

Topografische Ansichten und ihr Wert für Fragen der Wahrnehmungsgeschichte

Einleitung

In den vergangenen Jahren haben unterschiedlichste Disziplinen mit Ortsansichten gearbeitet und teilweise anregende Ergebnisse vorgelegt. ‚Klassische‘ Bereiche der Geschichtswissenschaft haben sich wiederholt mit Stadtansichten beschäftigt¹, während die Kunstgeschichte ihr Augenmerk auf *Voyages pittoresques*² bzw. Zyklen von Schlossansichten³ richten konnte. Etwas abgeschlagen von diesem Hauptstrom der Forschung rangieren Klosterbilder⁴, wohingegen Ansichtskarten – Bildpostkarten – schon seit längerem Material für einen kulturgeschichtlich motivierten Zugang bereithalten⁵. In Niederösterreich trachtet die moderne Landeskunde mittels Bündelung verschiedener Ansätze einen Zugang zur bildlichen Überlieferung heimischer Örtlichkeiten zu eröffnen und die betreffenden Ansichten somit als Quellen für weiter reichende Fragestellungen fruchtbar zu machen.⁶ Stimuliert durch Anregungen seitens der historischen Bildkunde⁷, einer kulturgeschichtlich orientierten Wiener Lokalhistorie⁸ bzw. einer jungen Umweltgeschichte⁹ und parallel zu Ansätzen einer modernen Kunstgeschichtsforschung¹⁰ versucht der Autor dieser Zeilen schon seit längerem, das ihm zur Verfügung stehende Bildmaterial im Sinn der *Cultural Studies* aufzubereiten. Diesem Zweck dienen auch die nun folgenden Überlegungen.¹¹

Den Ausgangspunkt bilden eigene Forschungen der jüngst vergangenen Jahre. In deren Mittelpunkt stand die Frage des Quellenwerts topografischer Ansichten, wobei sich dieser hier weniger auf die Veränderlichkeit des dargestellten Objekts, sondern auf die Art und Weise der Objektdarstellung und damit -wahrnehmung bezieht. Vergleiche zwischen ähnlich komponierten, während eines größeren Zeitraums entstandenen Ansichten lassen bestimmte Schlüsse hinsichtlich Kontinuitäten oder Diskontinuitäten zu, welche kulturgeschichtliche Beobachtungen erleichtern könnten – Beobachtungen also, die weit über Interessen einer ‚reinen‘ Kunstgeschichte oder einer sich bildkundlicher Methoden bedienenden Geschichtsforschung hinausführen.

Hier sollen nicht eigene, bereits veröffentlichte Ergebnisse referiert, sondern vielmehr weiterführende Beobachtungen gemacht werden. Zu diesem Zweck erscheint es notwendig, einem einzigen Objekt gewidmete Ansichten aus unterschiedlichen Epochen zu recherchieren, im Vergleich mit Ansichten eines weiteren Objekts zu kontrastieren und im Rahmen einer theoriegeleiteten Fragestellung zu interpretieren. Ausgewählt wurden jeweils acht Ansichten der Burg Greifenstein sowie der Benediktinerabtei Melk vom späteren 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert, wobei sechs von acht Beispielen dieselben Urheber aufweisen. Beide Objekte verbindende Momente stellen ihre attraktive Donaulage, die folglich gute Überlieferungssituation und ihre beherrschende Position auf einer Anhöhe dar. Andererseits sind diese beiden Bauten immer noch unterschiedlich genug in

Dimension, Funktion und historischer Bedeutung, um nicht a priori identische Befunde zu provozieren. Die meisten Bildbeispiele sind Ansichtenfolgen entnommen, die in Bezug auf Urheberschaft, Inhalt, Umfang, Zielsetzung und technische Ausführung kaum Bezugspunkte untereinander aufweisen.

Bildbeispiele zum Thema Greifenstein

Georg Matthäus Vischers 1672 erschienene Niederösterreich-Topografie enthält unter ihren ca. 500 Ansichten einen „Greifenstein“ genannten Kupferstich (Abbildung 1)¹², welcher nicht auf die Darstellung der Burg beschränkt bleibt, sondern von leicht erhöhtem Blickpunkt in Richtung Osten das südliche Donauufer etwa vom Dorf Greifenstein bis zum Kahlenberg zeigt (Wien schimmert am Horizont). Anders als so manche in diesem Werk bezeugende Burgenansicht nimmt dieser Kupferstich nicht allein das thematisierte Objekt in Augenschein; dem Künstler ging es vielmehr um eine großräumige geografische Einordnung der dargestellten Örtlichkeit. Das betrachtende Auge hält das eigentliche Motiv auf Distanz; es ruht zwar annähernd im Bildzentrum, fungiert jedoch nur als Teil des dargestellten Landschaftsausschnittes.

Von der Komposition her ähnlich und doch anders ist Christian Schumanns Greifenstein-Ansicht (Abbildung 2)¹³, die im Augsburger Verlag Wolff gestochen und als eine von mehreren Ansichten im Rahmen des Stichwerks *Theatrum Danubii* im 1734 veröffentlicht wurde. Diese bildliche Donaureise von Augsburg nach Wien eröffnet den Reigen druckgrafischer Bildfolgen zum Thema Donau und enthält 62 Kupferstiche nach Zeichnungen jenes als Bildautor nicht deklarierten Schumann. *Arx Greifenstein* wird etwa aus Norden und vom Niveau des Wasserspiegels aus betrachtet. Wie bei Vischer ist auch hier das thematisierte Objekt aus einer gewissen Distanz heraus, jedoch mit eindeutiger Dominanz über das Bildfeld dargestellt. Das am Fuß des Burgbergs befindliche Dorf verschwindet fast im Landschaftsganzen; die Burg wird ausschließlich über ihre Lage an der als Wasserstraße genutzten Donau definiert.

In mancher Hinsicht als Nachfolgewerk zu betrachten ist die auf Anton Christoph Gignoux und Johann Michael Frey zurückgehende Greifenstein-Ansicht (Abbildung 3)¹⁴. Dieser Kupferstich fungiert als Teil einer hundert Blatt umfassenden Folge von Donau-Ansichten von Augsburg bis Wien und ist wohl in Augsburg um 1780 erschienen. Die Burg rückt näher zum betrachtenden Auge, während sich der Blickpunkt von der Donau deutlich entfernt. Mit figürlicher Staffage geht Gignoux sparsam um; das Dorf unterhalb der Burg spielt keinerlei Rolle mehr im Bildganzen. Dieses wird vom Burgberg beherrscht, dessen landschaftliche Umgebung allenfalls zur näheren Verortung ins Bild gebracht wird. Auch hier verläuft die Blickrichtung etwa von Nord nach Süd.

Den *Historisch mahlerische[n] Darstellungen von Oesterreich* ist die Greifenstein-Ansicht des Anton Köpp von Felsenthal entnommen (Abbildung 4)¹⁵. Das in zwei Bänden 1814 bzw. 1824 erschienene Bild-Text-Werk enthält 80 großformatige, kolorierte Umrissradierungen des genannten Köpp, dessen Bruder Christian den begleitenden, landschaftliche Attraktionen preisenden sowie patriotisch intendierte Deutungen historischer Örtlichkeiten bereithaltenden Text verfasst hat. Hier wird Greifenstein nahsichtig, nämlich fast von Höhe des Portals aus, aufgenommen. Vom Burgberg aus ergibt sich nach Westen hin eine

panoramaartige Sicht des Donautals, die am Horizont von der Silhouette der Stadt Stockerau begrenzt wird. Die Burg ist zwar Thema, doch zugleich Anlass für den Entwurf eines Landschaftsbildes; die Architektur fungiert als ‚Vorwand‘, rückt aber taktvoll an den Rand des Bildfeldes, um den Blick auf einen scheinbar unbegrenzten Hintergrund freizugeben.

