im Kinsky

1/2014

Mumienporträts. Bilder aus dem Wüstensand

Flämische Malerei. Spezialistentum und Koproduktion

Aetas Aurea. Medardo Rosso und sein Meisterwerk

Die Ästhetik des Einfachen. Franz Hagenauer (1906–1986)

Wiener Gläser. Österreichischer Werkbund, Köln 1914

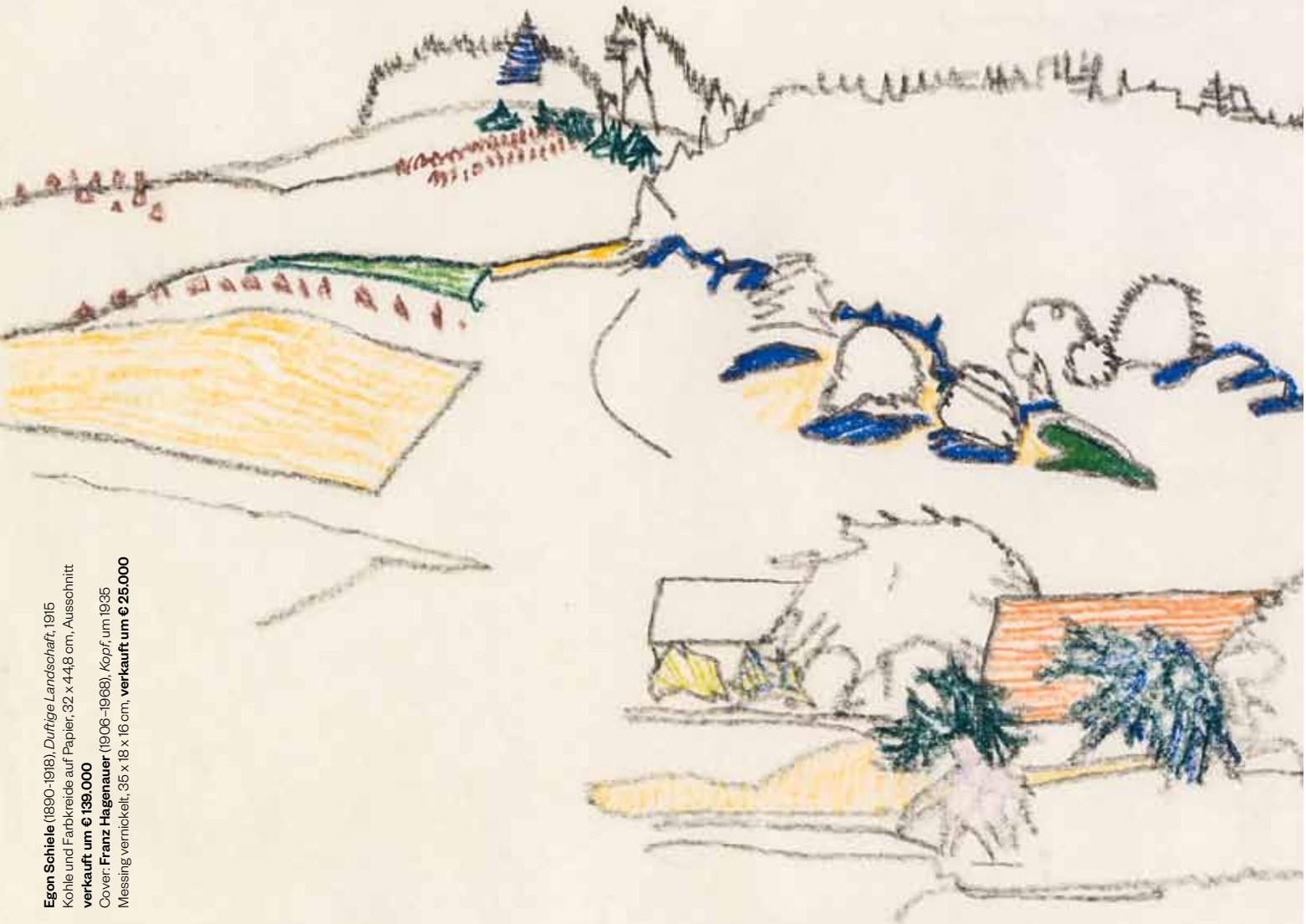
Arnulf Rainer. Ein Rückblick über sechs Jahrzehnte

