprache als alles, was wir von Fendi kennen.

---

<sup>97</sup> Ferdinand Georg Waldmüller, „Ein Mädchen sorgt durch seiner Hände Arbeit für den Unterhalt seiner kranken Mutter“, 1850. Öl auf Holz, 37 x 29 cm. Bezeichnet mitte unten: Waldmüller (1)850. Niederösterreich, Privatbesitz, ehemals Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien



### 11.3. Albert Schindler - „Spärliche Einnahmen“<sup>98</sup> (Abb. 10)

Wir blicken durch eine geöffnete Türe in den Kreuzgang eines Klosters. Vor der Türe lehnt eine junge Frau an der Wand. Sie hat ihre blaue Schürze über den linken Arm geworfen und ist damit beschäftigt, Geld zu zählen. Sie trägt Pantoffeln und eine bäuerliche Tracht. Auf einem Holzbottich, der neben ihr steht, hat sie Ihren Korb abgestellt. Klaus Albrecht Schröder hat den Inhalt des Korbes als Heiligenbilder identifiziert.<sup>99</sup> Die junge Frau verkauft also Heiligenbildchen, eine im 19. Jahrhundert besonders beliebte Form von Erinnerungsdevotionalien mit Resten eines Ablasscharakters. Direkt über ihr liest man an der Wand: *pater noster*<sup>100</sup>, darüber ein Kreuz (eine Parallele zu Fendis „Armer Geiger“). An dem fixierten, linken Flügel der sich nach innen öffnenden Türe findet sich die Inschrift: *CMB 833* (Caspar, Melchior, Balthasar oder „Christus Mansionem Benedicat“). Albert Schindler (1805 – 1861) lässt also „die heiligen drei Könige“ sein Blatt datieren. Rechts, am gemauerten Türstock, der von einem Engelkopf „gekrönt“ wird ist eine Glocke angebracht. Im hinteren Bereich des Kreuzganges sieht man die Rückenfigur einer mit Umhangtuch und Hut bekleideten Frau.

Stilistisch ist der Einfluss des Lehrers, Peter Fendi, unübersehbar. Klaus Albrecht Schröder sieht in Bildern wie diesem den Betrachter in die Pflicht genommen: „Das

---

<sup>98</sup> Albert Schindler, „Spärliche Einnahmen“, 1833. Aquarell auf Papier, 21,5 x 17,9 cm. Bezeichnet rechts unten: Alb. Schindler fec., auf der Tür: CMB (1)833. Wien, Privatbesitz

<sup>99</sup> Schröder, Klaus Albrecht. In: Wiener Biedermeier, Ausstellungskatalog. Kunstforum Wien, Prestel Verlag 1993, Kat. Nr. 169

<sup>100</sup> Pater noster (dt. Vater unser) Das Vaterunser ist das bekannteste Gebet des Christentums und das einzige, das Jesus Christus selbst nach dem Neuen Testament (NT) seine Jünger zu beten gelehrt hat. Es wird von Christen fast aller Kirchen und Konfessionen sowohl im Gottesdienst wie auch privat gebetet.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Vaterunser> 21. Februar 2008

*Aquarell gehört also zur großen Gruppe der Bilder, die den Betrachter rühren, in ihm, gleichsam als Praxisanweisung, Spendenfreudigkeit mobilisieren sollen.*<sup>101</sup>

Ich habe mit einiger Absicht den überlieferten Titel des Blattes - „Spärliche Einnahmen“ - unter Anführungsstriche gesetzt. Denn es gibt im ganzen Bild keinerlei Hinweise auf einen guten oder schlechten Geschäftsgang. Immerhin können wir das eine oder andere Geldstück in der Linken der jungen Frau ausmachen. Unter diesem Aspekt ist auch die Interpretation Schröders zu hinterfragen. Die junge Frau demonstriert ihr Vertrauen in Gott. Sie hat die unmittelbare Nähe eines Klosters gesucht, um ihren (dort auch adäquat angesiedelten) Geschäften nachzugehen. Der Hinweis auf das *Pater noster* betont nur das Gottvertrauen und die Bereitschaft, sich unter den Schutz des Herrn zu begeben.

Ich habe schon auf die Parallele in Fendis „Armen Geiger“ hingewiesen. Auch er bestreitet seinen Lebensunterhalt unter allerhöchster Obhut. Mit dem *Ave Maria* im Rücken vertraut auch er auf Hilfe und Unterstützung von oben. Ein grundsätzlicher Appell an den Betrachter von einiger Eindringlichkeit.

#### **11.4. Franz Eybl - Junges Mädchen, ein Grabkreuz bekränzend<sup>102</sup> (Abb. 11)**

Hauptakteurin ist eine junge Frau, die vom Typ her durchaus an die idealisierten Mädchengestalten des Peter Fendi erinnert. Sie trägt einen straff gebundenen Blumenkranz in ihren Händen und schickt sich an, ein Grabkreuz aus Metall damit zu schmücken. Das Grab selbst ist klein und unter einem Vordach und einem Weihwasserbecken mit Opferstock und Gedenkstein gelegen. Die sichtbare Architektur

---

<sup>101</sup> Schröder, Klaus Albrecht. In: Wiener Biedermeier. Ausstellungskatalog, Bank Austria Kunstforum, Prestel Verlag, 1993, Kat. Nr. 169

<sup>102</sup> Franz Eybl, „Junges Mädchen, ein Grabkreuz bekränzend“, 1838. Öl auf Papier auf Leinwand, 41 x 31,5 cm. Bezeichnet rechts unten: F. EYBL. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG 1120

lässt auf den Eingang zu einem Friedhof oder ähnliches schließen. Halbrechts – vor einer Torsituation – liegt ein Holzsarg; rechts davon ist der Blick freigegeben auf einige Häuser und eine Kirche. Darüber ist ein Hochgebirgsmassiv mit Schnee zu sehen. Wo die Szene spielt wissen wir nicht. Franz Eybl (1806 – 1880) verzichtet weitgehend auf schmückendes Beiwerk. Es ist eine karge, einfache Welt. Nur der Blumenkranz und das Halstuch der jungen Frau haben schmückenden Charakter.

Man könnte das Auslangen damit finden, die Szene als christliches „Memento Mori“ zu sehen, als ernst- und tugendhafte Auseinandersetzung der Jugend mit dem Endlichen. Die Schönheit des frisch gebundenen Blumenkranzes wird ebenso vergehen wie die Schönheit der jungen Frau. Was zählt und worauf der Betrachter verwiesen wird, ist das Wissen um das jederzeit mögliche Ende – Schaufel und Spitzhacke im Vordergrund links, der Sarg rechts sprechen eine deutliche Sprache. Und was noch zählt ist der Glaube an Gott und Gottes Wort – symbolisiert im Weihwasserbrunnen mit der gemalten (oder reliefierten) Darstellung von Kelch und Bibel.

Die widersprüchlichen Datierungen (1828 bzw. 1838), die in der Jahreszahl (1828) über Kelch und Bibel ihren Ausgang genommen und durch Frodls unkommentierte Übernahme<sup>103</sup> für einige Verwirrung gesorgt haben, sind durch Ingrid Kastel<sup>104</sup> und Klaus Albrecht Schröder<sup>105</sup> aufgeklärt worden. Auch im direkten Vergleich mit Bildern Eybls der Zeit vor und nach 1840 lässt sich die frühe Datierung des Berliner Bildes nicht aufrechterhalten. Die Eyblsche Besonderheit eines ganz feinen Inkarnats und einer ebenso feinen zuwendungsreichen Gestaltung der Kleider seiner Dargestellten im

---

<sup>103</sup> Frodl, Gerbert. Wiener Malerei der Biedermeierzeit. Rosenheimer Verlagshaus GmbH & Co. KG, Rosenheim, 1987, S. 83

<sup>104</sup> Kastel, Ingrid. Franz Eybl. Phil. Diss., Wien, 1983, S. 206, Nr. 132

<sup>105</sup> Schröder, Klaus Albrecht. Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution. Bank Austria Kunstforum, Wien, 1993, Kat. Nr. 93

Gegensatz zu einer immer offener werdenden Malweise der Landschaft, bzw. der Hintergründe, findet sich augenfällig erst nach der Mitte der 30er Jahre.<sup>106</sup>

Die Datierung ins Jahr 1838 gibt Anlass zu einer Neudeutung des bis dato immer nur „Junges Mädchen ein Grabkreuz bekränzend“ genannten Bildes. Denn wenn die Jahreszahl 1828 nicht das Entstehungsjahr des Bildes ist, was dann? Kann es nicht sein, dass es sich um das Todesjahr eines kleinen Kindes handelt, das in dem kleinen Grab begraben ist? Und dass die junge Frau, die da auf das Grab nieder blickt, die Mutter dieses Kindes ist? Und dass das Kind ein zu Lebzeiten Ungetauftes war und deshalb außerhalb des Friedhofs begraben wurde, wenn auch unter dem Weihwasserbecken, also ganz nah am lieben Gott? – Wenn das zutrifft, wird aus dem relativ allgemeinen memento mori ein Sinnbild der leidenden Mutterschaft. In einer Zeit hoher Kindersterblichkeit ein wichtiges Thema. Der in sich geschlossene Kranz frischer (aber unweigerlich verblühender) Blumen nimmt diesen Gedanken auf, lässt ihn zum Symbol ewigen Lebens werden.

So gesehen könnte man Eybls „Junge Mutter, das Grab Ihres Kindes bekränzend“ (ein Vorschlag) als antagonistisches Pendant zu Fendis „Sämann“ sehen bzw. umgekehrt, da ja Fendis Sämann erst ein Jahr später, nämlich 1839 entstanden ist. Was in beiden Bildern auffällt, ist die eigenartig „tänzerische“ Körperhaltung der Dargestellten, fast einander zugewandt und seltsam korrespondierend. Ich schließe mich Ingrid Kastel an, die annimmt, dass es sich bei einem 1838 in St. Anna ausgestellte Bild Eybls „Ein Mädchen auf dem Kirchhofe“ um das Bild aus der Berliner Nationalgalerie handelt<sup>107</sup>; und es ist noch mehr anzunehmen, dass es Peter Fendi in St. Anna gesehen hat.

---

<sup>106</sup> Vgl. dazu: Franz Eybl, „Kahnfahrt des Malers Steinfeld über den Gosausee“, 1837. Öl auf Holz, 48,5 x 37,5 cm. Bezeichnet unten rechts: F. Eibl 1837. Privatbesitz; Franz Eybl, „Die Erdbeerverkäuferin von Hallstatt“, 1844. Öl auf Holz, 42 x 33,8 cm. Bezeichnet unten rechts: F. Eibl 1844, Wien, Privatbesitz; Franz Eybl, „Überfahrt nach Hallstatt“, 1843. Öl auf Holz, 57 x 44 cm. Bezeichnet unten rechts: F. Eybl 1843, Wien, Privatbesitz

<sup>107</sup> Kastel, Ingrid. Franz Eybl, 1806 – 1880. Diss. Phil., Universität Wien, 1983, Band. 1, S. 206 ff.