Auf den ersten Blick identisch erscheint die von William H. Bartlett entworfene und von H. Adlard gestochene Ansicht von Greifenstein (Abbildung 5)¹⁶. Sie entstammt dem historisch-topografisch intendierten Werk *The Danube* von William Beattie und William H. Bartlett. Dieses mit 80 Stahlstichen ausgestattete Werk ist etwa 1845 in London erschienen und stellt einen der Höhepunkte an biedermeierlichen *Voyages pittoresques* dar. Auch hier wird – so scheint es – das Donautal vom Greifensteiner Burgberg aus gesehen; dieser ist jedoch deutlich weiter entfernt als bei Köpp. Die gralsburgartige Übersteigerung des in seiner Orientierung ein wenig gedrehten Bauwerks stattet dieses mit einer vor dem Abendhimmel noch gesteigerten Monumentalität aus. Die Burg sieht sich an den rechten Rand des Bildfeldes gerückt, dominiert dieses jedoch zur Gänze. Eine sparsame, aber raffiniert figürlich belebte Vordergrundzone (Repoussoir) dient nicht zuletzt dem Größenvergleich.

Der gelernte Maler und Fotograf Amand Helm hat zahlreiche Aufnahmen zum Thema Donau und somit auch eine wohl um 1880 entstandene von Burg Greifenstein (Abbildung 6) gelegt¹⁷. Wie die beiden zuvor gezeigten Beispiele ermöglicht auch diese Ansicht einen nach Westen gerichteten Blick auf das Donautal; die Burg wird jedoch fast aus Aufsicht gesehen. Der Bergfried findet sich exakt im Bildmittelpunkt, ja er unterteilt das Bildfeld in zwei gleiche Hälften. Deren Hauptaufgabe ist es, die weit verzweigten Wasserläufe und Auegebiete der Donau darzustellen und somit eine stimmige Koinzidenz von Architektur und Natur zu simulieren.

Aus größerer Distanz und vom nördlichen Stromufer aus gesehen wird Greifenstein auf einer von Karl Ledermann ca. 1905 herausgegebenen Ansichtskarte (Abbildung 7)¹⁸. Der Burgberg rückt aus der Mitte des Bildfeldes, in welchem er gleichberechtigt neben der Siedlung besteht. Bildliche wie textliche Hervorhebung des zentral positionierten Gasthauses und die Nutzung der Donau mittels Dampfschiffs oder Ruderbooten legen eine touristische Zweckwidmung der Ansicht nahe, in deren Rahmen die Burg als historischer Bezugspunkt, nicht jedoch als Thema fungiert.

Eine 1917 von Paul Ledermann verlegte kolorierte Ansichtskarte (Abbildung 8)¹⁹ zeigt die Burg aus leichter Aufsicht und eröffnet einen etwa nach Westen gerichteten Blick auf das Donautal. In diesem Fall ist es wiederum deklarertermaßen die Burg, auf deren Dokumentation das Augenmerk des Lichtbildners liegt, allerdings nicht ohne die Möglichkeit einer Einbeziehung des an dieser Stelle einst so urwüchsig erscheinenden Donautals ungenutzt zu lassen.

Greifenstein: eine Zwischenbilanz

Fasst man das bisher Beobachtete zusammen und behauptet einmal kühn, die ausgewählten Beispiele repräsentierten eine mehrere Jahrhunderte umfassende Überlieferung, können grob zwei Bildtraditionen unterschieden werden. Die erste zeigt die Burg aus größerer Distanz sowie als Teil des unterschiedlich instrumentalisierten Donautals (Abbildungen 1, 2, 3, 7). Der Burgberg wird aus Norden/Nordwesten (Abbildungen 2, 3, 7) bzw. Westen

(Abbildung 1) gesehen und spielt im Rahmen des Bildganzen eine unterschiedlich dominante Rolle, je nachdem, ob die Donau als Teil eines größeren Landschaftsganzen (Abbildung 1) oder als Ausschnitt aus einer begrenzten geografischen Einheit (Abbildungen 2, 3, 7) betrachtet wird. Die Instrumentalisierung der Donau als reiner Verkehrsweg (Abbildungen 1, 2, 3, 7) bzw. zusätzlich als touristisch nutzbare Attraktion (Abbildung 7) hat keinen Einfluss auf ‚Fern-‘ oder ‚Nahsichtigkeit‘ der Objektdarstellung und damit auf die Möglichkeit, besagte Bildbeispiele zu einer Einheit zusammenzufassen. Innerhalb derer ist jedoch der älteste Bildzeuge (Abbildung 1) eigens zu würdigen, welcher sich zwar nicht in puncto Distanz zum dargestellten Objekt, jedoch kraft seiner Interpretation des betreffenden Donauabschnitts insgesamt von den jüngeren Beispielen dieser Gruppe unterscheidet.

Die übrigen vier Greifenstein-Ansichten (Abbildung 4–6, 8) repräsentieren eine eigene Bildtradition und können zu einer ihrerseits zweifach unterteilten Gruppe zusammengefasst werden. Die Ansichten Köpps (Abbildung 4) bzw. Bartletts (Abbildung 5) besitzen ein verbindendes Moment darin, dass das betrachtende Auge näher an die Burg heranrückt, welche jeweils aus (unterschiedlich starker) Untersicht aufgenommen, allerdings dermaßen an den Rand des Bildfeldes gerückt wird, dass der nach etwa Westen gerichtete Blick auf das Donautal frei wird. Dieses wird freilich höchst eigentümlich instrumentalisiert: Fungiert es bei Köpp (Abbildung 4) als Teil einer zwar großartigen, jedoch realen und durch eine gebaute Siedlung zusätzlich definierten Landschaft, bildet es bei Bartlett (Abbildung 5) einen fast erdentrückten ‚Sehnsuchtsort‘, dessen atmosphärische Qualitäten durch das sich noch dazu auf der westlichen Burgmauer spiegelnde Abendlicht unterstrichen werden. Eine eigene Untergruppe ist durch die Lichtbilder Helms (Abbildung 6) bzw. Paul Ledermanns (Abbildung 8) gegeben. Die aus leichter Aufsicht von Ost nach West gesehene Burg ist so im Bildfeld positioniert, dass sie dieses in annähernd gleich strukturierte Hälften unterteilt. Angesichts dessen wird jedoch nichts an Information vermisst. In allen vier Ansichten dieser Gruppe (Abbildungen 4–6, 8) firmiert die umgebende Donaulandschaft nicht einfach als Wasserstraße; weit wichtiger erscheint ihre Rolle als Stimmungsträger oder gar Projektionspunkt persönlicher Reflexion oder gar Sehnsüchte.