Zahlen …

… definieren unsere Welt. Mit ihnen analysieren, messen und bewerten wir und bedienen uns dabei wie selbstverständlich abstrakter, imaginärer Objekte. Kein Wunder also, dass Zahlen immer schon hochkomplexe Symbole des Göttlichen, des absolut Schönen und der Unendlichkeit waren. Im heutigen Denken geht es zwar etwas weniger mystisch und viel prosaischer zu, aber Zahlen dienen dennoch dazu, Zeitabschnitte zu bestimmen und Erfolge zu feiern.

Im letzten Jahr definierte die Zahl **20** das Bestehen unseres Hauses als eines der erfolgreichsten Unternehmen im Bereich der österreichischen Kunst, heuer setzten wir mit der **100. Kunstauktion** einen weiteren Meilenstein. Sie meinen, das sind ganz nette, aber belanglose Zahlenspiele? Nun, das sehen wir anders, denn diese „runden Momente" sind Ziele, die uns anspornen, immer wieder mit Qualität und besonderen Raritäten das Interesse unserer Sammler zu wecken und ihr Vertrauen zu bestätigen.

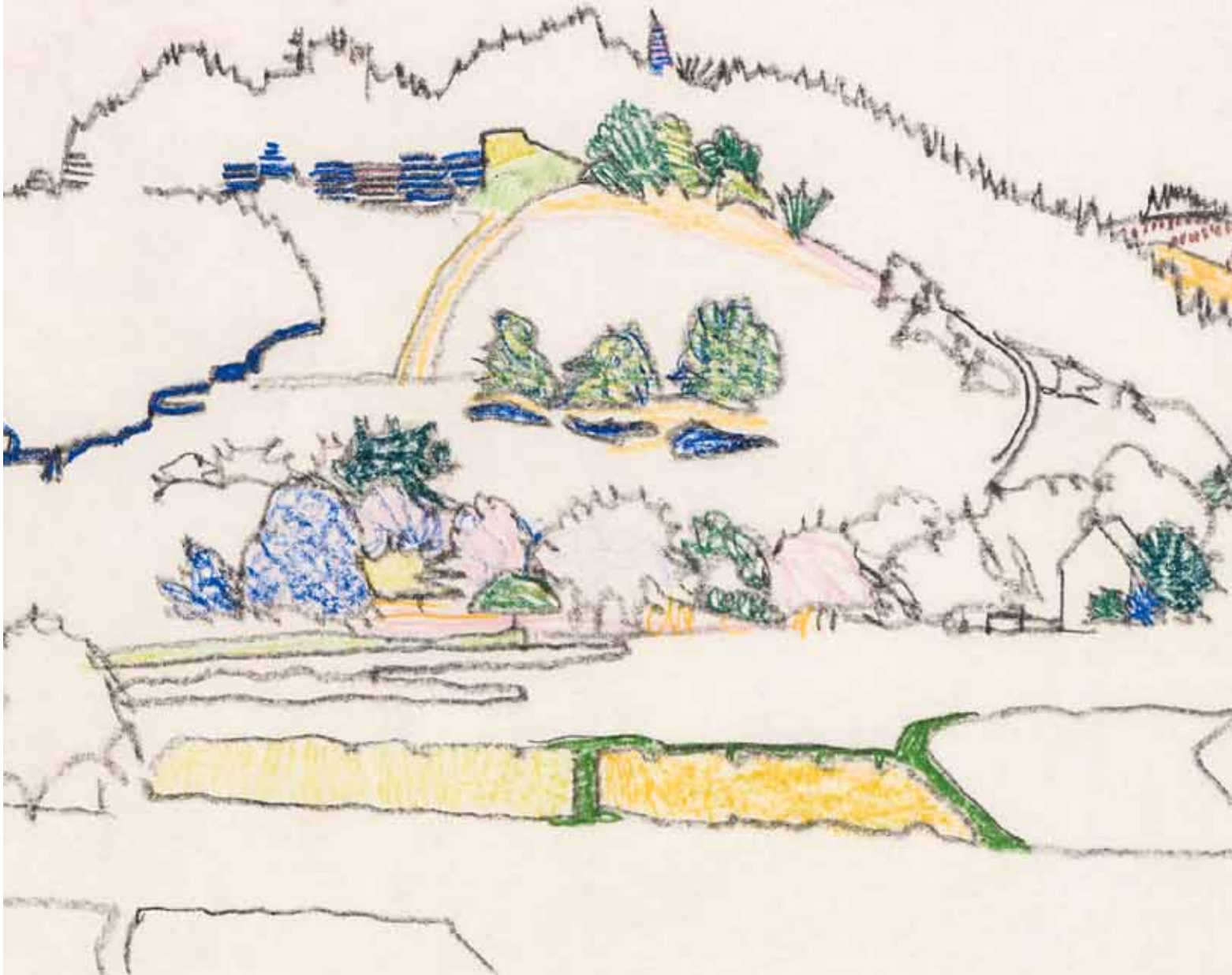
Im Mai ist uns das eindrucksvoll mit der Bronzeskulptur *Aetas aurea* des italienischen Bildhauergenies Medardo Rosso gelungen, bei der sich die Bedeutung der Zahl einmal mehr bestätigte: Denn wie schätzt man ein Werk ein, für das es am Markt keinen Vergleich gibt? Setzt man zu hoch an – selbst wenn die Qualität es rechtfertigen würde –, wirkt das abschreckend, ja vermessen und Sammler engagieren sich nicht. Ist der Preis zu niedrig, suggeriert er Zweifel oder einen schlechten Zustand. Es ist also das richtige Maß gefragt, um den Markt zu wecken und dann die Interessenten selber entscheiden zu lassen. Bei Medardo Rosso bestätigten mehr als acht internationale Telefonbieter und ein Saalbieter sowie das finale Rekordergebnis von mehr als € 300.000 den Erfolg unserer Strategie.