### **11.5. Eduard Swoboda - Der schlummernde Gipsfigurenverkäufer<sup>108</sup> (Abb. 12)**

Der junge Gipsfigurenverkäufer Eduard Swoboda (1814 – 1902) lehnt mit keck übergeschlagenen Beinen und geschlossenen Augen, auf den rechten Ellenbogen gestützt, an einer Hauswand. Mit der rechten Hand hält er seinen Kopf, die andere hat er in die Hosentasche gesteckt. Er trägt eine Schirmkappe, eine Jacke, ein doppelreihig geknöpftes Gilet, eine lange Hose und gute Schuhe. Zu seinen Füßen steht ein Korb mit mehreren Gipsbüsten unterschiedlicher Größe. Auf einer Balustrade hinter ihm stehen noch zwei weitere „Ausstellungsstücke“, ein Merkur (nach dem „Fliegenden Merkur“ Giambolognas) und die Büste einer vornehmen, antiken Römerin. Im Hintergrund sind eine Brücke zu sehen, eine Laterne, Dächer und ein Kirchturm. Wir befinden uns also in einer Stadt.

Der entscheidende Unterschied zu Peter Fendis „Armer Geiger“ und Albert Schindlers „Bildchenverkäuferin“ besteht hier im anekdotischen Ansatz. Während Fendi und Schindler das Gottvertrauen als religiöse Tugend darstellen, ernsthaft und fromm, ist das Gottvertrauen, mit dem uns Eduard Swoboda konfrontiert, ein – fast könnte man sagen – spitzbübisches, ein das Leben auf die leichte Schulter nehmendes. Es wird hier auch nicht auf Maria oder Jesus vertraut, sondern auf einen älteren, handfesteren Gott, nämlich auf Merkur, der ja auch für weniger ehrenhafte Personen da ist. Es ist nur logisch, dass an der Stelle, wo bei Fendi und Schindler die Schriftzüge *Ave Maria* oder *Pater noster* stehen, bei Swoboda Annoncen zu finden sind, papierene Ankündigungen, die jedenfalls nichts mit einem Gebet zu tun haben.

---

<sup>108</sup> Eduard Swoboda, „Der schlummernde Gipsfigurenverkäufer“, 1839. Öl auf Holz, 33 x 28 cm. Bezeichnet links unten: Eduard Swoboda (1)839. Wien, Kunsthandel Giese & Schweiger, Kat. Nr. 7

### **11.6. Wilhelm August Rieder - Die junge Birnenverkäuferin<sup>109</sup> (Abb. 13)**

Wilhelm August Rieders (1796 – 1880) Birnenverkäuferin ist ein junges, zartes Mädchen. Sie stützt sich mit verschränkten Armen auf einen gemauerten Vorsprung. Ganz anders als ihr „Kollege“ auf dem Bild von Eduard Swoboda ist sie hellwach, blickt sie den Betrachter direkt mit großen, ernsten Augen an. Das Schultertuch hat sie abgelegt, unter dem rechten Arm hat sie ein weißes Tuch in das Schürzenband geklemmt. Ihr Haar ist sorgfältig frisiert. Vor ihr auf dem Boden steht ein Henkelkorb über dessen Rand ein zweites weißes Tuch gelegt ist. Auf einem über diesen Korb gelegten Holzbrett liegen ein paar Früchte. Es sind Birnen, die das junge Mädchen auf diesem provisorischen Tresen zum Verkauf anbietet. Rechts im Hintergrund erkennt man ein Gebäude mit einem großen Tor, links davon zeichnet sich das Ufer eines Gewässers ab.

Es sind die großen, ernsten, eindringlich schauenden Augen, die hier als Kapital eingesetzt werden, die Sympathie und auch Mitleid wecken sollen; die die Zartheit des Mädchens unterstreichen und uns darauf hinweisen sollen, wie jung diese kleine Birnenverkäuferin ist und wie sehr sie der Hilfe durch einen Kauf bedarf. Ob man sie nun braucht oder nicht, ihre Birnen; diese direkte, alle möglichen Instinkte ansprechende Kontaktaufnahme fordert regelrecht zum Kauf auf. Hier geht es um das Mitfühlen, ja sogar ein wenig Mitleiden und um notwendige Hilfe.

Wir haben auf den letzten Seiten drei sehr unterschiedliche Appelle, etwas zu kaufen, kennen gelernt. Ein Vergleich drängt sich nachgerade auf.

Formal sind sich die junge Birnenverkäuferin bei Rieder und die beiden GipsfigurenverkäuferInnen bei Fendi und Swoboda ziemlich ähnlich. Es handelt sich in allen drei Fällen um relativ Bild füllende, einfigurige Darstellungen ähnlicher Situationen, und alle drei Künstler sind ähnlich zuwendungsreich um die (auch

---

<sup>109</sup> Wilhelm August Rieder, „Die Birnenverkäuferin“, 1845, Öl auf Leinwand, 56,6 x 37 cm. Bezeichnet links unten: W. A. Rieder, (1)845. Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, Inv. Nr. 97509039

psychologische) Charakterisierung ihrer Protagonisten bemüht. Auch inhaltlich bilden die drei untersuchten Bilder eine Gruppe. Anders als die junge Bildchen-Verkäuferin bei Albert Schindler, die damit beschäftigt ist, das eingenommene Geld zu zählen, sind die genannten drei - wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln - aktiv (bei Swoboda mag das überraschend klingen) um das Geschäft bemüht. Sie alle kommunizieren, wie man das von Geschäftsleuten erwartet, oder bemühen sich darum. Bei Fendi ist es die eindeutige Geste des Anklopfens, mit der ein Geschäft angebahnt werden soll. Rieder's Birnenverkäuferin wieder setzt ihr Äußeres, ihre großen Augen, ihren Hilfe suchenden Blick ein, um ihre Verkaufschancen zu vergrößern und Swobodas Knabe schließlich legt eine ganz offensichtlich eigene „Verkaufstaktik“ an den Tag: Er vertraut auf den Beistand von oben.

Während es beim „Armen Geiger“ Fendis und der „Heiligenbilder Verkäuferin“ Schindlers wirklich um Gottvertrauen geht, um den Trost und die Sicherheit, die aufrichtiger Glaube zu vermitteln imstande ist (und auch zu garantieren!), verbindet die anderen drei Bilder ein gewisses Vertrauen in die eigene, durchaus handfeste Tüchtigkeit. Wer meint, dass Swobodas schlummernder „Gipsfigurenverkäufer“ dieses Vertrauen übertreibt, der sei wiederum auf den lieben Gott verwiesen und da auf die Bibelstelle: „Den Seinen gibt der Herr im Schläfe“<sup>110</sup>

Bei all den Gemeinsamkeiten gibt es doch auch Unterschiede. Während Swoboda seinen Knaben ein wenig geckenhaft darstellt, sind die beiden Mädchen bei Fendi und Rieder besonders adrett und ordentlich gekleidet. Ihr Gottvertrauen ist – ich habe ja schon darauf hingewiesen - mit Sicherheit ein anderes als das des Knaben. Und damit auch ihre Einstellung zu ihrer Arbeit. „Den Fleißigen gehört die Welt“ scheinen sie sich zu sagen. Strebsam und aktiv versuchen sie ihre Chancen auf Erfolg zu steigern.

Es handelt sich also gleichsam um Charakterstudien. Die tugendhafte Haltung der jungen Frauen erweckt Anteilnahme und Zustimmung. Bei Fendi kommt noch hinzu, dass es

---

<sup>110</sup> Psalm 127, Vers 2: Es ist umsonst, dass ihr frühe aufsteht und hernach lange sitzt und esst euer Brot mit Sorgen; denn seinen Freunden gibt Gott es im Schlaf

Schutzengel sind, die da als Handelsware fungieren; christliche Bedeutungsträger eines gesitteten, bürgerlichen Untertanenlebens. Swobodas Knabe wieder ringt uns ein amüsiertes Lächeln ab. Aber auch ein wenig Kritik. Trotzdem - um diesen jungen Mann, der Eros und Merkur (den Gott der fahrenden Händler) in seinem Angebot hat, brauchen wir uns keine Sorgen machen.

Mahnbeispiele freilich sind sie alle - ein wichtiger Schluss für unsere Untersuchung.

Es geht um Botschaften, um gemalte Merksätze, wenn man will. Es geht um die Einstellung zum Leben und die Art und Weise, wie die dargestellten Menschen mit ihrem nicht immer leichten Alltag umgehen. Die leichte Lesbarkeit zeichnet sie überdies aus und gibt ihnen damit das nötige Rüstzeug mit, um die ihnen zugeteilte Aufgabe zu erfüllen: nämlich zur sittlichen Erbauung des Menschen beizutragen.

### **11.7. Albert Schindler - Der Gärtner Franz des I.<sup>111</sup> (Abb. 14)**

In einem bis vor kurzem nur aus der Literatur bekannten Bild Albert Schindlers sehen wir einen Schwarzafrikaner, der vor einem geöffneten Fenster auf einer Holzbank sitzt. Er trägt ein weißes, weites Hemd, eine ockerfarbene, gemusterte Hose und eine blaue Schürze. Seine rote Mütze hat er abgelegt. Mithilfe eines Stiefelknechtes hat er sich seiner Stiefel entledigt. In seinen Händen hält er ein Waldhorn. Auf seinem Schoß liegen ein paar lose Notenblätter. Auch das Rundherum ist detailreich geschildert. Unter der Sitzbank sehen wir allerlei Töpfe und Kannen. Hinter ihm steht eine Zimmerpflanze, und vor ihm an der Wand ein Topf mit einer Aloepflanze. Links vom Fensterrahmen hängt

---

<sup>111</sup> Albert Schindler, "Ein Mohr/Waldhornbläser/Gärtner in Laxenburg bei Sr. Maj./dem Kaiser Franz I.?", Öl auf Holz, 39 x 31,7 cm. Bezeichnet rechts unten: Alb. Schindler 1836. Rückseitig bezeichnet: Nach der Natur gemalt Albert Schindler. Chicago, The Art Institute, Henry Tiefenbronner Endowment, 2005.153, ehemals Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien



ein Porträt des Kaiser Franz I., das sich als Lithographie Tommaso Benedettis<sup>112</sup> (1796 – 1863) nach einem Porträt von Friedrich von Amerling<sup>113</sup> (1803 – 1887) identifizieren lässt. Direkt darunter hängen eine Taschenuhr und ein (goldene?) Uhrkette. Das offene Fenster gibt den Blick auf die ehemaligen Hofstallungen und Teile des heutigen Mariahilf wieder. Hinter dem Jagdhorne sind Teile des Burgtores zu erkennen. Die Position des kaiserlichen Gärtners ist damit relativ genau bestimmt; er sitzt an einem Fenster der Hofburg.<sup>114</sup> Der Doppeladler auf dem Blumentopf der Aloepflanze ist ein weiterer Beleg dafür, dass wir uns in kaiserlichen Räumlichkeiten befinden.