Bildbeispiele zum Thema Melk

Der Beginn sei mit dem Melk-Stich des Georg Matthäus Vischer aus dessen 1672 herausgebrachter Niederösterreich-Topografie gemacht (Abbildung 9)²⁰. Der Klosterberg wird donauseitig, etwa von Südwesten aus, gesehen, wobei der Blickpunkt so gewählt wurde, dass die Abteigebäude frontal, die Kirche aus leichter Untersicht und die Donau aus Aufsicht zu sehen ist. Vischers Fokus ist, wie der *Closter Mölckh* deklarierende Titel verheißt, tatsächlich auf Wiedergabe des Ordenshauses gerichtet und bezieht folglich die Stadt nur deshalb mit ein, weil ihre am Donauufer gelegenen Teile von dieser Warte aus unübersehbar sind. Anders als im Fall Greifensteins (Abbildung 1) konzentriert sich dieser Stich auf die Darstellung der im Titel ausgewiesenen Abtei und spart folgerichtig alles nicht der topografischen Zuordnung Dienende aus.²¹

Für das *Theatrum Danubii* hat Christian Schumann zwei die Melker Abtei zeigende Ansichten geschaffen: eine den Klosterberg von Westen her, etwa von der Höhe der im Bild sichtbaren Burg Weitenegg aus, darstellende (Abbildung 10)²² sowie eine sich zurück nach

Westen wendende, hinsichtlich ihres Blickpunktes wohl im Bereich der Melker Lände hart beim Abteiberg zu denkende²³, die hier unberücksichtigt bleiben soll. Hinter einem figürlich belebten Repoussoir öffnet sich der Blick in das Donautal in Richtung Melk, wobei das im Titel deklarierte *Monasterium Melcka* fast im Hintergrund verschwimmt. Kompositionell erinnert dieser Kupferstich an sein Greifensteiner Pendant (Abbildung 2), indem auch er von einem etwa auf Höhe des Wasserspiegels zu denkenden Blickpunkt aus auf seinen noch weit entfernten Gegenstand gleichsam zufährt. Wie in jenem Fall gilt auch hier Schumanns Augenmerk nicht der Dokumentation von Architektur, sondern der Inszenierung einer Flusslandschaft.

Der Melk-Stich nach Anton Christoph Gignoux (Abbildung 11)²⁴ hat von der Komposition her weniger mit dessen eigener Greifenstein-Ansicht (Abbildung 3) gemein als mit Schumanns Melk (Abbildung 10). Auch bei Gignoux führt eine keilförmig angelegte Wasserstraße in die Bildmitte; auch bei ihm spielt die Wiedergabe des Donauabschnitts als Landschaft die Hauptrolle. Seine Aufnahme ist allerdings von einem weit höher zu denkenden Blickpunkt aus entstanden; auch mutiert die Darstellung gebauter Architektur zur Invention von Fantastischem: Wie in der Art hochmittelalterlicher Darstellungen wird angesichts der Melker Abtei höchstens das ‚Typologische‘ des Bauwerks (Zwei-Turm-Fassade der Kirche)²⁵ wiedergegeben und der Rest dem Vorstellungsvermögen des Publikums überlassen.

Die Melk-Radierung des Anton Köpp von Felsenthal (Abbildung 12)²⁶ verbindet – ähnlich wie in dessen Greifenstein-Blatt (Abbildung 4) Architekturdarstellung mit Landschaftsaufnahme. Wie bei Vischer (Abbildung 9) wird die Abtei von etwa Südwesten aus gesehen, allerdings aus weit größerer Distanz; damit wird die prononciertere Einbeziehung der Stadt sowie des Donautals möglich. Fungiert im Greifenstein-Bild Stockerau als geografische Begrenzung, kann hier das betrachtende Auge bis Emmersdorf schweifen. Trotz der Entfernung zum eigentlichen Bildgegenstand – Melk – wird dieser in seinem Erscheinungsbild zuverlässig wiedergegeben.

Von William H. Bartlett liegen zwei Ansichten zum Thema Melk vor, zunächst eine von Westen aus an Burg Weiteneck vorbei auf den in weiter Ferne schimmernden Abteiberg gerichtete, Köpps Greifenstein (Abbildung 4) ähnelnde²⁷; sie wird hier nicht weiter behandelt. Ferner ist im selben Werk, *The Danube*, eine den Abteiberg von Südwesten aus zeigende Ansicht enthalten (Abbildung 13)²⁸. Bei allen Ähnlichkeiten mit Köpps Melk (Abbildung 12) lassen sich doch dieselben Tendenzen orten, die schon angesichts von Bartletts Greifenstein (Abbildung 5) offenbar wurden: Mensch, Natur und Architektur werden mittels bestimmter, vor allem durch die Technik des Stahlstichs²⁹ ermöglichter Kunstgriffe zu einem stimmungsvollen Ganzen zusammengefügt. Stadt Melk verschwimmt geradezu in schwer definierbarem Dunkel, während die charakteristischen Teile der Abtei und die Donau selbst in glänzendes, wohl wieder eine Abendstimmung reflektierendes Licht getaucht werden.

Aus Amand Helms Werkstatt sind mehrere, einander ähnelnde Melk-Ansichten auf uns gekommen. Deren eine, des Meisters aus den 1870er Jahren stammenden *Donau-Album* entnommen (Abbildung 14)³⁰, zeigt den Abteiberg und die an der Lände befindlichen Bürgerhäuser von einer unweit gelegenen Insel aus³¹. Die Abtei, aus relativ geringer Distanz gesehen, wirkt aus der Untersicht und durch ihre baulich reich gegliederten Westteile mit Kirchenfassade und Altanbereich. Von der Donau ist nur der Klosterberg und Stadt

unmittelbar gegenüber liegende Bereich zu sehen; ansonsten herrscht die Wiedergabe von Baulichem vor.

Der Wiener Verlag J[ean?] Deutsch hat etwa 1905 ein aus vergleichbarer Perspektive aufgenommenes Lichtbild von Kloster und Siedlung in Form einer Ansichtskarte auf den Markt gebracht (Abbildung 15)³². Anders als Helms Melk-Foto (Abbildung 14) herrscht jedoch aufgrund der größeren Distanz zum Aufnahmeobjekt ein Miteinander von Abtei und Stadt vor; folglich kann auch die Donau mehr Anteil am Bildfeld für sich beanspruchen, wenngleich ihr nur unterstützende Funktion zukommt.

Die um 1911 in Melk verlegte Ansichtskarte aus dem Haus Aigner (Abbildung 16)³³ ermöglicht wie Köpps Radierung (Abbildung 12) einen Blick auf Kloster und Siedlung, allerdings aus größerer Distanz, weshalb weit mehr vom Ortsbild zu sehen ist als bei Köpp. Beide Blickpunkte sind jedoch in annähernd derselben Höhe angesiedelt und ermöglichen so einen guten Einblick nicht nur in das Ensemble von Stadt und Stift, sondern auch in das Donautal. Ein historischer Anknüpfungspunkt bieten die dem *Nibelungenlied* entnommenen, *Medelicke* (und Mautern) betreffenden Verse, die dem Bild beigegeben werden und somit literarisch beglaubigte Anciennität des Bildgegenstandes signalisieren.³⁴

Zwischensumme: Melk

Konnten zum Thema Greifenstein aus den besprochenen Beispielen zwei Bildtraditionen destilliert werden, sind für Melk gleich drei namhaft zu machen. Schumann (Abbildung 10) und Gignoux (Abbildung 11) verkörpern einen Überlieferungsstrang an Melk-Ansichten, welcher genau genommen auf Dokumentation des Donautals, sprich auf Wiedergabe der entlang der Donau zwischen Augsburg und Wien begegnenden Reisestationen, konzentriert ist. Dies bedeutet nicht nur den Primat der Landschaftsaufnahme gegenüber einer oft als inferior zu bezeichnenden Architekturdarstellung, sondern zugleich die – wenn auch aus unterschiedlicher Höhe vorgenommene – Gestaltung der Donau als bildlich nobilitierten Verkehrsader.