Egon Schiele (1890-1918), *Duftige Landschaft*, 1915
Kohle und Farbkreide auf Papier, 32 x 44,8 cm, Ausschnitt
verkauft um € 139.000
Cover: **Franz Hagenauer** (1906–1968), *Kopf*, um 1935
Messing vernickelt, 35 x 18 x 16 cm, **verkauft um € 25.000**

Eine Zahl ehrt in diesem Jahr auch einen der bedeutendsten Maler der österreichischen Avantgarde: Arnulf Rainer wird im Dezember 85 Jahre alt. Und wir haben nachgezählt: Ganze 360 Arbeiten hat das *Auktionshaus im Kinsky* von diesem Meister der Übermalung und Verfremdung seit 1993 anbieten können, darunter als einziges Auktionshaus Bilder aus der bedeutenden Serie der *Vertikalstrukturen*. Wir haben für eine dieser Varianten auch den bis heute höchsten Auktionspreis erzielen können. Da steht es wohl an, aus einer Auswahl der Arbeiten in diesem Journal einen fiktiven Geburtstagsstrauß zu binden.
Zu einer Zeitreise ganz anderer Dimension entführt hingegen das *Mumienporträt einer jungen Frau*, das uns aus einer alten österreichischen Sammlung mit bester Provenienz anvertraut wurde. Es stammt aus der berühmten Oase Fayum in Ägypten, wo es einst im 2. Jh. n. Chr. die Erinnerung an die Verstorbene bewahren sollte. Wilfried Seipel hat das Geheimnis dieser Wüstenbilder für uns gelüftet.
Interessant wird es auch, wenn ein Bild nicht nur von einer Hand, sondern gleich von mehreren geschaffen wurde, wie es in den Niederlanden in der frühen Neuzeit allgemeiner Usus war. Wenn daher ein Bild zu einem Puzzle verschiedener Pinselstriche wird, konterkariert das entschieden unsere Vorstellung von Original und Unikat. Letztlich überzeugt aber nur das Resultat, die Harmonie des Ganzen.
Und so löst sich ganz allgemein jegliches numerische Betrachten und Kalkulieren in der optischen Illusion des Schönen wie des Hässlichen, der Idylle wie der Provokation, also kurz in der Kunst befriedigend auf. Und mit dieser Betrachtung geben wir die Bühne frei für ein neues ***im Kinsky* Journal**.