Dank eines eigenhändigen Vermerkes des Künstlers auf der Rückseite des Bildes wissen wir, wer hier dargestellt ist:

*„Ein Mohr / Waldhornbläser / Gärtner in Laxenburg bei Sr Maj. / dem Kaiser Franz I.“*  
Außerdem zu lesen: *„gemalt von der Natur Albert Schindler.“*

Die scheinbar auf beiderseitige Achtung beruhende Verbindung zwischen dem Kaiser und seinem Gärtner findet sich im Bild mehrfach dokumentiert. Man weiß um des Kaisers Leidenschaft für das Gärtnern. Die Uhr an der Wand scheint ein Zeichen kaiserlicher Huld und Dankbarkeit für die Leistungen des exotischen Gärtners. Dieser wiederum zeigt die Verehrung für seinen Herrn nicht nur durch das Aufhängen des

---

<sup>112</sup> Thomas Benedetti, „Franz I. Kaiser von Österreich, sitzend, Brustbild, von einem Rahmen umschlossen mit den vier Wappen Ungarns, Böhmens, der Lombardei und Venedigs in den Ecken“. Nach F. Amerling. H. 18 Z. 2 L., B. 14 Z.

I. Prachtdruck auf Chinapapier. Vor der Schrift, mit dem österreichischen Reichswappen in der Mitte des Unterrandes. Jedoch mit den Devisen im Rahmen und mit den beiden Künstlernamen.

II. Mit dem Titel des Monarchen und der Adresse des Verleger, beides in Nadelschrift.

Nach: <http://books.google.com/>

<sup>113</sup> Friedrich von Amerling, „Kaiser Franz I.“, 1832. Öl auf Leinwand, 49,5 x 41,5 cm. Bezeichnet rechts seitlich: Fr. Amerling / 1832. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2680.

Probszt fügt in seiner Monographie aus 1927 dem Titel „in schwarzen Zivilrock“ hinzu

<sup>114</sup> „The gardener is seated on the roof of the Vienna Hofburg, residence of the emperor, his extended family, and much of the administration. The thick walls of the window belong to a building of substance. The view from the window depicts the expansive court stables and the small houses of a district called Mariahilf.“ In: Kashey, Elisabeth, „The Emperor’s Gardener“, A Painting by Albert Schindler. Sheperd & Derom Galleries, New York, 2004

kaiserlichen Porträts, sondern auch durch die Noten, die er am Schoß liegen hat. Es ist die Kaiserhymne Joseph Haydns<sup>115</sup>.

Der Gärtner und Waldhornist, der bezeichnender Weise nicht mit Namen genannt wird, hat jedenfalls sein Musizieren unterbrochen und lässt in Gedanken verloren seinen Blick ins Leere schweifen. Dieses spürbar melancholische Moment hat das Bild zum Gegenstand von Interpretationen gemacht. Im Katalog zur Versteigerung des Nachlasses von Albert Schindler findet sich folgender beschreibender Titel:

*„Der patriotische, musikalische Mohr. Am Fenster einer einfachen Kammer sitzt ein Neger mit einem Flügelhorn in der Hand und einem Notenblatt (Gott erhalte) auf den Knien. An der Wand das Bild Kaiser Franz I darunter ein Kaktusblumentopf mit dem Doppeladler.“*<sup>116</sup>

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Leben für Afrikanische Menschen in Wien nicht einfach. Sie waren Attraktionen, wurden als solche präsentiert und auch behandelt. Sie fanden als Lakaien, Gärtner, Musiker Verwendung, und es galt vor allem in der Hocharistokratie als „schick“, sich einen Schwarzafrikaner „zu halten“. Einen frühen, unrühmlichen Höhepunkt fand diese „Mode“ in der Musealisierung des schon in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts nach Wien gekommenen Angelo Soliman, dessen Leichnam auf Befehl Franz I. ausgestopft wurde und als solcher in die Naturaliensammlung des Kaiser Eingang fand.

Das Beobachtete lässt folgende Deutung zu, eine Interpretation, die auch durch das Entstehungsdatum des Bildes einleuchtend scheint. Natürlich ist es zuerst einmal das

---

<sup>115</sup> Die Österreichischen Kaiserhymnen, auch Volkshymnen genannt, waren von 1826 bis 1918 die offiziellen Hymnen des Kaisertums Österreich, das seit 1867 die Länder der ungarischen Krone nicht mehr umfasste (Österreich-Ungarn). In der Habsburgermonarchie gab es keine National- oder Landeshymne im eigentlichen Sinne. Vielmehr waren die Hymnen dem jeweils amtierenden Kaiser gewidmet. Daher änderte sich der Text bei jedem Thronwechsel, während die von Joseph Haydn (1732 – 1809) stammende Melodie, komponiert im Jahre 1797, beibehalten wurde.

<sup>116</sup> Versteigerungskatalog des Dorotheum. Nachlass Albert Schindler, Wien, 30. Jänner – 4. Februar, 1922, ill. Tafel XXVII

Porträt des schwarzafrikanischen Gärtners und Hornisten Franz I., der ihm treu gedient hat und dergestalt auch bildwürdig wurde. Es ist aber gleichzeitig auch Sinn- und Erinnerungsbild. Als Erinnerungsbild gemahnt es an den ein Jahr zuvor gestorbenen Kaiser, der seinen Diener gut behandelt hat, so gut, dass dieser sich mit Wehmut an ihn erinnert. Als Sinnbild wieder fungiert es als Dokument der Treue; der Treue des Dieners zu seinem Herrn. Das "Gott erhalte" am Schoß, das Bild des Kaisers an der Wand, die darunter hängende (vermutlich geschenkte) Uhr, die Pflanzen als Erinnerung an das die beiden verbindende Gärtnern, ja vielleicht sogar die ausgezogenen Stiefel als Hinweis auf den Ruhestand, sie alle werden zu Accessoires der Verbundenheit mit dem verstorbenen Herrn.

Aus dem Besonderen herausgelöst wird das Bild so zum Sinnbild für Treue überhaupt und als solches auch zum Mahnbild. Auch wenn es dem heutigen Verständnis von political correctness überhaupt nicht entspricht, in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts konnte es vielleicht sogar gemeint haben: Sogar der Mohr ist treu. Nehmt Euch ein Beispiel!

### **11.8. Johann Matthias Ranftl - Bettelknabe auf dem Glacis<sup>117</sup> (Abb. 15)**

Wir sehen den jungen „Bettelknaben auf dem Glacis“ von Johann Matthias Ranftl (1804 – 1854) annähernd im Profil. Er blickt wie sein Hund nach links, ist armselig gekleidet und trägt statt Schuhen um die Füße gebundene Fetzen. Alle Stoffe sind zerschlissen. Er hat sich ein Tuch um Hals und Kopf gewickelt. Vor ihm auf dem Boden liegt der Hut eines Soldaten. Neben ihm sitzt ein treuherzig blickender Hund. Ein Besen lehnt an einer Art Steinsockel. Im Hintergrund ist die Kuppel der Karlskirche zu erkennen.

Johann Matthias Ranftl malt seinen zu Herzen gehenden „Bettelknaben auf dem Glacis“ im Jahre 1850 noch ganz in biedermeierlicher Tradition; als Rührmotiv, das aufmerksam machen will und eine kleine Geschichte erzählt. Tiere und Kinder gelten ja seit jeher als

---

<sup>117</sup> Johann Matthias Ranftl, "Bettelknabe auf dem Glacis", 1850. Öl auf Holz, 39 x 31 cm. Bezeichnet unten rechts: Ranftl (1)850. Budapest, Szépművészeti Múzeum

„journalistisches“ Rezept des Mitleiderregens. Ranftl weiß das, vereint beide in einem Bild und setzt dieses Rezept gekonnt ein.

Im Gegensatz zu Peter Fendis Hund im „Frierenden Brezelbub vor der Dominikanerbastei“, der dort eher frierend und armselig dargestellt ist und auf jeden Fall eine bloß untergeordnete Rolle einnimmt, wird bei Ranftls Bettelszene der putzige, adrette, hübsche Hund zum „gleichberechtigten“ Akteur. Die traurigen Lebensumstände des Buben, der da die Mütze des toten(?) Vaters zum Betteln benutzt, reichen nicht mehr. Auch der Hund muss noch herhalten, um Rührung und Anteilnahme zu verstärken.

### ***Aus dem Soldatenleben***

Bevor ich jetzt zwei Beispiele einfigurer Genrebilder aus der gegen Ende des Biedermeier auffallend sich häufenden Motivwelt des Militärs vorstelle, möchte ich die Frage stellen, ob nicht schon diese *Motivwahl* wesentliche Eigenschaften des Genrebildes – als Mittel der Erbauung und Belehrung – impliziert. Ob es nicht so ist, dass die Entscheidung, *aus der Welt der Soldaten* zu berichten, diese Welt der Soldaten dem kunstinteressierten Volk in moralisierender Weise (und von höherer Stelle gewollt) näher bringen soll.

Noch bis ins ausgehende 18. Jahrhundert ist Krieg ja eine Sache von Söldnerheeren. Erst die Freiheitskriege werden – von Frankreich ausgehend – zur Angelegenheit der citoyens, der Bürger und Bauern. Es ist klar, dass eine reaktionäre, absolutistische Administration einen solchen, auch Geld sparenden Wandel befördern will. Dass es zumindest nicht ungern gesehen wird, wenn aus vaterländischer Begeisterung heraus an die Befreiungskriege erinnert oder vom aktuellen Alltag des Soldatenlebens (zuhause oder in der Fremde, etwa Italien) heroisch, gefühlvoll, auf jeden Fall das Sentiment ansprechend und positiv besetzt, berichtet wird.

Hauptvertreter dieser Motivwelt sind die Fendi-Schüler Carl und Albert Schindler sowie Friedrich Treml. Dieses spezielle Genre bringt sowohl einfigurige als auch mehrfigurige Beispiele hervor.