Vom südlichen Donauufer aus gerichtete Melk-Ansichten, welche die Dualität von Stadt und Kloster aus größerer Distanz zeigen, bilden die nächste Gruppe. Sie umfasst die Arbeiten Köpps (Abbildung 12), Bartletts (Abbildung 13) und des für Aigner in Melk tätigen Fotografen (Abbildung 16) und zeichnet sich durch eine teilweise raffiniert in Szene gesetzte Koinzidenz von topografischer Lage, baulicher Attraktivität und Stimmungswerten aus. Das Donautal ist Teil eines großzügig konzipierten Landschaftsganzen, welches Wasser und Land, Mensch und Vegetation, Bauliches und natürlich Gewachsenes in arrangierter Homogenität vor Augen führt.

Eine letzte Gruppe können wir mit den fotografischen Aufnahmen des etwa von Westen aus aufgenommenen Abteibergs orten (Abbildungen 14, 15); zusammen mit ihrem als eine Art Vorläufer zu betrachtenden Pendant in Gestalt des Vischer-Stichs (Abbildung 9) handelt es sich um Ansichten, welche das Kloster Melk aus relativ geringer Entfernung, überwiegend aus Untersicht und somit unter Betonung des Architektonischen thematisieren. Melks Lage an der Donau fungiert nicht als Anlass für den Entwurf eines Landschaftsbilds, sondern dient der Vorführung eines durch Lage und reich differenziertes Äußeres wirkenden baulichen Ensembles.

Soweit zu unserer Bildauswahl. Der Unterschied zu den beiden die Überlieferung zum Thema Greifenstein symbolisierenden Ansichtengruppen besteht darin, dass jene zu Melk keineswegs als repräsentativ betrachtet werden dürfen. So sind beispielsweise seit dem 17. Jahrhundert Vogelschau-Ansichten von Siedlung und Kloster überliefert, die von Matthäus Merians, in dessen 1649 erschienener Österreich-Topografie enthaltenem Kupferstich (Abbildung 17)³⁵ bis hin zu den ersten ‚echten‘ Luftaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts reichen (Abbildung 18)³⁶. Ferner existiert eine dünne, aber prominente Überlieferung von Ansichten, die – wie zwei bereits von uns konsultierte (Abbildungen 14, 15) – Abtei und Stadt von Südwesten her, jedoch aus noch geringerer Distanz zeigen. Begründet wurde diese Tradition von Anton Spreng (Abbildung 19)³⁷; sie verkörpert eine Bildlösung, die künstlerischerseits noch im frühen 20. Jahrhundert aufgegriffen wurde (Abbildung 20)³⁸.

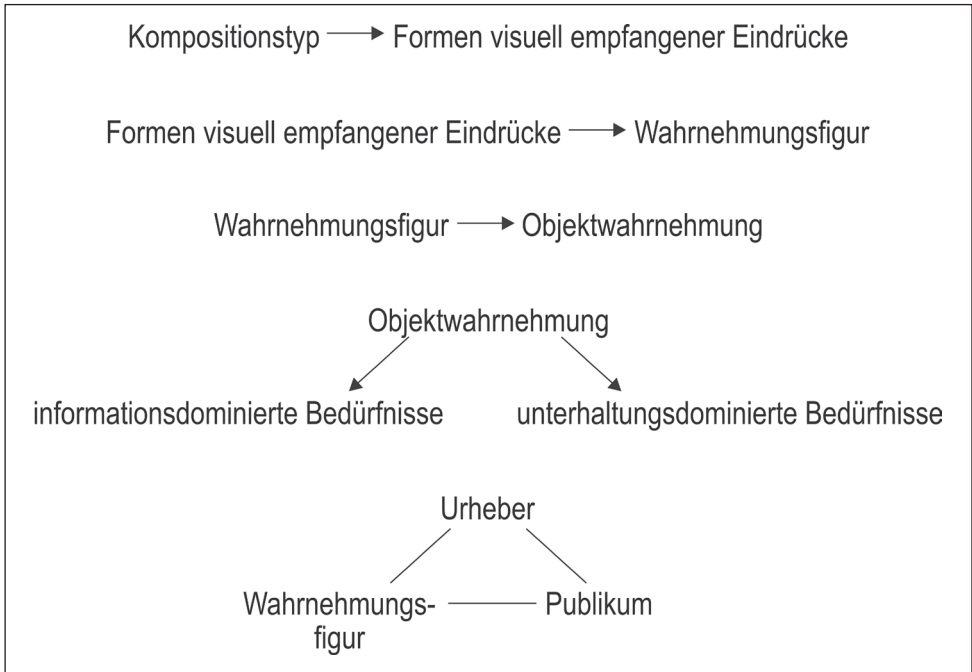
Bei der endgültigen Beurteilung solcher mehrere Jahrhunderte übergreifenden Beispielfolgen ist es demnach erforderlich, sich über die für die Objektdarstellung maßgeblichen Faktoren im Klaren zu sein. Diese umfassen nüchtern nachvollziehbare Parameter wie Lage oder Zugänglichkeit im Gelände, das Vorhandensein einer oder mehrerer Schau-seiten des Objekts, aber auch für die Funktionalität der jeweiligen Ansicht ins Kalkül zu ziehende Aspekte wie Historizität oder Anciennität des Objekts, die Korrespondenz mit dessen natürlicher Umgebung oder seine Wirkung aus nah- oder fernsichtiger Perspektive.

Weiterführung: Auf der Suche nach *Wahrnehmungsfiguren*

An diesem Punkt wird es Zeit, weiterführende Überlegungen anzustellen. Wie unterschiedlich Bildüberlieferungen zu bestimmten Aufnahmeobjekten auch sein mögen: Unsere Beispielreihen machen deutlich, dass bestimmte Darstellungsmodi bzw. Kompositionen oft eine längere Zeitspanne hindurch wiederholt aufgegriffen werden. Von einem Trend hin zu einer gewissen Standardisierung darf daher durchaus gesprochen werden. Die Frage ist nun, ob die Beschränkung auf eine begrenzte Anzahl von Darstellungsmodi – wenngleich ihrerseits mehrfach abgewandelt – auf ökonomischen Überlegungen beruhte oder bestimmte Reize auf Seiten des Publikums hervorzurufen beabsichtigte.

Nun kann man aus bestimmten Beispielfolgen Typen von Kompositionen destillieren, ferner von solchen virtuell gegebenen *Kompositionstypen* auf reale Abbildungsstrategien verweisen und diese wiederum in Bezug zu für die Forschung auswertbaren *Wahrnehmungsfiguren* setzen. Versteht man Letztere als auf Konventionen beruhende Formen visuell empfangener Eindrücke, kann die Wechselwirkung von Urheber- und Rezipientenseite beleuchtet und nachfolgend die Funktion der Kompositionstypen erklärt werden, nämlich Wahrnehmungsfiguren bedingende Phänomene zu sein. Sie wiederum vermitteln zwischen Urheberwünschen und Publikumsbedürfnissen; anders gesagt, sie stellen die via Bild gesteuerte Objektwahrnehmung in den Dienst der Befriedigung von Bedürfnissen wie Information oder Unterhaltung.