Michael Kovacek, Ernst Ploil

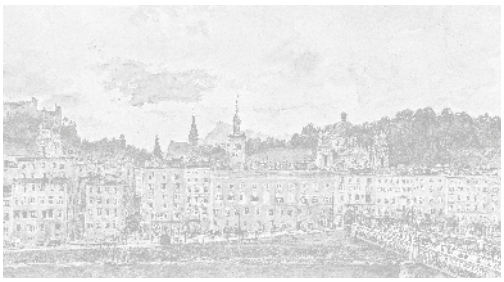


Bringen Sie uns

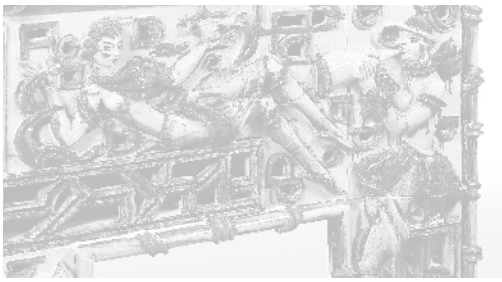
unsere Kunstauktionen

Seit 1993 sind wir erfolgreiche Vermittler von Kunst.

Wir beraten Sie gerne beim Verkauf Ihres Alten Meisters



Wir vermitteln seit Jahrzehnten erfolgreich zwischen Verkäufer und Sammler



Hier würden wir gerne für **Ihr Bild** auf ein Topergebnis hinweisen!

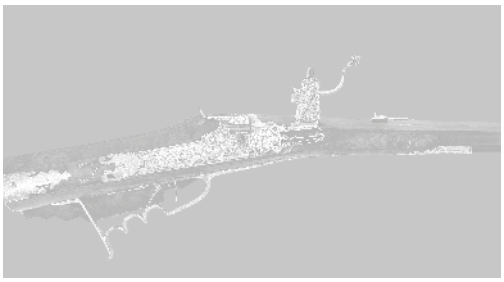
Unsere ExpertInnen beraten Sie jederzeit!

Wir erstellen kostenlose Expertisen und Schätzungen!
Wir gewähren unbürokratisch Vorschüsse!
Wir versichern kostenlos Ihre Kunstobjekte ab Abholung!

Ihre Kunst für

im **Herbst 2014**

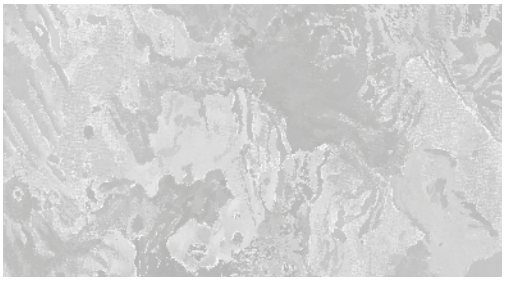
Service ist unsere Kompetenz, Rekordpreise sind unser Standard.



Wir erzielen auch für Ihre Antiquität den besten Preis!

im Kinsky ist die beste Adresse für Ihr Jugendstil-Objekt

Ihre Kunst von Heute präsentieren wir höchst erfolgreich in erlesenem Rahmen!



Alte Meister — Mag. Kareen Schmid, T +43 1 532 42 00-20, schmid@imkinsky.com

Bilder des 19. Jahrhunderts — Mag. Monika Schweighofer, T +43 1 532 42 00-10, schweighofer@imkinsky.com

Antiquitäten — Mag. Roswitha Holly, T +43 1 532 42 00-19, holly@imkinsky.com

Jugendstil & Design — Mag. Roswitha Holly, T +43 1 532 42 00-19, holly@imkinsky.com

Klassische Moderne — Mag. Claudia Mörth-Gasser, T +43 1 532 42 00-14, moerth-gasser@imkinsky.com