### **11.9. Friedrich Treml - Verwundeter Kürassier auf dem Heuboden<sup>118</sup> (Abb. 16)**

Im „Verwundeten Kürassier auf dem Heuboden“, einem Bild von Friedrich Treml (1816 – 1852) aus dem Jahr 1841 blickt ein am Kopf verbundener Soldat sehnsüchtig aus dem Fenster eines Zimmers (ein solches ist es nämlich und keineswegs ein Heuboden!). Ringsum ist Stroh aufgeschichtet. Er ist, beim Versuch einen Blick auf die vor dem Haus vorbeiziehenden Soldatenkollegen zu werfen, von seiner behelfsmäßigen Liege gerutscht. Er ist auch komplett bekleidet. Lediglich seine soldatischen Gerätschaften hat er abgelegt. Helm, Brustpanzer und Säbel liegen neben ihm, das Gewehr zu seinen Füßen. Die Schießpulvertasche hat er auf einem Haken neben dem Fenster aufgehängt. Er trägt ein weißes Hemd, eine Hose und bespornte Stiefel. Seinen Mantel hat er zur Decke umfunktioniert. Das Zimmer ist ausgeräumt. Außer der behelfsmäßigen Bettstatt gibt es kein Mobiliar. Sogar die Fensterflügel fehlen. Hinter dem Soldaten an der Wand hängt ein Bild, in dem schemenhaft eine „Madonna mit Kind“ zu erkennen ist.

Was auffällt, ist – bei aller soldatischen Sehnsucht - das Unheroische der Szene. Ganz im Gegensatz zu den beiden „Inkunabeln“ des österreichischen Soldatengenres, dem „Abschied“ und der „Heimkehr des Landwehrmannes“ von Johann Peter Kraft – vor und nach dem Wiener Kongress entstanden und rare, eigentlich allein dastehende Beispiele expliziter Genremalerei – ist der verwundete Kürassier kein heldenhafter Patriot, sondern (weitgehend unbemerktes) Opfer des Kriegsalltags. Was bei Kraft Sinnbild vaterländischer Pflicht und beispielhaftem Heldentums ist, versetzt mit allen möglichen Rührmotiven (Kinder, Weinen, Hunde, hervor brechende Sonne etc.), wird hier – vor allem durch das zwischenzeitlich passierte persönliche Schicksal – zur anekdotischen Momentaufnahme, die zum Mitleiden auffordert. Der stolze, unversehrte, um seine Pflicht wissende Landwehrmann wird – zum „Helden im Stroh“, zum verwundeten, allein gelassenen, seinen Panzer abgelegt habenden, traurigen „Verlierer“, dem freilich

---

<sup>118</sup> Friedrich Treml, „Verwundeter Kürassier auf einem Heuboden“, 1841. Öl auf Karton, 30 x 35 cm. Bezeichnet links unten: Treml 1841. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4557

jede Sympathie gilt. Das Anekdotische drängt sich in den Vordergrund. Bei etwas forcierter Interpretation gelingt es Friedrich Treml mit seinem „Verwundeten Kürassier“ zwei Aspekte in einem Bild zu vereinen: das individuelle Schicksal des Soldaten und die vom ihm (als „Held“ und Vertreter seines Standes) noch immer erwartete heroische Haltung. Durch das Thematisieren dieser heroischen Haltung (der sehnsüchtige Blick zu den Kameraden!) wird freilich ein Gefühl freigesetzt, das das Pathos herunter holt in den Bereich der Anekdote, ja – wenn man will – des leicht Satirischen. Denn statt des glänzenden Helms hat er jetzt einen Verband auf (die Assoziation „Scherm“ drängt sich auf), und das „heroische Nachblicken“ ist – bei Sonnenlicht betrachtet - nicht viel mehr als ein „Nachsehen“. Auf jeden Fall ist es aus mit dem Heldentum.

Dass das alles unter den Augen der Muttergottes geschieht, zeigt nur, dass auch hier das Gottvertrauen eine große Rolle spielt.

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass nach dem Vorbild Fendis - man denke nur an seine Bilder „Die arme Offizierswitwe“<sup>119</sup> oder „Traurige Botschaft“<sup>120</sup> - auch von Friedrich Treml das „Soldatenstück“ individualisiert bzw. von der Bühne großer vaterländischer Gefühle (wie bei Krafft) in den schicksalsträchtigen Alltag militärischen Lebens transferiert wird.

---

<sup>119</sup> Peter Fendi, „Die arme Offizierswitwe“, 1836. Öl auf Holz, 30 x 37 cm. Bezeichnet unten rechts: Fendi 1836. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2272

<sup>120</sup> Peter Fendi, „Traurige Botschaft“, 1838. Öl auf Holz, 36,8 x 30 cm. Bezeichnet unten rechts: Fendi 1838. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 10144

### **11.10. Friedrich Treml - Schildwache am Weihnachtsabend vor der Karlskirche<sup>121</sup> (Abb. 17)**

Ein Soldat steht vor einem hell erleuchteten Haus im Schnee und hält Wache. Er trägt einen dicken Wintermantel über seiner Uniform, Stiefel und eine soldatische Kopfbedeckung. Er hat seine Hände in den Ärmeln des Mantels zusammengesteckt. Sein Gewehr hält er unter den linken Arm. Sehnsüchtig blickt er durch ein Fenster in eine Stube, in der ein erleuchteter Weihnachtsbaum steht. Man sieht ein kleines Kind und eine junge Frau vor dem Baum stehen. Rechts im Hintergrund blicken wir auf die Karlskirche und die Wiener Innenstadt. Auf halbem Weg zur Kirche hat sich eine Gruppe von drei Personen, vermutlich eine Mutter mit zwei Kindern vor einem Marterl niedergelassen um zu beten. Es ist tiefe Nacht.

Wir kennen also den ungefähren Ort, an dem diese Szene spielt. Die Distanz zur Karlskirche lässt auf einen Standpunkt irgendwo auf der Wieden, dem heutigen 4. Bezirk schließen. Und wir wissen auch den Tag, an dem sich das zuträgt. Es ist Heilig Abend. Das strahlende Licht des hell erleuchteten Weihnachtsbaumes erhellt den Standpunkt des Soldaten. Dieser muss die Stellung halten. Die Schildwache ist an ein strenges Reglement gebunden.<sup>122</sup>

Der Soldat wirkt ziemlich tapfer. Mitleid und Bewunderung werden ihm zuteil. Gleichzeitig steht er für Tapferkeit und soldatische Tugend, für Verantwortung und Selbstlosigkeit. Ist er doch auch einer, der das Glück und die Idylle, wie sie im Hausinneren stattfinden, erst durch seine Pflichterfüllung erst so richtig ermöglicht.

---

<sup>121</sup> Friedrich Treml, "Schildwache am Weihnachtsabend vor der Karlskirche", 1845. Öl auf Holz, 48 x 38 cm. Bezeichnet rechts unten: F. Treml 1845. Wien, Privatbesitz

<sup>122</sup> Die Schildwachen sind, da sie als Vertreter der Staatsgewalt stehen, unverletzlich und können gegen jeden, der sie tätlich angreift oder sich ihren Anordnungen widersetzt, wenn ihnen kein anderes Mittel zur Erzwingung des Gehorsams bleibt, ihre Waffen gebrauchen. Eine Schildwache darf nie die Waffe aus der Hand lassen, sich nicht weiter, als ihr ausdrücklich befohlen wird, vom Posten entfernen, mit niemandem, soweit es nicht der Dienst erfordert, reden, sich nicht setzen, nicht essen, trinken, keine Geschenke annehmen usw.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Schildwache>, 21. Februar 2008

### **11.11. Johann Baptist Reiter - Ein Holzarbeiter<sup>123</sup> (Abb. 18)**

Formal wie inhaltlich in manchen Bildern dem Wiener Johann Michael Neder nahe stehend, malt der Oberösterreicher Johann Baptist Reiter (1813 – 1890) eine ganze Reihe von „Handwerksbildern“. Eines davon zeigt, Bild füllend, einen Holzarbeiter. Er ist mit all den Attributen ausgestattet, die ihn zu dem machen, was er ist. Natürlich ist es auch ein Porträt. Ein Mann mittleren Alters steht in einem nicht näher definierten Innenraum. Der linke Bildrand gewährt einen Blick auf das Wetter draußen. Es ist Winter und einigermaßen düster. Dementsprechend ist der Holzarbeiter auch angezogen. Er trägt eine dicke Jacke, eine Mütze, Schal und grob gestrickte Wollfäustlinge. Auch schleppt er seine gesamte Gerätschaft mit sich. Auf der rechten Schulter liegt die Axt, links, an die Brust gedrückt und über die Schulter hängend, sind zwei Spaltkeile zu sehen. Am linken Unterarm baumelt eine Säge.

Folgendes lässt sich interpretieren: In Erwartung eines langen Arbeitstages in der Kälte blickt uns dieser Holzarbeiter entgegen. Der gelassene, um die Mühen der Arbeit wissende Gesichtsausdruck vermittelt eine gewisse Gleichgültigkeit. Dieser Mann hat sich mit seinem Schicksal abgefunden, ist wahrscheinlich froh, überhaupt Arbeit zu haben. Es ist nicht nur das Bildnis einer Person, sondern auch die Charakterstudie eines ganzen Standes. Zeitlich befinden wir uns knapp vor der Revolution des Jahres 1848. Schwer vorstellbar, dass Männer wie er, an dieser Revolution teilnehmen werden. Zu sehr scheinen sie geknechtet. Und in der Tat, es werden auch die Bürger und die Studenten sein, die aufbegehren und gegen die feudalen Strukturen mobil machen, und nicht die Arbeiter.

Ein nur drei Jahre später, 1850, also nach der Revolution gemaltes Bildnis eines Holzfällers von Eduard Ritter<sup>124</sup> (1808/9 – 1853), schildert, dass sich für die arbeitende

---

<sup>123</sup> Johann Baptist Reiter, „Ein Holzarbeiter“, Öl auf Leinwand, 74 x 59 cm. Bezeichnet links oben: Joh. B. Reiter, 1847. Unbekannter Besitz

<sup>124</sup> Eduard Ritter, „Holzfäller“, 1850. Öl auf Holz, 79 x 63 cm. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 6586



Bevölkerung nichts geändert hat. Der Blick ist ähnlich leer, die Gerätschaften ähnlich drückend.

J. B. Reiter und Eduard Ritter variieren in ihren „Berufsbildern“ den traditionellen Kaufmännern. Durch das Nähergehen auf eine – in der Filmsprache würde man „Halbe“ sagen, bekommt die Darstellung eine größere Eindringlichkeit. Die Versatzstücke des Berufes werden zu – auch im Wortsinne – Schwergewichten, die diesen Beruf charakterisieren. Auch wenn beide Bilder nicht unbedingt zum engeren Kreis der einfigurigen Genrebilder zu zählen sind, die Botschaft, die sie vermitteln, rechtfertigt ihre Nennung.