Diese Behauptungen sollen anhand folgender Beispiele bewiesen werden. In Gestalt der Ansichten von Greifenstein (Abbildungen 4–6, 8), liegt ein Kompositionstyp vor, welcher sich *Überschaulandschaft mit Einzelarchitektur als Bezugspunkt* benennen ließe. Das Darstellungspotential einer solchen Komposition wird sofort klar, wenn man den Text zu Köpps Radierung (Abbildung 4) studiert. Nach Beschreibung der Burg als solcher heißt es:



Quelle: Eigener Entwurf

„Das Interessanteste und Herrlichste ist die Aussicht, die man von dem Balcone und den Fenstern dieser Gemächer genießt.“³⁹ – eine Aussicht, die nachfolgend nach jeder Himmelsrichtung hin ausgiebig beschrieben wird. Dass die Architektur hier als Vorwand für die Konzeption eines Landschaftsbildes dient, wurde im Rahmen einer ersten Beschreibung dieser Ansicht bereits behauptet; nun aber stellt sich heraus, dass sie primär als Aussichtsplattform für die Betrachtung ihrer Umgebung fungiert. Der alte Adelssitz findet sich nicht um seiner selbst willen abgebildet, sondern der sich hier eröffnenden Möglichkeit wegen, deutlich mehr als rein Bauliches ins Bild zu bringen.⁴⁰

Der in den genannten Ansichten realisierte Kompositionstyp bedingt nun eine bestimmte Art assoziationsbegleiteter Objektwahrnehmung. Sie ist die hier postulierte Wahrnehmungsfigur, die *Information im Dienst von Unterhaltung* genannt werden könnte. Ihre Benennung mag austauschbar erscheinen; von zentraler Bedeutung ist jedoch das Paket an durch sie hervorgerufenen Assoziationen: Das dargestellte Objekt ist kraft seiner Geschichtlichkeit und noch mehr seiner Lage Teil einer visuell genießbaren und daher ästhetisch gestalteten Bildwelt. Die auf Publikumsseite zu stimulierenden Reize wie Informations- bzw. Genussbefriedigung stehen folglich in kausaler Beziehung zu den Darstellungsmitteln, die jene Sättigung hervorrufen und sich in einem bestimmten Kompositionstyp niederschlagen.

Es folgen diejenigen Ansichten, die den Melker Abteiberg aus größerer Distanz vom südlichen Donauufer aus zeigen (Abbildungen 12, 13, 16). Der Kompositionstyp kann mit *Architekturkomplex als Zentrum eines Landschaftspanoramas* benannt werden. In Ansichten

wie diesen kommen Lage und Historizität der betreffenden Örtlichkeit gleichermaßen zur Darstellung, wie etwa Beatties Begleittext zu Bartletts Aufnahme (Abbildung 13) deutlich macht: „This splendid edifice, the subject of just admiration among all well-informed travellers, takes precedence of every other building of its kind in Europe. Its commanding position, on the right bank of the Danube, adds greatly to the imposing style of its architecture [...]“⁴¹, und zur Lage abschließend: „The wooded heights of the opposite side of the Danube crown the view of this magnificent edifice in a manner hardly to be surpassed.“⁴²

Architektur wird hier als dominierender Teil der sie umgebenden Landschaft stilisiert und in ihrer Singularität betont. Die durch Kompositionen wie diese bedingte Wahrnehmungsfigur – etwa mit *Natur im Dienst von Architektur als Sinnträger* benennbar – zeichnet sich durch folgende Charakteristika aus: Sie arbeitet mit größerer Distanz zum Aufnahmeobjekt, die dazu dient, dessen Ausmaße sowie Position in der Landschaft eindrucksvoll vor Augen zu führen; über die seine Umgebung in jeder Hinsicht beherrschende Bedeutung des Klosterkomplexes soll kein Zweifel bestehen.

Als letzte Beispielgruppe mögen Ansichten des etwa von Westen aus gesehenen Melker Abteibergs dienen (Abbildungen 14, 15). Der betreffende Kompositionstyp ließe sich mit *Architekturkomplex aus Untersicht und mittlerer Entfernung* charakterisieren. Zu diesen Bildbeispielen existieren keine flankierenden Texte, wohl aber zu vergleichbaren Ansichten. Konsultiert man einen jüngeren Text, der ein denselben Kompositionstyp realisierendes Foto begleitet, liest man die Worte: „Zu den stolzesten und gewaltigsten Gottesburgen des an herrlichen Klöstern und Stiften so reichen Niederösterreichs, zählt das Benediktinerstift Melk. [...] In seiner derzeitigen Gestalt ist Stift Melk das größte Stift Niederösterreichs und eines der großartigsten Barockwerke Europas, ein wirkliches Wahrzeichen christlich-abendländischer Kultur.“⁴³ Die Wirkung der hier veranschaulichten Monumentalarchitektur erfährt durch vergleichsweise geringe Entfernung und Betrachtung aus Untersicht eine textlich noch unterstützte Steigerung. Der für derartige Ansichten gewählte Kompositionstyp evoziert also eine bestimmte, mit *Ästhetik im Dienst von Repräsentativität* charakterisierbare Wahrnehmungsfigur; das betreffende Bild soll Pracht und Anciennität des Objekts zur Wirkung bringen. Diese Wirkung inkludiert selbstverständlich auch die Möglichkeit ästhetischen Genusses, welche jedoch gegenüber dem informativ-repräsentativen Anspruch der Ansicht als nachrangig gewertet werden muss.

Auch in diesem Fall erscheint die Benennung der so postulierten Wahrnehmungsfigur als Nebensache (wenngleich keineswegs beliebig). Der Grund besteht darin, dass auf diesen Seiten lediglich drei Beispiele beschrieben wurden, in größer angelegten Untersuchungen aber auch eine größere Anzahl von Wahrnehmungsfiguren ermittelt, definiert und nachfolgend systematisiert werden müsste, um sie für weiterreichende Forschungen tauglich zu machen. Zu diesem Punkt folgen abschließend einige Bemerkungen.

Ausblick: Nutzung für Fragen der Wahrnehmungsgeschichte

Das hier vorgeschlagene Konstrukt der Wahrnehmungsfiguren wurde bewusst in Analogie zum oft inflationär wie unreflektiert gebrauchten Begriff Denkfigur entwickelt. Mit Bedacht verwendet, könnte es einen Weg eröffnen, topografische Ansichten in den Dienst wahrnehmungsgeschichtlicher Fragen zu stellen. Einführung und Nutzung eines solchen

Konstrukts erscheinen umso dringender geboten, als in den wenigsten Fällen flankierende Texte als Deutungshilfen zur Verfügung stehen. Zumeist hat man es mit Ansichten selbst zu tun, die unter den hier maßgeblichen Auspizien höchstens durch genaue Analyse der in ihnen offenbar werdenden Gestaltungsmittel zum Sprechen gebracht werden können.