Zeitgenössische Kunst — Mag. Astrid Pfeiffer, T +43 1 532 42 00-13, pfeiffer@imkinsky.com

Editorial

2

Wilfried Seipel
Mumienporträts.
Bilder aus dem Wüstensand

7

Kareen Schmid
Flämische Malerei.
Spezialistentum und Koproduktion

10

Marianne Hussl-Hörmann
„Alles eine Farbe“.
Das Jagdstillleben bei Carl Moll

16

Claudia Mörth-Gasser
Aetas Aurea.
Medardo Rosso und
sein Meisterwerk

20

Carolin Pospesch
Bronze.
Wachs und Sand:
Zwei Gusstechniken

24

Roswitha Holly
Die Ästhetik des Einfachen.
Franz Hagenauer (1906–1986)

30

Alfred Pfabigan
Hagenauer, Kraus und Loos.
Versuch einer
Rekapitulation

34

Ernst Ploil
Die Totenmaske
von Adolf Loos

36

Ernst Ploil
Wiener Gläser.
Österreichischer Werkbund,
Köln 1914

38

Alfred J. Noll
Der Reiz des Quadrats.
Malewitsch, Albers und
die Folgen

42

Florian Steininger
Arnulf Rainer.
Ein Rückblick über
sechs Jahrzehnte

46

Service &
nächste Auktionen
im Kinsky

56

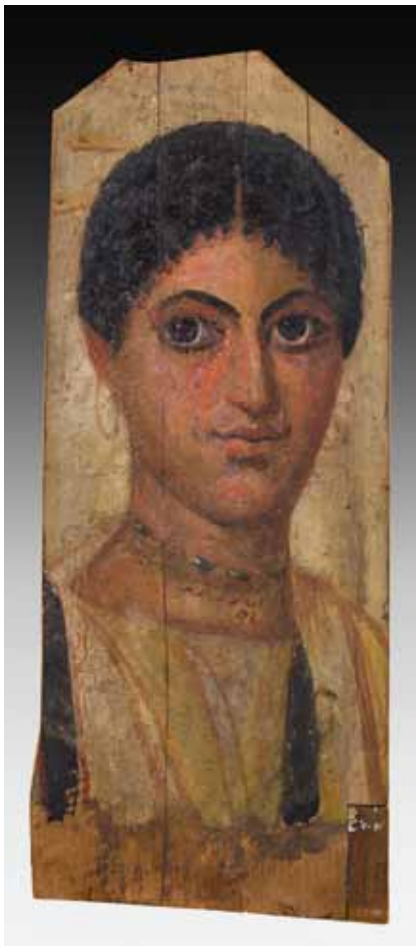
Private Sales

58

Mumienporträts

Bilder aus dem Wüstensand

Wilfried Seipel



Mumienporträt einer jungen Dame
Ägypten, 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.,
Eitempera auf Holz, 34 x 14 cm
verkauft um € 214.000

Der altägyptische Totenkult
Wie kaum eine andere Kultur scheint die altägyptische ganz besonders der Suche nach dem ewigen Leben, nach Unsterblichkeit und der Überwindung des Todes verpflichtet gewesen zu sein. Bedingt durch die besonderen klimatischen und geographischen Gegebenheiten sind uns aus dem Land der Pharaonen vor allem jene religiös bestimmten Kunst- und Kulturelemente überliefert, die von der tiefen Überzeugung der Ägypter künden, dass dieses endliche Leben in ein ewig währendes Jenseits überführt werden könne. Dabei spielt der Mythos vom Tod und der Auferstehung des Gottes Osiris eine wichtige Rolle. Osiris stellte als Herrscher der Unterwelt, aber auch der jährlich sich erneuernden Natur und Fruchtbarkeit eine Zentralgestalt der ägyptischen Götterwelt dar. Das „Werden zu Osiris" galt als letztes Ziel nicht nur der Pharaonen, sondern auch des einfachen Ägypters, um auf diese Weise am ewigen Leben des Gottes teilhaben zu können.
Es ist daher nicht verwunderlich, wenn vor allem der physischen Unzerstörbarkeit des Leichnams eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, wollte man doch im Jenseits über dieselben körperlichen Fähigkeiten verfügen wie im Diesseits. Die dazu notwendige Mumifizierung wird eingehend im 2. Buch der Historien des griechischen Schriftstellers und Reisenden Herodot geschildert, der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Ägypten bereist hat und über Sitten und Gebräuche im Land am Nil ausführlich berichtet.