### **11.12. Johann Baptist Reiter - Die Emanzipierte<sup>125</sup> (Abb. 19)**

Eine der originellsten einfigurigen Darstellungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist wohl „Die Emanzipierte“ von Johann Baptist Reiter. Reiter zeichnet sich in seinem Werk fast durchgängig dadurch aus, dass er – stilistisch wie inhaltlich – um unerwartete, auf jeden Fall ungewöhnliche Lösungen bemüht ist. So verdankt ihm die österreichische Kunst des Vormärz die wohl einzige, aus dem Alltag gegriffene Aktdarstellung, „Die Schlummernde“<sup>126</sup> in der Österreichischen Galerie oder die Serie seiner „Aufstehbilder“<sup>127</sup>, Themen jedenfalls, die nicht unbedingt zum Repertoire heimischer, offizieller Kunst jener Jahre gehören.

Nicht anders verhält es sich mit der „Emanzipierten“. Eine junge, dunkeläugige Frau in Männerkleidung. Sie trägt eine Kappe, einen pelzverbrämten Mantel und ein weiß

---

<sup>125</sup> Johann Baptist Reiter, „Die Emanzipierte“, 1848/9. Öl auf Leinwand, 80 x 63 cm. Bezeichnet oben links: J. B. Reiter. Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. G 350

<sup>126</sup> Johann Baptist Reiter, „Die Schlummernde“, 1849 Öl auf Leinwand, 55 x 68 cm. Bezeichnet unten rechts: J. B. Reiter Wien / (1)849. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 5547

<sup>127</sup> Johann Baptist Reiter, „Beim Aufstehen“, 1850. Öl auf Leinwand, 76 x 78 cm. Bezeichnet oben links: J. B. Reiter Wien / (1)850. Ehemals Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien. Herbstkatalog 1985, Kat. Nr. 13

gefälteltes Hemd mit gelber Schleife. Eine dickgliederige Uhrkette schmückt die Taille und in der mit feinem Glacé behandschuhten rechten Hand hält sie eine halbgerauchte Zigarre. Gleichzeitig stößt sie, keck nach oben blasend, Rauch aus ihrem Mund. Ihr Blick ist abgewandt, so als ob sie jedweder Betrachter nicht interessiert, sie sich selbst genug ist. Außerdem hat Reiter diese junge selbstbewusste Frau geschickt mit einer Aureole aus rosa Licht und Rauch vor sonst neutralem Hintergrund hinterfangen.

Natürlich handelt es sich hier nicht um ein bloßes Porträt, sondern um die bildliche Festhaltung einer Außerordentlichkeit in jenen Jahren: eine junge Frau, die sich über alle Konventionen hinwegsetzt und mithilfe männlicher Attribute soziale - wie Geschlechtergrenzen sprengen will.

Was dieses in seiner Entstehungszeit als skandalös empfundene Bild über das Journalistisch-Anekdotische hinaushebt, ist der über die Verblüffung transportierte Appell, dieses Aufzeigen, dass die Dinge auch anders gesehen werden können. Es wird dadurch ebenfalls zu einer Art Mahnstück, einer Aufforderung zumindest, über bestehende Verhältnisse nachzudenken.

### ***Die Sonderstellung Johann Michael Neders***

Die einfigurigen Bilder des Johann Michael Neder verlangen nach einem kurzen Exkurs. Johann Michael Neder (1807 - 1882) nimmt im Rahmen der österreichischen Figurenmalerei des 19. Jahrhunderts eine singuläre Stellung ein. Ich habe hier mit Absicht den Begriff Genremalerei gemieden, denn seine Schilderungen des kleinbürgerlich-bäuerlichen Alltages im Döbling der Zeit zwischen 1830 und 1870 sind mit diesem Begriff kaum bis gar nicht in Deckung zu bringen.

Denn er ist vor allem neutraler Schilderer einer von ihm gesehenen, beobachteten, interpretierten Welt und das noch dazu in einer seltsam abstrakten, monumentalisierenden Handschrift; außerdem ein nie die Ruhe verlierender Abbilder mit journalistischem Interesse und ein absoluter Wirklichkeitssucher. Auch wenn diese Wirklichkeit durch die bewusste Entscheidung für die ihm eigentümliche Abstraktion

nichts mit der damals landläufigen Vorstellung einer naturwissenschaftlichen, jedenfalls vor der Natur gefundenen, Wirklichkeit zu tun hat; auch wenn Neder manchmal Geschichten erzählt, wie zum Beispiel beim „Brauthandel“<sup>128</sup> oder bei seinem vielfigurigen „Landkirchtag“<sup>129</sup>, eines macht er nie: moralisieren; auch nicht anrühren oder gute Ratschläge geben.

Und selbst wenn ein Bild wie „Die Morgentoilette“ formal und erzählerisch dem Typ des einfigurigen Genrebildes sehr nahe kommt – Neder bleibt „nüchterner“ Schilderer.

### **11.13. Johann Michael Neder - Porträt eines Koches<sup>130</sup> (Abb. 20)**

Das Porträt dieses Koches ist ein Beispiel aus der langen Liste von Darstellungen verschiedenster Berufsgruppen, die Neder gemalt hat.

*„Unter seinen meist als Hüftstück ausgeführten Porträts findet man eine Reihe von Bauern- und Fuhrmanns-Darstellungen, darüber hinaus aber auch: einen Briefträger, Zimmermann, Wirt, Weinhüter, Holzschieber, Schulmeister, Scherenschleifer und Leiermann, einen Schafhirten, Weinbauer, Jäger, Hausierer, Pfarrer, Hufschmied, Knecht, Fleischhauer und Schuster, einen Wachtmeister, Soldaten Bürgermeister, Dorfrichter, Bader und Arzt sowie eine Sennerin, Gemüsehändlerin und Kuhmagd.“<sup>131</sup>*

Neder zeigt den Koch in nahezu frontaler Haltung zum Betrachter. Die rechte Hand hat er in die Hüfte gelegt, in der linken Hand, mit der er sich auf dem vor ihm stehenden Tisch abstützt, hält er sein Werkzeug, das Messer. Rechts und links von ihm ist Kochgeschirr

---

<sup>128</sup> Johann Michael Neder, „Brauthandel“, Öl auf Leinwand, 30,7 x 36,3 cm. Bezeichnet unten links: Neder 1836. Wien, Kunsthandel Giese & Schweiger

<sup>129</sup> Johann Michael Neder, „Landkirchtag“, 1836, Öl auf Leinwand, 45 x 57,5 cm. Bezeichnet rechts unten: Neder 1836. Wien, Kunsthandel Giese & Schweiger

<sup>130</sup> Johann Michael Neder, „Porträt eines Koches“, 1845. Öl auf Holz, 29,3 x 23,6 cm. Bezeichnet links unten: Neder 1845. St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. A 311/87

<sup>131</sup> Krug, Wolfgang. Waldmüller bis Schiele. Meisterwerke aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum. Ausstellungskatalog, 2002, S. 56

abgestellt, während zwei Grammetsvögel, vielleicht die nächste Mahlzeit, an einem Nagel an der Rückwand hängen. Der Dargestellte trägt das für einen Koch typische Gewand. Makellos weiß präsentieren sich Jacke, Schürze und Mütze.

Das Interesse Neders gilt hier der Charakterisierung des Standes der Köche. Er vermeidet eine Individualisierung oder auch irgendwelches anekdotisches Beiwerk. Ihm geht es um Schilderung. Er wertet nicht. Er stellt dar.

#### **11.14. Johann Michael Neder - Bei der Morgentoilette<sup>132</sup> (Abb. 21)**

Wir sehen, so der Titel des Bildes von Johann Michael Neder, einer jungen Frau bei der Morgentoilette zu. Sie ist fast fertig mit dem Ankleiden. Die Bettdecke ist zum Lüften zurückgeschlagen, die Kopfpolster sind bereits aufgeschüttelt und die Tagesdecke liegt bereit. Wir blicken in einen detailreich ausgestatteten Raum. Neben dem Bett befindet sich der Nachttisch auf dem neben einer Kerze, einem Krug und einem Wasser auch ein Blumenstock steht. Das rote Tuch wird sie vielleicht noch anlegen. Unter dem Nachttisch steht der große Wasserkrug, daneben, über die Rückenlehne eines Sessels gehängt, das Handtuch. Am Fußende des Bettes, vor einem kleinen Fenster, vor das ein Tuch gehängt ist, steht ein Spinnrad. Auf dem Fenstersims steht ein Tonkrug, rechts davon sehen wir eine Wanduhr, einen so genannten „Vorderzappler“. Über dem Bett hängen zwei kleine Heiligenbilder, direkt darüber ein Strohhut. Am oberen Bildrand, parallel zum Bett ist eine Ablage angebracht. Auf ihr stehen und liegen unter anderem zwei Bücher, ein kleiner Vogelkäfig, ein Henkelkrug und eine runde Spanschachtel. Eine schwarzweiße Katze schmiegt sich an die Beine der jungen Frau.

Einmal mehr wird klar, was Johann Michael Neder so außergewöhnlich macht und warum wir ihm immer wieder eine Art Sonderstellung einräumen müssen. Man kann schauen soviel und solange man will: man wird keine moralisierenden Elemente, keinen

---

<sup>132</sup> Johann Michael Neder, „Bei der Morgentoilette“, 1836, Öl auf Holz, 35 x 30 cm. Bezeichnet rechts oben: Neder 1836. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 5112

erhobenen Zeigefinger und keine versteckten Botschaften finden. Neder schildert uns den Beginn eines Tages im Leben einer jungen Frau. Und er schildert sehr genau. An einem Detail lässt sich das besonders gut beobachten: an der schon erwähnten Uhr. Es ist knapp nach vier Uhr. Und die Uhr ist nicht stehen geblieben. Das kann man am Stand des Pendels (des Zapplers) erkennen. Neder bestimmt damit die aktuelle Zeit. Es muss Sommer sein, denn draußen zeichnet sich ein erstes Morgenrot am noch nachtblauen Himmel ab. Mittendrin die junge Frau. Fast teilnahmslos, wissend, dass ein langer Arbeitstag auf sie wartet.



## 12. Zur Notwendigkeit einer Begriffspräzisierung

Wie eingangs dieser Arbeit erwähnt, stellte sich im Zuge meiner Beschäftigung mit dem Thema bald heraus, dass es notwendig sein würde, den Begriff des Genrebildes zu präzisieren.