Eine der zentralen, in der Forschung noch längst nicht erschöpfend abgehandelten Fragen zielt auf die Annahme eines „kulturell überformten“, „geschönten“⁴⁴ oder gar „standardisierten“⁴⁵ Blicks. Die Annahme kulturell oder konventionsbedingt beeinflusster Wahrnehmungen konnte in dieser Skizze bestätigt werden. Bedeutet dies aber zugleich eine Normierung voraussetzende Standardisierung?⁴⁶ Gegen die Annahme einer solchen spricht nach Analyse unserer Beispielreihen: das kleine Quellensample; die nicht geringe Vielfalt an Kompositionen (allein im Fall Melks); die mangelnde epochenspezifische Differenzierung. Für die Existenz einer solchen Standardisierung wiederum ließen sich ins Treffen führen: das (wenngleich) kleine, jedoch immerhin 250 Jahre Überlieferung umfassende Sample; die gegebene, aber zugleich begrenzte Vielfalt; das Vorliegen epochenübergreifender Charakteristika; die ‚Interaktion‘ zwischen vergleichbaren Werken⁴⁷. Was folglich geleistet werden müsste, bestünde in der Erweiterung des Samples und damit der Berücksichtigung größerer Vielfalt in Sachen des behandelten Raumes, der gewählten Epochen, der gegebenen Funktionszusammenhänge, schließlich in der Beobachtung von Wahrnehmungsfiguren über eine *longue durée* hinweg.

Gewiss ein ehrgeiziges Programm; das wäre jedoch längst nicht alles. Mit Unterstützung von Konstrukten wie dem hier vorgeschlagenen könnte weiteren, auch im Sinn von *Cultural Studies* zu erforschenden Phänomenen nachgespürt werden: der Korrespondenz von Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi; ihrem Ursprung in konkreten Abbildungsstrategien; dem Verhältnis von Abbildungsstrategien und Publikationszwecken; der Interaktion von Urheberinteressen und Publikumsbedürfnissen. Ferner sollten meines Erachtens Anregungen benachbarter Disziplinen wie der Musikwissenschaft aufgegriffen werden. Sie verfolgt nicht nur ton- und damit wahrnehmungspsychologische Ansätze – Stichwort „disponiertes Gehör“⁴⁸ –, sondern rezipiert auch ältere Ansätze einer empirischen Ästhetik in neuem Kontext.⁴⁹ Eine Interpretationsmöglichkeit wie die hier vorgeschlagene stellt allerdings nur einen Versuch dar, welchem sich der Verfasser erst nach behutsamer Annäherung gestellt hat.⁵⁰ Diesen anhand eines erweiterten Ansichtensamples zu vertiefen, wird Aufgabe der Zukunft sein; in diesem Zusammenhang sollte zumindest ein erster Probelauf gewagt werden.

Abbildung 1: Georg Matthäus Vischer: Greifenstein, 1672



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 2: Christian Schumann: Greifenstein, ca. 1734



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 3: Anton Christoph Gignoux/Johann Michael Frey: Burg Greifenstein, ca. 1780



Abbildung 4: Anton Köpp von Felsenthal: Burg Greifenstein, ca. 1814



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 5: William H. Bartlett/H. Adlard: Greifenstein, ca. 1845



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 6: Amand Helm: Burg Greifenstein, ca. 1880



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 7: K[arl]. Ledermann: Greifenstein, ca. 1905



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 8: Paul Ledermann: Burg Greifenstein, 1917



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 9: Georg Matthäus Vischer: Kloster Melk, 1672



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 10: Christian Schumann: Burg Weitenegg und Melk, ca. 1734



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 9: Georg Matthäus Vischer: Kloster Melk, 1672



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 10: Christian Schumann: Burg Weitenegg und Melk, ca. 1734



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 13: William H. Bartlett/R. Wallis: Melk, ca. 1845



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 14: Amand Helm: Melk, ca. 1870



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 15: J[ean ?]. Deutsch (Verl.): Melk, ca. 1910



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 16: Ferd[inand] Aigner (Verl.): Melk, ca. 1911



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 17: Matthäus Merian d. Ä.: Melk, 1649



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 18: Österreichische Luftverkehrs-A.G.: Melk, ca. 1930



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

[Abbildungen siehe Druckfassung]

Abbildung 19: Anton Spreng: Donaulände bei Melk, ca. 1800



Quelle: Niederösterreichische Landesbibliothek

Abbildung 20: Walter Prinzl:
Donaulände bei Melk, ca. 1930

[Abbildungen siehe Druckfassung]



Quelle: Niederösterreichische
Landesbibliothek

Anmerkungen

- 1 Das hier nur auszugsweise zu nennende Spektrum reicht von handbuchartigen Monografien – Wolfgang Behringer/Bernd Roeck (Hg.), *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400–1800*, München 1999 – bis zu aus Symposien hervorgegangenen Aufsatzsammlungen, z.B. Ferdinand Opll (Hg.), *Bild und Wahrnehmung der Stadt* (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas, Bd. 19), Linz 2004, bzw. Bernd Roeck (Hg.), *Stadtbilder der Neuzeit*. 42. Arbeitstagung des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung in Zürich vom 14.–16. November 2003 (Stadt in der Geschichte, Bd. 32), Ostfildern 2006.
- 2 So etwa Sabine Grabner, *Zeichnung und Aquarell im beginnenden 19. Jahrhundert*, in: Gerbert Frodl (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5: 19. Jahrhundert, München u.a. 2002, 377–395, hier 385–387.
- 3 Michaela Völkel, *Das Bild vom Schloß. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architektur- stichserien 1600–1800* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 92), München/Berlin 2001.
- 4 Ralph Andraschek-Holzer, *Das Bild vom Kloster. Ansichten niederösterreichischer Ordenshäuser von 1470 bis 1800* (Beiträge zur Kirchengeschichte Niederösterreichs, Bd. 13; Geschichtliche Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt, Bd. 30), St. Pölten 2004.
- 5 Als Beispiele seien folgende Titel aus einer laufend bunter werdenden Forschungslandschaft genannt: Verena Winiwarter, *Der kulturell geformte Blick. Ansichtskarten als Mittel der Rekonstruktion historischer Wahrnehmung von Landschaft*, ungedr. Typoskr., [o.O.] 1995; Roland Halbritter, *Touristisch gelenkte Blicke – Stereotype Arrangements von Ansichtskarten in Südtirol*. Ein Beitrag zur investigativen Postkartenforschung, in: *Der Schlern* 75 (2001) H. 2, 67–100; Margareth Otti/Otto Hochreiter (Hg.), *Hier ist es schön. Grazer Ansichtskarten*. Aus den Sammlungen des stadtmuseumgraz, Katalog zur Ausstellung im stadtmuseumgraz, 5. Oktober 2007–6. April 2008 (Fotohof-Edition, Bd. 93), Salzburg 2007.
- 6 Ralph Andraschek-Holzer, *Topographische Ansichten als Landschaftsbilder. Architektur und Natur in Niederösterreich 1650–1850*. Eine Ausstellung aus den Sammlungen der NÖ Landesbibliothek vom 18. Juni bis 29. August 2008 (Sonder- und Wechselausstellungen der Niederösterreichischen Landesbibliothek, Bd. 30), St. Pölten 2008.
- 7 Referiert bei Ralph Andraschek-Holzer, *Historische Bildkunde – Geschichte, Methoden, Ausblick*, in: Martina Fuchs/Alfred Kohler/Ralph Andraschek-Holzer (Hg.), *Geschichte in Bildern?*, in: *Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit* 6 (2006) H. 2, 6–20.
- 8 Manifestiert in Publikationen wie Wolfgang Kos/Christian Rapp, *Alt Wien. Die Stadt, die niemals war*, Katalog zur 316. Sonderausstellung des Wien Museums, 25. November 2004–28. März 2005, 2. Aufl., Wien 2005 bzw. Wien Museum (Hg.), *Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria*, Katalog zur 337. Sonderausstellung des Wien Museums, 10. Mai–4. November 2007, Wien 2007.
- 9 Grundlegend: Verena Winiwarter/Martin Knoll, *Umweltgeschichte. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien 2007, 255–299.
- 10 Diese wird nicht zuletzt durch Arbeiten Werner Teleskos verkörpert, so etwa durch Werner Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2008, 437–445.
- 11 Für die Einladung zur Mitarbeit an vorliegender Publikation danke ich Frau Mag.^a Dr.ⁱⁿ Rita Garstenauer vom Institut für Geschichte des ländlichen Raumes, St. Pölten, herzlich.
- 12 Georg Matthäus Vischer: *Greifenstein*, 1672. Kupferstich aus: *Topographia archiducatus Austriae inferioris modernae* (Nebehay/Wagner 783, 2. Teil, Nr. 32), 102 x 155 mm (Plattenrand 117 x 160 mm, Blatt 120 x 165 mm; beschnitten; NÖLB, Inv.-Nr. 1.832). – „Nebehay/Wagner“ lautet der in diesem Zusammenhang verwendete Kurztitel für Ingo Nebehay/Robert Wagner, *Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke aus fünf Jahrhunderten. Die Monarchie in der topographischen Druckgraphik von der Schedel'schen Weltchronik bis zum Aufkommen der Photographie. Beschreibendes Verzeichnis der Ansichtenwerke*, 6 Bde., Graz 1981–91; „NÖLB“ steht für Niederösterreichische Landesbibliothek, *Topographische Sammlung*. – Jüngst besprochen wurde die Ansicht in Andraschek-Holzer, *Topographische Ansichten*, wie Anm. 6, 99.
- 13 Christian Schumann: *Greifenstein*, ca. 1734. Kupferstich aus: *Theatrum Danubii* [...] (Nebehay/Wagner 736, Nr. 58), 163 x 290 mm (Plattenrand 203 x 300 mm, Blatt 222 x 320 mm; beschnitten; NÖLB, Inv.-Nr. 30.607), jüngst besprochen in Andraschek-Holzer, *Topographische Ansichten*, wie Anm. 6, ebd. noch unter „Wolff“; die Kenntnis des auch Nebehay/Wagner unbekanntem Bildautors verdanke ich Werner Schwarz, *Vom ‚stimpelnden‘ Uhrmacher zum Kunstverleger: Jeremias Wolff und seine Nachfolger*, in: Helmut Gier/Johannes Janota (Hg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1997, 587–620, hier 617.