Er unterscheidet drei nach Kosten gestaffelte Einbalsamierungsarten, von denen sich die kostenintensivste über einen Zeitraum von 70 Tagen erstreckte. Nach der Entfernung der Eingeweide und des Gehirns wurde der Körper über 70 Tage in einer Natronlauge dehydriert, um dann nochmals gereinigt und schließlich mit Mumienbinden umwickelt zu werden. Auch wenn es hier zu weit führen würde, die einzelnen Schritte des Mumifizierungsprozesses detailliert zu beschreiben – und die heutige Mumienforschung konnte in einigen Fällen Herodots Angaben korrigieren –, so sei hier seine abschließende Feststellung zitiert: „Dann holen die Angehörigen die Leiche ab, machen einen hölzernen Sarg in Menschengestalt und legen die Leiche hinein. So eingeschlossen wird sie in der Familiengrabkammer geborgen und aufrecht gegen die Wand gestellt."

Es besteht kein Zweifel, dass die sich über mehr als drei Jahrtausende erstreckende ägyptische Kultur ihren Totenkult als ein gelebtes und wohl auch weit verbreitetes Glaubensgut bewahrt hat; ungeachtet auch der zahlreichen Eroberungen und Fremdherrschaften, die dieses Volk im letzten Jahrtausend seiner Geschichte über sich ergehen lassen musste, sei es durch die Libyer, die Kuschiten, die Assyrer, die Perser, die Makedonen oder letztendlich die Römer. Der Bericht Herodots, aber auch die zahlreichen Schilderungen griechischer und römischer Schriftsteller späterer Zeit zeugen eindrucksvoll von der Kontinuität dieser Glaubensvorstellung, allen Einflüssen neuer religiöser Strömungen vor allem in der hellenistischen und römischen Zeit zum Trotz.

Die Totenmaske: Ideal und Porträt
Gegen Ende des 1. Jahrtausends v. Chr. kam es jedoch verstärkt zu regional unterschiedlichen Ausgestaltungen der Begräbniszeremonien und der Grabausstattung. Zu den häufigsten Beispielen der Begräbnissitte in der ptolemäischen, also der griechischen Zeit der letzten drei vorchristlichen Jahrhunderte zählen die aus Kartonage, gepresster Leinwand, aus Stuck oder auch aus Holz oder Ton gefertigten Mumienhüllen, die den ganzen Körper umgaben. Der Kopf der Mumie wurde dabei von einer separat übergestülpten rundplastischen Maske bedeckt, die bemalt und – als Zeichen der Wiedergeburt des Toten – oftmals auch vergoldet war. Die vielfach eindrucksvollen und detaillierten Gesichtszüge der stuckierten Mumienmasken erheben freilich keinen Anspruch auf eine individuelle, also porträthafte Wiedergabe des Toten, sondern zeigen ihn in einer von Alterszügen freien, für das jenseitige Leben bestimmten idealisierten Weise.

Anders verhält es sich mit den auf Holz gemalten „Mumienporträts“, die zu Beginn der römischen Herrschaft auftauchten und die wegen ihrer offensichtlich porträthaften und realistischen Darstellungsweise bis heute faszinieren. Die entweder in Enkaustik (Wachsmalerei) oder in Temperatechnik bemalten, rechteckigen Holztafeln waren direkt über dem Gesicht der Mumie in die Mumienwicklung aufgebracht worden, wobei zur Anpassung an die äußere Form meistens die oberen Ecken abgerundet oder beschnitten wurden.