Klaus Albrecht Schröder formuliert folgenden Gedanken: „*Steht seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die mit dem Anteil des Betrachters rechnende Wirkung der Genremalerei unter dem Verdacht äußerlicher Effekthascherei, so stellt sich das Zweckgerichtete des Genrebildes in der ersten und zweiten Phase des Biedermeier in den Dienst der sittlichen Besserung des Menschen.*“<sup>133</sup>

Von dieser einigermaßen lapidaren Aussage ausgehend, habe ich nun versucht, das vorhandene, jedenfalls das mir zugängliche Material zu untersuchen. Ein wesentliches Ergebnis war die Erkenntnis, dass Schröders Definition nur eingeschränkt, nur für einen Teil der untersuchten Kunstwerke Gültigkeit hat. Denn keineswegs alle (frühen) Beispiele der einfigurigen Genremalerei halten sich an diesen „Auftrag“, können also als „Sittenstücke“ zur „Besserung des Menschen“ definiert werden.

Ich schlage daher vor zumindest das einfigurige Genrebild in drei Untergruppen zu spezifizieren: in das *Rührstück*, das *Sittenstück* und das *Lehrstück*.

Bevor ich den Versuch unternehme, diese drei Untergruppen zu definieren, sei vorausgeschickt, dass die Grenzen zwischen Rühr- und Sittenstück fließend sind. Die Genremalerei ist ja generell darum bemüht, Emotionen beim Betrachter zu wecken. Die Rührung, eine der stärksten menschlichen Regungen überhaupt, ist fest mit dem so genannten Rührstück verbunden und hat in den beiden anderen Gattungen bei weitem nicht die gleiche Bedeutung.

---

<sup>133</sup> Schröder, Klaus Albrecht. Kunst als Erzählung. In: Wiener Biedermeier. Ausstellungskatalog, Bank Austria Kunstforum, Wien, 1993. S. 13

### **12.1. Das einfigurige Genrebild als Rührstück**

Die Beispiele des *Rührstücks* stellen zahlenmäßig die größte Gruppe innerhalb der Gattung des einfigurigen Genrebildes dar. Fendis frierender Brezelbub, sein Milchmädchen, sowie die bettelnden Kinder bei Waldmüller und Ranftl gehören ebenso in diese Gruppe wie Friedrich Tremls Schildwache haltender Soldat. All diese Bilder sind darauf ausgerichtet, von einem an sich individuellen, durch die „künstlerische Erhöhung“ jedoch beispielhaftem Schicksal zu erzählen und dadurch beim Betrachter Mitleid und Anteilnahme zu erregen.

Der Typus der Rührfigur ist modellhaft in „Handlungsträgern“ verwirklicht, die einem besonderen Schicksal oder Unglück ausgeliefert sind. Der Umstand, dass es meist Kinder sind, die in ihren bedauernswerten Lebensumständen geschildert werden, also grundsätzlich „unschuldige“ Wesen, verstärkt den Appell an das Mitleid. Ziel ist es, die Bereitschaft zur Mildtätigkeit zu erhöhen. Insofern wirkt das „Rührstück“ erzieherisch, wird es „zum Instrument der Herzensbildung“ und hat damit eine starke soziale Komponente.

### **12.2. Das einfigurige Genrebild als Sittenstück**

Die emotionale Attacke auf den Betrachter konzentriert sich hier nicht auf Mitleid oder Rührung. Das Sittenstück evoziert meist behutsame und nicht vordergründig formulierte Assoziationen und Botschaften, von denen sich – im Idealfall - eine Lehre für das Leben ableiten lässt. Oft wird das tugendhafte Erdulden einer misslichen Situation, wie wir das (bei einer wohlwollenden Interpretation) bereits beim verwundeten Kürassier von Tremml oder aber auch bei Waldmüllers fürsorglichem Mädchen oder Fendis Violinspieler ausgemacht haben, zum Thema gemacht. Oder aber tugendhaftes Verhalten an sich wird dargestellt. Das vorsichtige Stubenmädchen etwa oder die Gipsfigurenverkäuferin bei Fendi, sind solche Beispiele.



Generell kann gesagt werden, dass sich das einfigurige Sittenstück mit der mehr oder weniger sensiblen Darstellungen von Tugend und (eingeschränkt) Laster und deren Bewältigung auseinandersetzt.

Eines freilich ist wichtig. Das Sittenstück gibt seinem Betrachter immer auch eine Antwort mit auf den Weg. Meist besteht diese Antwort im Aufzeigen sittlichen Verhaltens; in der eindringlichen Präsentation tugendhaften Reagierens auf das missliche Schicksal. Das moralisierende Element, also das Werten im Sinne christlich orientierter Sittenlehre ist dabei ein unverzichtbarer Bestandteil. Bandbreite und Intensität der Ausdrucksmöglichkeiten sind ziemlich groß. Bei Fendi etwa – ich habe schon darauf hingewiesen – ist alles ziemlich zurückgenommen, mehr angedeutet, eher mit stillen Tönen als lauthals in Szene gesetzt. So gesehen – als feines und feinsinniges Beispiel für Vor- und Weitsicht, für Mut und Klugheit, für das Abwägen von Risiken und die Einschätzung von Glück - ist Fendis „Mädchen vor dem Lotteriegewölbe“ ebenso ein Paradebeispiel (und noch dazu das früheste) eines einfigurigen Sittenstücks wie Waldmüllers Bettelknabe oder fürsorgliches Mädchen, die freilich – inhaltlich wie formal – weit expressiver und pathetischer agieren, sei es durch Gestus oder Blick, durch Erzählung oder Lichtführung.

### **12.3. Das einfigurige Genrebild als Lehrstück**

Im Gegensatz zum Sittenstück, in dem es also um Tugenden oder Laster des Alltags geht, behandelt das *Lehrstück* die großen Themen des Seins. Bevorzugte Inhalte sind Leben, Tod und Existenz; es sind Bild gewordene Erkenntnisse, die als Kunstwerke Antworten geben wollen auf die Fragen nach Vergänglichkeit und Wiederkehr, Sinn und Bestimmung.

Eybls „Junge Mutter, das Grab ihres Kindes bekränzend“ und Fendis „Der Sämann“ sind typische Beispiele des Lehrstücks. Beide Bilder thematisieren die Vergänglichkeit des Lebens und ermahnen den Betrachter, dieser Tatsache stets eingedenk zu sein. Dass es

bei Fendi mit Schillers „Glocke“ eine literarische Vorlage gab, ändert nichts an den Ambitionen.

In beiden Fällen wird anhand alltäglicher Handlungen an die Endlichkeit individuellen Seins gemahnt. Es wird also eine Art „Grunderkenntnis“ thematisiert und nicht soziales, tugendhaftes Verhalten eingemahnt.

Während bei Fendi das Lehrstück (verkürzt: die gemalte Erkenntnis) im Rahmen einer thematisch größeren Bandbreite „auch“ vorkommt, nimmt es bei Eybl schon nach einem oberflächlichen Blick über sein Werk eine zentrale Position ein. So können beispielsweise seine „Ramsauer Bäuerin am Spinnrad“<sup>134</sup>, sein „Alter Bettler“<sup>135</sup> aber auch seine „Kahnfahrt des Malers Steinfeld über den Gosausee“<sup>136</sup> allesamt als Lehrstücke bezeichnet werden. Sie referieren die großen, wichtigen Themen: das Schicksal als fein gesponnener Faden etwa bei der Ramsauer Bäuerin, oder Werden und Vergehen im Alten Bettler durch das Nebeneinander der knospenden Pappelrosen und des alten Mannes oder die Unsicherheit (und Endlichkeit) des Lebensweges bei der Kahnfahrt des Landschaftsmalers Steinfeld. Alte Bäuerinnen und Bettler sind im heimischen Biedermeier häufig Thema<sup>137</sup>. Aber kaum ein Maler nützt das Thema so wie Eybl, um daraus in Form von einfigurigen Lehrstücken „Erkenntnis“ zu ziehen.

Auffallend ist die Kongruenz zwischen Stil und Absicht bei Eybl. Als wollte er größtmögliche Deutlichkeit schaffen im Erkennen des Seins malt er seine Figuren in höchst realistischer, ja glasklarer Manier.

---

<sup>134</sup> Franz Eybl, „Eine Ramsauer Bäuerin am Spinnrad“, um 1836. Öl auf Holz, 38 x 29 cm. Bezeichnet links unten: Eibl. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4945

<sup>135</sup> Franz Eybl, „Ein alter Bettler“, 1856. Öl auf Holz, 40 x 31 cm. Bezeichnet oben rechts: F. Eybl (1)856. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2952

<sup>136</sup> Franz Eybl, „Kahnfahrt des Malers Steinfeld über den Gosausee“, 1837. Öl auf Holz, 48,5 x 37,5 cm. Bezeichnet unten rechts: F. Eibl 1837. Privatbesitz

<sup>137</sup> Kastel, Ingrid. Franz Eybl 1806 - 1880. Diss. Phil., Universität Wien, 1983, S. 121

### 13. Fendis Leistung

Die besondere Leistung des Künstlers (und „Ölbilder-Malers“) Peter Fendi ist eng verbunden mit dem von mir zum Thema dieser Arbeit gemachten einfigurigen Genrebild. Die Reduktion auf eine einzelne Figur bedeutet eine Reduktion der erzählerischen Möglichkeiten, zugleich aber auch eine Verstärkung der Aussage, eine Verinnerlichung in der erlebten Einsamkeit und gleichzeitig eine Monumentalisierung. Fendi erreicht damit eine Intensivierung dieses auf den einzelnen Menschen konzentrierten Bildtypus. Der Mensch als Individuum steht im Zentrum; dies durchaus im Sinne der Aufklärung und dadurch noch immer (oder gerade erst) zeitgerecht.

Zwischen 1828 und seinem Tod 1842 hebt Peter Fendi den Typus des einfigurigen Genrebildes nicht nur aus der Taufe, sondern er verhilft ihm auch zu einigen seiner schönsten Beispiele. Seine Leistung ist nicht hoch genug einzuschätzen. Fendi hinterlässt uns sowohl den Prototyp als auch das zur Perfektion gebrachte Bild einer ab nun eigenständigen Bildgattung. Er hat uns aus allen hier skizzierten Kategorien gültige Beispiele hinterlassen, wobei er das Sittenstück ganz eindeutig bevorzugt.

Was überdies fasziniert, ist Fendis Vermögen, die technischen Fertigkeiten, die er sich im Aquarell erworben hat, auch im Ölbild zum Einsatz zu bringen; eine malerische Fertigkeit, ja „Bravour“, die vor allem in den 30er Jahren zu beobachten ist. Wenn man das „Vorsichtige Stubenmädchen“ als „Stück“ Malerei betrachtet, ist es bewundernswert, wie gekonnt, flüssig, zielsicher und gleichzeitig sparsam Fendi mit dem Pinsel und der (lasierenden) Malerei umgeht. Wie wenig er braucht, um ein Maximum an bildlicher Information herauszuholen. Ein Blick auf den schon einmal angesprochenen gläsernen Wasserkrug hinter dem Stubenmädchen macht das deutlich.