- 14 Anton Christoph Gignoux/Johann Michael Frey: Burg Greifenstein, ca. 1780. Kupferstich aus: Anton Christoph Gignoux: Hundert mahlerische Ansichten an der Donau (Nebehay/Wagner 200, Nr. 97), 112 x 192 mm (Blatt 131 x 195 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 1.885), jüngst besprochen in Andraschek-Holzer, Topographische Ansichten, wie Anm. 6, 100.
- 15 Anton Köpp von Felsenthal: Burg Greifenstein, ca. 1814. Kolorierte Umrissradierung aus: Historisch mahlerische Darstellungen von Oesterreich (Nebehay/Wagner 309, Nr. [23]), 268 x 370 mm (Blatt 313 x 395 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 1.845). – Weitere Beispiele aus Köpps Werk bringt Ralph Andraschek-Holzer, Geschichte von Bildern: Die Adaptierung älterer Ortsansichten in aktuellen Kontexten, in: Unsere Heimat 78 (2007), 257–268.
- 16 William H. Bartlett/H. Adlard: Greifenstein, ca. 1845. Stahlstich aus: William Beattie, The Danube: its history, scenery, and topography. Splendidly illustrated from sketches taken on the spot, by Abresch, and drawn by W. H. Bartlett. London o.J. [ca. 1845] (Nebehay/Wagner 82, Nr. 40), 126 x 189 mm (Blatt 162 x 208 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 1.849). – Dieses Buch erwähnt knapp Wolfgang Häusler, Reisebeschreibungen aus dem Donautal und dem Waldviertel als Quelle zur niederösterreichischen Landeskunde zwischen Aufklärung und Biedermeier, in: Unsere Heimat 56 (1985), 3–47, hier 30; über die in Beatties Werk veröffentlichten Klosterneuburg-Ansichten handelte jüngst Wolfgang Christian Huber, Zwischen Romantik und Realismus – das Stift Klosterneuburg in graphischen Ansichtenwerken zwischen 1820 und 1850, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg NF 19 (2004), 289–413, hier 319 f.
- 17 Amand Helm: Burg Greifenstein, ca. 1880. SW-Lichtbild, auf Karton aufgeklebt, 201 x 249 mm (Blatt 226 x 277 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 1.867). – Zum Künstler vgl. Ralph Andraschek-Holzer, Amand Helm. Niederösterreich zwischen Malerei und Fotografie, Weitra o.J. [2010].
- 18 K[arl]. Ledermann: Greifenstein, ca. 1905. Druck nach SW-Lichtbild (Postkarte), 90 x 139 mm (NÖLB, PK 352/1/7); zum Autor vgl. Timm Starl, Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839 bis 1945, Wien 2005, 285.
- 19 Paul Ledermann: Burg Greifenstein, 1917. Kolorierter Druck nach SW-Lichtbild (Postkarte), 89 x 139 mm (NÖLB, PK 352/1/8); zum Autor vgl. Starl, Fotografie, wie Anm. 18, ebd.
- 20 Georg Matthäus Vischer: Kloster Melk, 1672. Kupferstich aus: Topographia archiducatus Austriae inferioris modernae (Nebehay/Wagner 783, 2. Teil, Nr. 67), 100 x 158 mm (Plattenrand 107 x 161 mm, Blatt 109 x 169 mm, beschnitten; NÖLB, Inv.-Nr. 4.628), jüngst besprochen in Andraschek-Holzer, Topographische Ansichten, wie Anm. 6, 24.
- 21 Eine kleine Einschränkung ist angesichts des rechts im Hintergrund positionierten, nicht via Beschriftung ausgewiesenen Gebäudes gegeben; bei diesem handelt es sich wohl um Schloss Schönbühel.
- 22 Christian Schumann: Burg Weitenegg und Melk, ca. 1734. Kupferstich aus: Theatrum Danubii [...] (Nebehay/Wagner 736, Nr. 52), 173 x 288 mm (Blatt 186 x 294 mm, beschnitten; NÖLB, Inv.-Nr. 4.629), jüngst besprochen in Andraschek-Holzer, Topographische Ansichten, wie Anm. 6, 44 (noch unter „Wolff“).
- 23 Christian Schumann: Die Donau bei Melk, ca. 1734. Kupferstich aus: Theatrum Danubii [...] (Nebehay/Wagner 736, Nr. 53), 176 x 286 mm (Plattenrand 202 x 297 mm, Blatt 222 x 320; NÖLB, Inv.-Nr. 4.633), jüngst besprochen in Andraschek-Holzer, Topographische Ansichten, wie Anm. 6, 44 (noch unter „Wolff“).
- 24 Anton Christoph Gignoux/Johann Michael Frey: Die Donau bei Melk, ca. 1780. Kupferstich aus: Anton Christoph Gignoux: Hundert mahlerische Ansichten an der Donau (Nebehay/Wagner 200, Nr. 87), 121 x 192 mm (Plattenrand 146 x 209 mm, Blatt 204 x 285 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 4.691). – Zu ähnlich komponierten Melk-Ansichten vgl. Telesko, Kulturraum Österreich, wie Anm. 10, 440–443.
- 25 Beispiele finden sich etwa in Andraschek-Holzer, Bild vom Kloster, wie Anm. 4, 10 f.
- 26 Anton Köpp von Felsenthal: Melk, ca. 1814. Kolorierte Umrissradierung aus: Historisch mahlerische Darstellungen von Oesterreich (wie Anm. 15, Nr. [20]), 264 x 372 mm (Blatt 307 x 392 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 4.641).
- 27 William H. Bartlett/J. C. Armytage: Weitenegg und Melk, ca. 1845. Stahlstich aus: Beattie, Danube, wie Anm. 16, Nr. 34; 120 x 184 mm (Blatt 205 x 265 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 30.075).
- 28 William H. Bartlett/R. Wallis: Melk, ca. 1845. Stahlstich aus: Beattie, Danube, wie Anm. 16, Nr. 35; 118 x 178 mm (Blatt 204 x 270 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 30.073).
- 29 Wolfgang Krug, Wachau. Bilder aus dem Land der Romantik. Aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums und der Topographischen Sammlung der Niederösterreichischen Landesbibliothek. Wien 2003, reproduziert S. 25 genau unser Melk-Beispiel und weist S. 26 auf Möglichkeiten sowie Grenzen der Stahlstich-Technik hin.
- 30 Amand Helm: Melk, ca. 1870. SW-Lichtbild, auf Karton aufgeklebt, aus: Helm's Donau-Album [...], 137 x 207 mm (Blatt 184 x 237 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 4.679).

- 31 Es handelt sich um die auch auf den Ansichten von Köpp bzw. Bartlett (Abb. 12, 13) ganz links dargestellte.
- 32 J[ean ?]. Deutsch (Verl.): Melk, ca. 1910. Druck nach SW-Lichtbild (Postkarte), 93 x 143 mm (NÖLB, Bestand PK 812); zum – hier gemutmaßten – Autor vgl. Starl, Fotografie, wie Anm. 18, 87.
- 33 Ferd[inand] Aigner (Verl.): Melk, ca. 1911. Druck nach SW-Lichtbild (Postkarte), 88 x 139 mm (NÖLB, Bestand PK 812).
- 34 Dass bei der Analyse von Bild-Text-Korrespondenzen Texte stets mit zu berücksichtigen sind, braucht an dieser Stelle nicht eigens betont zu werden. Hier soll nur auf die Ausführlichkeit hingewiesen werden, mit welcher Christian Köpp von Felsenthal die von seinem Bruder Anton bildlich dargestellte Melker Abtei (Abb. 12) verbal in ihren Geschicken nachzeichnet: Ant[on] und Christ[jan] Köpp, Edle von Felsenthal, Historisch mahlerische Darstellungen von Oesterreich. Description pittoresque & historique de l'Autriche, Bd. 1, Wien 1814, 75–80.
- 35 Matthäus Merian d.Ä.: Melk, 1649. Kupferstich aus: Topographia provinciarum Austriacarum Austriae Styriae, Carinthiae, Carnioliae, Tyrolis etc. (Nebehay/Wagner 407, Nr. [19]), 196 x 309 mm (Plattenrand 200 x 311 mm, Blatt 313 x 38 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 11.315), jüngst besprochen in Andraschek-Holzer, Topographische Ansichten, wie Anm. 6, 23 f.
- 36 Österreichische Luftverkehrs-A.G.: Melk, ca. 1930. SW-Lichtbild, 110 x 162 mm (Blatt 115 x 167 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 28.919).
- 37 Anton Spreng: Donaulände bei Melk, ca. 1800. Sepia-lavierte Federzeichnung mit Raster, 224 x 298 mm (NÖLB, Inv.-Nr. 4.638); zu dieser vgl. Krug, Wachau, wie Anm. 29, 94.
- 38 Walter Prinzl: Donaulände bei Melk, ca. 1930. Farbdruck nach Farbradiierung (Postkarte), 122 x 93 mm (Blatt 150 x 110 mm; NÖLB, Inv.-Nr. 15.828). – Zu Prinzl vgl. (knapp) Krug, Wachau, wie Anm. 29, 79, Anm. 11.
- 39 Köpp, Historisch mahlerische Darstellungen, wie Anm. 34, 88.
- 40 Ähnlich der Text in Beattie, Danube, wie Anm. 16, 134: „Greiffenstein [Hervorhebung d. Orig.], another of those castles which overlook the Danube [...] The view from the massive square tower of Greiffenstein, commanding a magnificent panorama of mountains, forests, cultivated plains, interspersed with towns and villages, with the isle-bestudded Danube flowing in tranquil majesty under the windows, is one of the finest in Germany.“
- 41 Beattie, Danube, wie Anm. 16, 116.
- 42 Ebd., 117. – Nachfolgend wird in diesem Buch summarisch am Beispiel einiger Donauorte die Notwendigkeit betont, architektonische Hinterlassenschaften nicht nur als pittoreske Bereicherung der Landschaft, sondern auch in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung zu würdigen: „Mölk, Krems, and Gottweih, are severally points of unrivalled interest in the landscape – if only considered as artificial monuments that variegated and enrich the picture; but when viewed in connexion with the intellectual treasures which they contain [...] they awaken a much more powerful and lasting impression, and conciliate the best feelings of the heart.“ (ebd., 130).
- 43 NÖ Landesfremdenverkehrsamt (Hg.), Niederösterreich, Austria. Bilder aus dem Land um Wien, Wien [o.J., ca. 1960], auf der Rückseite des unpaginierten Blattes „Melk an der Donau“ mit der Aufnahme „Stift Melk/Donau“ von „Dr. [Fritz ?] Weber, n.-ö. Lichtbildstelle“.
- 44 Zit. nach Winiwarter, Der kulturell geformte Blick, wie Anm. 5.
- 45 Vgl. die anregenden Passagen in Telesko, Kulturraum Österreich, wie Anm. 10, 426 bzw. 437–445, in welchem von „standardisierten“ Blickpunkten als „Landschaftskanon“ gehandelt wird.
- 46 Vorausgesetzt wird, dass Normierung den Vorgang, Standardisierung dessen Ergebnis bezeichnet.
- 47 Letztere ist thematisch zwischen den Bildfolgen zur Donau – Wolff (Abb. 2, 10) bzw. Gignoux (Abb. 3, 11) – gegeben, kompositionell wiederum zwischen Köpp (Abb. 4, 12) und Bartlett (Abb. 5, 13).
- 48 Beispielsweise – unter Verwendung eines von Rudolf Haase 1977 publizierten und im Literaturverzeichnis deklarierten Buchs – Kurt Haider, Die objektiven Grundlagen von Mozarts Musik, in: Zaubertöne. Mozart in Wien 1781–1791. 139. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus, 6. Dezember 1990 – 15. September 1991, Wien 1990, 487–496, hier 488 f.
- 49 Hier spiele ich auf die Benutzung des bemerkenswerten Buchs von D[aniel] E[llis] Berlyne, Aesthetics and Psychobiology, New York 1971, durch Matthias Schmidt, Sinfonik zwischen Kanon und Öffentlichkeit, in: Gernot Gruber/Matthias Schmidt, Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 2), Laaber 2006, 239–260, hier 258, an.
- 50 Gleichsam vorbereitend war der Ausstellungskatalog von Andraschek-Holzer, Topographische Ansichten, wie Anm. 6; konkretisiert wurde der Themenkomplex in ders., „Ikonographie“ des Waldviertels: Möglichkeiten und Grenzen des Arbeitens mit Ortsansichten, in: Das Waldviertel 59 (2010), 129–142.