## 14. Nebenwege am Beispiel Friedrich Amerlings

Einer der einflussreichsten Porträtmaler der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts ist Friedrich von Amerling (1803 – 1887). Mit ihm entwickelt sich, um es kurz zu formulieren, das Porträt vom repräsentativen Abbild zur individualisierten Charakterbeschreibung des Dargestellten. Zu Bildern, die manchmal auch einen gewissen Genrecharakter haben können.

Amerling hat sich mit eher traditionellen Repräsentationsbildern einen Namen gemacht. 1827/28 reist er nach London und sieht sich dort mit der Porträtmalerei eines Thomas Lawrence konfrontiert. Die aus England mitgebrachte Lockerheit des Pinselstrichs, kombiniert mit einer bisher in Wien nicht gekannten Lichtführung, lassen ihn eine völlig neue Art des Porträts entwickeln. Die so erzielte „Leichtigkeit“ verleiht seinen Bildern und damit den Dargestellten den Reiz des Spontanen, einer direkt empfundenen Menschlichkeit. Das bis dahin gültige „Ideal“ kommt - ähnlich wie in der Landschaftsmalerei - außer Mode, und immer öfter fordern die Auftraggeber vor allem eines: größtmögliche Naturwahrheit. Amerlings bei Albert Schindlers „Gärtnerbildnis“ bereits erwähntes Porträt Kaiser Franz I. in Zivil ist ein gutes Beispiel dafür. Gerbert Frodl formuliert zum Werk Friedrich Amerlings wie folgt:

*„In den virtuosen Studien, die trotz routinierter Mache (sic!) zu den schönsten Beispielen der Bildniskunst jener Zeit gehören, schlägt das Pendel mehr zur Seite der Wahrheit aus. In den vielen großformatigen, oft lebensgroßen Porträts schlägt das Pendel freilich eher zur anderen Seite aus – vor allem dann, wenn sie den Charakter von so genannten „eifigurigen Genrebildern“ annehmen. Darin versetzte der Künstler die dargestellte Person in eine meist erdachte Umgebung oder er kostümierte sie einfach. So wurden aus Wiener Damen eine Morgenländerin<sup>138</sup> oder eine italienische Lautenspielerin<sup>139</sup>, um nur einige Beispiele zu nennen.“<sup>140</sup>*

---

<sup>138</sup> Friedrich von Amerling, „Die Morgenländerin“, 1838. Öl auf Leinwand, 88,5 x 71,5 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, USA, Inv. Nr. 1991.163

<sup>139</sup> Friedrich von Amerling, „Die Lautenspielerin“, 1838. Öl auf Leinwand, 99 x 82 cm. Bezeichnet seitlich links: Fr Amerling / 1838. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. LG 40

Auch wenn hier von „einfigurigen Genrebildern“ die Rede ist; der Anspruch ist ein anderer als beim einfigurigen Genrebild, das herauszuarbeiten ich versucht habe. Rein formal, sind sich die Gattungen „Porträt“ und „Einfiguriges Genrebild“, sehr nahe gekommen. Inhaltlich freilich handelt es sich etwa bei Amerling oftmals um anekdotische Kostümierungen, die mehr mit Mode zu tun haben als mit dem Wunsch nach Botschaften. Eine Entwicklung, die um die Jahrhundertmitte häufig beobachtet werden kann. Trotzdem gibt es diese Nähe. Ingrid Brugger bemerkt dazu:

*„Am Beispiel zweier Porträtgegenstände Johann Baptist Reiters<sup>141</sup> ist zu beobachten, dass eine Vermischung von (Selbst-)Porträt und Genrebild einen in beide Richtungen fließenden Transformationsprozess der Gattungen bewirkt und damit einen Zwischenbereich konstituiert, in dem die ins Genre gekleidete sozialpolitische Botschaft eng vernetzt ist mit der persönlichen Stellungnahme des Künstlers. Indem Reiter sich und seine Frau in der Rolle von Arbeiter und Arbeiterin sieht, entfernt er die Darstellungen von der Wirklichkeit, verleiht ihnen aber jenes subjektivierbare Gefühlspotential, das gemeinsam mit der Ästhetisierung der Bildmittel den ethischen Gehalt dieser einfigurigen Genreszene hervorhebt.“<sup>142</sup>*

Vereinfacht heißt das: es gibt einen Bereich, in dem das Genrebild und das Porträt einander nicht nur formal sondern auch inhaltlich nahe kommen.

Noch eines ist wichtig: von beiden hier Genannten, von Amerling wie Reiter (und natürlich von allen ihren Nachfolgern) wird das Anekdotische auch deshalb in das klassische Porträt eingebracht, um dadurch die Dargestellten leichter typisieren und natürlich psychologisieren zu können - die große, spannende, neue Aufgabe des Porträts.

---

<sup>140</sup> Frodl, Gerbert. Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheimer Verlag, Rosenheim, 1987, S. 14

<sup>141</sup> Johann Baptist Reiter, „Arbeiter“ und „Arbeiterin“, Öl auf Leinwand, je 39,5 x 29 cm. Bezeichnet unten rechts: J. Reiter Wien (1)848. Budapest, Museum der schönen Künste, Inv. Nr. 172 B und 173 B

<sup>142</sup> Brugger, Ingrid. Das Bildnis als Handlungsträger. In: Wiener Biedermeier. Ausstellungskatalog, Bank Austria Kunstforum, Wien, 1993, S. 53

## 15. Die Nachfolge und die Zeit nach 1848

Peter Fendis künstlerisches Vermächtnis, seine Lösungen und Ansätze, leben in erster Linie im Werk seiner Schüler Carl und Albert Schindler sowie Friedrich Treml fort. Einer, der nicht dem Schülerkreis Fendis angehörte, muss trotzdem hier Erwähnung finden. August von Pettenkofen. Seine frühen Arbeiten – als Beispiel sei hier „Der brave Tambour“<sup>143</sup> genannt - sind ohne das Vorbild Fendi nicht vorstellbar. Aber auch in späteren Jahren, lange nach Findung und Ausformung eines neuen, von Licht und Farbe, von Atmosphäre und Bewegung geprägten Stils, findet sich im Werk Pettenkofens ein ferner Nachklang. Die Hühnerbäuerin<sup>144</sup>, ein kleinformatiges, virtuoses Ölbild aus den 70er Jahren transportiert eine Fendi nicht unähnliche Haltung und Einstellung zur Wirklichkeit. Hier wird zwar nicht mehr moralisiert, aber es wird eine ganze Reihe mitgeteilt; über Lebensumstände und Mühseligkeiten, über das Alter und das Leben als Bäuerin und anders mehr.

Nach der Revolution des Jahres 1848 und der Jahrhundertmitte bricht auch in der Kunst ein neues Zeitalter an, und zwar das des Realismus. In der gesamteuropäischen Kunstgeschichte spricht man von *„einer, Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa einsetzenden, neuen Kunstauffassung, die sich gegen die historisierenden und idealisierenden Darstellungen des Klassizismus und der Romantik wandte.“*<sup>145</sup> Geprägt wird der Begriff von Gustav Courbet, der über dem Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1855, in dem er seine Bilder zeigt, eine Tafel mit der Aufschrift: „Pavillon du Realisme“ anbringen lässt. Die Suche nach Motiven solle sich – nach Courbet – nun nur mehr ausschließlich auf die fassbare Welt konzentrieren. Denn die Kunst müsse sich aus sichtbaren Dingen zusammensetzen und nicht in der Vorstellung der Betrachter

---

<sup>143</sup> August von Pettenkofen, „Der brave Tambour“, 1850. Aquarell auf Papier, 34 x 26 cm. Bezeichnet unten rechts: C A Pettenkofen (1)850. Besitzer laut Weixelgärtner (1916): Dr. August Heymann in Wien

<sup>144</sup> August von Pettenkofen, „Hühnerbäuerin“, um 1870. Öl auf Holz, 14 x 10 cm. Bezeichnet rechts unten: Pettenkofen. London, Privatbesitz, ehemals Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien

<sup>145</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Realismus\\_\(Kunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Realismus_(Kunst)), 21. Februar 2008

entstehen. Das hat auch zur Folge, dass sich die Maler von den Inhalten fort und vermehrt und immer ausschließlicher formalen Aufgaben zuwenden, dass das Schlagwort von der „L’art pour l’art“ immer verbindlicher wird; eine Haltung, die im letzten Kapitel der Wirklichkeitsfindung, im Impressionismus gipfelt.

### **15.1. Das anekdotische Genrebild zwischen 1850 und 1900**

Trotzdem erfreut sich in der zweiten Jahrhunderthälfte und das praktisch bis zum Ende des Jahrhunderts das Genrebild weiterhin großer Beliebtheit. Vor allem in der vom Kunsthandel gesteuerten Produktion der Feinmalerei sind genrehafte Sujets, ja das Genrebild selbst gesuchte Kunstprodukte. Freilich unterscheidet sich das Genrebild nach 1850 ganz klar von dem vor 1850. Das Verinnerlichte des biedermeierlichen Genrebildes ist einer realistischen, anekdotischen, zum Teil mit der Photographie in Konkurrenz tretenden Schilderung gewichen. Das Erzählen von Geschichten mit konversations-tauglichen Inhalten gewinnt verstärkt an Bedeutung.

Die Genremalerei verlässt sich immer mehr auf das Vermitteln amüsanter, kurioser, auch zweideutiger Inhalte. Als Instrument der Besinnung, der Moral oder gar der Herzensbildung hat sie ausgedient. Dazu kommen noch Interessen, die der Historismus und die Ethnographie befördern. Bildnerische Berichte aus vergangenen Zeiten oder fremden Ländern werden in Genreform gegossen; verändern also auch dergestalt den Typus.

## 16. Schlussbetrachtung

Die Jahre zwischen Wiener Kongress und der März-Revolution, diese Epoche der Manifestation bürgerlichen Selbstverständnisses, sind in vielerlei Hinsicht hochinteressant. Soziologisch, wissenschaftstheoretisch und natürlich kunsthistorisch. Ich habe viel Zeit damit verbracht, diesbezügliche Zusammenhänge für mich fass- und verstehbar werden zu lassen. Noch mehr Zeit habe ich jedoch mit der Kunst und der Kunstproduktion und dabei vor allem mit der Malerei verbracht. Während dieser Beschäftigung und Recherchen habe ich mich jedoch nicht ausschließlich der Genremalerei gewidmet, sondern auch der Landschafts-, Porträt- und Blumenmalerei. Franz Steinfeld etwa, der einen neuen Zugang zur Landschaftsmalerei geprägt hat, oder Friedrich von Amerling, der das neue, psychologisierende Porträt entwickelt hat und auch der Schule der Wiener Blumenmalerei, die - erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts akademisch verwurzelt - die neue Wissenschaftlichkeit über das populäre und beliebte Fach der Blumenmalerei zu großer Blüte führte. Ich bin dabei über eine Vielzahl interessanter Themen „gestolpert“, über die zu arbeiten sich lohnen würde. Dass die Wahl auf das Genrebild und da im Speziellen auf Peter Fendi gefallen ist, verdanke ich der glücklichen Fügung des Auftauchens des nunmehr „vorsichtig“ genannten Stubenmädchens von Peter Fendi. Die Begeisterung für dieses Bild, die Freude, die die Beschäftigung mit ihm mit sich brachte, setzte einen Prozess in Gang, an dessen Ende nun diese Arbeit steht. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema hat mehr als nur Verständnis für die Malerei Peter Fendis zum Resultat. Für mich hat diese Auseinandersetzung bis dahin nicht gekannte Zusammenhänge sicht- und verstehbar gemacht.



## 17. Abbildungsteil



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8





Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16





Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21

## 18. Bibliographie

**Adolph**, Hubert. *Peter Fendi*, phil. Diss., Universität Innsbruck, 1951

**Adolph**, Hubert. Peter Fendi, *Ein Mädchen vor dem Lotteriegewölbe*. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie Belvedere, 5. Jg., Nr. 49, Wien, 1961

**Aurenhammer**, Hans. *Die Feldmesse Peter Fendis*, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1. Jahrgang, Nr. 11/12, Wien, 1957

**Bergmann**, J. *Nekrolog. Peter Fendi*. In: Wiener Zeitung, Wien, 6. Oktober 1842

**Bietak**, Wilhelm. *Das Lebensgefühl des Biedermeier in der Österreichischen Dichtung*. Braumüller, Univ. Verlagsbuchhandlung, Wien, 1931

**Buchsbaum**, Maria. *Ferdinand Georg Waldmüller*. Residenz Verlag Salzburg, 1976

**Eitelberger**, Rudolf. *Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848*. Eine Vorlesung gehalten im Österreichischen Museum. In: *Kunst und Künstler der neueren Zeit*, Wien, 1879

**Endler**, Franz. *Wien im Biedermeier*. Überreuther, Wien-Heidelberg, 1978

**Feuchtmüller**, Rupert. *Ferdinand Georg Waldmüller. Leben, Schriften, Werke*. Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1996

**Feuchtmüller**, Rupert und **Mrazek**, Wilhelm. *Biedermeier in Österreich*. Forum Verlag, Wien-Hannover-Bern, 1963

**Förster**, Ernst. *Untersuchungen über den Unterschied zwischen Genre und Historie in der bildenden Kunst*. In: *Kunstblatt*, Nr. 68, 26. August 1830

**Frodl**, Gerbert. *Wiener Malerei der Biedermeierzeit*. Rosenheimer Verlagshaus GmbH & Co. KG, Rosenheim, 1987

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

**Geismeier**, Willi. *Biedermeier*. Leipzig, 1979

**Grimschitz**, Bruno. *Die Altwiener Maler*. Verlag Wolfrum, Wien, 1961

**Grimschitz**, Bruno. *Maler der Ostmark im 19. Jahrhundert*. Verlag Anton Schroll, Wien, 1940

**Grünstein**, Leo. *Peter Fendi*. In: *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. 11. Band., Leipzig, 1915

**Himmelheber**, Georg. *Kunst des Biedermeier. 1815-1835*, Prestel-Verlag, München, 1988

**Hevesi**, Ludwig. *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*. Leipzig, 1903

**Jurek**, Ursula. *Das Werk Friedrich Tremls*. Phil. Diss., Wien, 1978

**Kastel**, Ingrid. *Franz Eybl, 1806 – 1880*. Diss. Phil., 2 Bände. Universität Wien, 1983

**Kaut**, Hubert. *Kaufleute aus Wien. Volkstypen und Straßenszenen in der Wiener Graphik an 1775 bis 1914*. Verlag Jugend & Volk, Wien, 1970

**Kleehoven**, Hans Ankwicz von. *Peter Fendi*, in: *Kunst dem Volk*, 14. Jg., Wien, 1943

**Koschatzky**, Walter. *Peter Fendi – Künstler, Lehrer und Leitbild*. Residenzverlag, Salzburg und Wien, 1995

**Koschatzky**, Walter. *Österreichische Aquarellmalerei 1750 – 1900*. Verlag Ueberreuther, Wien, 1987

**Kräfte**, Johann. *Klassizismus und Biedermeier*. Liechtenstein Museum Wien, Prestel, München, 2004

**Leitich**, Ann Tizia. *Wiener Biedermeier*. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig, 1941

**Lützw**, Carl von. *Geschichte der Kaiserlich Königlichen Akademie der bildenden Künste*. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademiegebäudes, Wien, 1877



**Müller**, Gisela. *Ferdinand Georg Waldmüller – Ein Beitrag zum Frauenbildnis des Biedermeier*. Wissenschaftliche Reihe Band 8, St. Augustin 1984 (phil. Diss. Der Uni Gießen)

**Pietznigg**, Franz. *Mitteilungen aus Wien. Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten*. In: Kunstblatt, 14. Jg., Nr. 40, 16. Mai 1833

**Probszt**, Günther. *Friedrich von Amerling*. Zürich – Leipzig – Wien, 1927

**Schaeffer**, August. *Peter Fendi*, in: Kunst ins Volk, IV. Jg., Folge 9-12, Wien, 1952

**Schickh**, Johann (Hrsg.) *Wiener Zeitung für Kunst, Literatur, Theater und Mode*. Jg. 1830, 3. Quartal, Nr. 81, 8. Juli 1830

**Schwarz**, Ignaz. *Der Wiener Kaufruf von Brand. Ein Beitrag zur Wiener Ikonographie*. Verlag Gilhofer & Ranschburg, Wien, 1911

**Thieze**, Hans. *Das vormärzliche Wien in Wort und Bild*. Wien, 1925

**Weidmann**, F. C. in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*. Wien, 8. Juli 1830

**Weixelgärtner**, Arpad. *August von Pettenkofen*. 2 Bände. Verlag Gerlach & Wiedling, Wien, 1916

**Zimmermann**, E. H. *Das Alt-Wiener Sittenbild*, Kunstverlag Anton Schroll & CO., Wien, 1923

## 19. Ausstellungsverzeichnis

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hrsg.) *Meisterwerke Österreichischer Malerei*, Werke von 1800-1930. Kunstverein Düsseldorf, 1959

*Unvergängliches Österreich. Ferdinand Georg Waldmüller und seine Zeit*. Villa Hügel, Essen, 1960

Österreichische Galerie (Hrsg.). *Peter Fendi 1796 – 1842*. Ausstellung in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, 30. Mai – 15. September 1963.

*Malerei der Wiener Biedermeierzeit*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1964

Kaiser, Konrad (Hrsg.) *Romantik und Realismus in Österreich*, Ausstellung in Schloss Laxenburg, 18. Mai – 14. Oktober 1968,

Kunsthandel Giese & Schweiger (Hrsg.). *Herbstkataloge* 1985, 2004 und 2005

Dürriegl, Günther (Hrsg.). *Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 – 1848*. Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 17. Dezember 1987 – 12. Juni 1988, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1987

Ottomeyer, Hans (Hrsg.). *Biedermeiers Glück und Ende, ...die gestörte Idylle 1815 – 1848*. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 10. Mai – 30. September 1987, Heinrich Hugendubel Verlag, München 1987

Frodl, Gerbert; Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.) *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution*. Bank Austria Kunstforum, Wien, 31. März – 27. Juni 1993, Prestel Verlag, München 1992

Kräftner, Johann (Hrsg.). *Biedermeier im Haus Liechtenstein*. Ausstellung im Kunstmuseum Liechtenstein Vaduz, 21. Oktober 2005 – 27. August 2006. Prestel Verlag, München – Berlin – London – New York, 2005

Ottomeyer, Hans; Schröder, Klaus Albrecht; Winters Laurie (Hrsg.). *Biedermeier, Die Entdeckung der Einfachheit*. Ausstellung in der Albertina, Wien 2. Februar – 13. Mai 2007. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2006

Schröder, Klaus Albrecht; Sternath Maria Luise (Hrsg.). *Peter Fendi und sein Kreis*. Ausstellung in der Albertina, Wien, 22. März – 7. Juni 2007. Holzhausen Druck & Medien GmbH, 2007

## **20. Zusammenfassung**

Die Auseinandersetzung mit dem Thema “Peter Fendi und das einfigurige Wiener Sittenbild” begann im Frühjahr 2005. Durch meine Tätigkeit im Kunsthandel kam ich mit einem Bild Fendis in Berührung. Langsam aber sicher entwickelte sich der Wunsch die empfundene Begeisterung mit Hilfe der erlernten kunsthistorischen Methoden konkret darzustellen. Professor Krause unterstützte mein Vorhaben.

Es folgten lange Monate der Recherche. Das Einlesen in die Materie war ebenso interessant wie die Suche nach entsprechenden Bildern. Weit über die Grenzen des eigentlichen Themas führten meine Streifzüge durch die heimische Kunstproduktion der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und oft musste ich mich in meiner Begeisterung zügeln um die eigentliche Kernfrage nicht aus den Augen zu verlieren.

Die Leistungen Peter Fendis und seine Position innerhalb der österreichischen Biedermeiermalerei galt es ebenso darzustellen wie die Entwicklung des einfigurigen Sittenbildes, dieser Sonderform des Genrebildes.

Ich hoffe einen kleinen Beitrag zum besseren allgemeinen Verständnis der Malerei dieser Zeit und der Malerei Peter Fendis im Speziellen geleistet zu haben.

## **CURRICULUM VITAE**

### **ALEXANDER GIESE**

#### **PERSÖNLICHE DATEN**

Adresse: Währingerstrasse 79/11, A-1180 Wien, Österreich  
Telefon: +43 (0)664 9127431  
Email: [ag@gieseundschweiger.at](mailto:ag@gieseundschweiger.at)  
Geburtsdatum: 16. April 1976  
Geburtsort: Wien  
Staatsbürgerschaft: Österreich

1995 Matura am Bundesgymnasium XIX, Billrothstrasse 73, 1190 Wien  
1996 Zivildienst  
1997 Voluntary bei Sotheby's New York, Dept.: Europ. Works of Art  
1998 Works of Art Course, Sotheby's Institute, London

1999

Beginn des Kunstgeschichtestudiums an der Universität Wien  
Beginn der Tätigkeit im Kunsthandel Giese & Schweiger in Wien