Abgesehen von zwei Mumienporträts, die bereits im 17. Jahrhundert von dem italienischen Reisenden Pietro della Valle in Saqqara erworben worden waren und sich heute in Dresden befinden, handelte es sich dabei im Wesentlichen um jene durch Raubgrabungen zutage gekommenen Funde, die 1887 durch Theodor Graf nach Europa gebracht und in zahlreichen Ausstellungen in Amerika und Europa einer staunenden Öffentlichkeit präsentiert wurden. Die Holztafeln waren zuerst in einer Nekropole im Fayum, einer etwa 70 Kilometer südlich von Kairo gelegenen Oase, von Fellachen ausgegraben worden – zahlreiche wurden im Übrigen während der kalten Wüstennächte verheizt – und fanden zunächst von Seiten der Archäologie nur wenig Aufmerksamkeit. Erst aufgrund weiterer Nachforschungen des erwähnten Wiener Kaufmanns Theodor Graf, der eine Handelsniederlassung in Kairo besaß und sich mit dem Handel von Papyri, koptischen Stoffen und anderen Antiken bereits einen Namen gemacht hatte, kam es zu zahlreichen Neufunden und zu „günstigsten Resultaten! Als ich im November 1887 nach Cairo kam, hatte ich die Freude, in meinem Haus daselbst eine Serie dieser alten Bildnisse vorzufinden.“ Am Ende befanden sich in seiner Sammlung über 330 Mumienporträts, die hauptsächlich im antiken Gräberfeld von El-Rubayat, der alten Nekropole der griechisch-römischen Stadt Philadelphia gefunden wurden („ausgegraben“ wäre zu viel gesagt, da die von den ansässigen Bauern vorgenommenen Plünderungen dieser Nekropole jeglicher archäologischer Sitte entbehrten). Die von Graf veranstalteten Verkaufsausstellungen tourten seit 1888 in Europa und Amerika und führten zu einer Verteilung dieser Kunstwerke auf zahlreiche Museen und Privatsammlungen. Noch im selben Jahr wurde der damalige Bestand an Mumienporträts durch 81 Porträtmumien, die von Flinders Petrie in Hawara, am Rand des Fayum gelegen, aufgefunden wurden, entscheidend vermehrt. Die meisten davon befinden sich heute im Ägyptischen Museum in Kairo und waren 1999 in Wien in der Ausstellung *Bilder aus dem Wüstensand* im Kunsthistorischen Museum zu sehen. Aufgrund weiterer Funde im 19. und auch im 20. Jahrhundert sind heute über tausend Mumienporträts bekannt. Über wichtige Beispiele aus diesem in der ganzen Welt verstreuten Bestand verfügen in Österreich sowohl das Kunsthistorische Museum in Wien als auch die Österreichische Nationalbibliothek.

Plakat der Mumienporträt-Ausstellung in Wien 1894
© Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Im Schnittpunkt zweier Kulturen

Doch wie steht es nun mit der Funktion, der Herkunft und zeitlichen Einordnung dieser ausschließlich in funerärem Kontext gefundenen Artefakte? Pietro della Valle, dem wir die erste Nachricht über zwei Mumienporträts verdanken, schreibt 1615 voll Begeisterung, sie seien „der zierlichste Anblick der Welt“. Und tatsächlich bezaubern, ja verzaubern die meisten der oftmals prächtigen und ausdrucksvollen Bildnisse. Die weit geöffneten Augen der dargestellten Männer und Frauen blicken aus einem detailliert ausgeformten Antlitz direkt auf uns, die Betrachter, als ob sie eine letzte Grußbotschaft vor dem endgültigen Abschied vermitteln wollten. Aber ist das ihre Funktion, sind es tatsächlich die letzten authentischen Bildnisse eines Menschen, eines Toten, bleibende Erinnerung trotz ihrer physischen Auflösung?

Die Porträts entstanden in den Jahrhunderten der römischen Fremdherrschaft über Ägypten, die mit der Niederlage in der Seeschlacht von Actium 31 v. Chr. (und dem darauf folgenden Selbstmord der Königin Kleopatra) seinen Anfang genommen hatte. Für das römische Imperium diente Ägypten künftig als wichtige Kornkammer, gleichzeitig fand ein reger Austausch des religiösen wie kulturellen Gedankengutes statt. Vor diesem Hintergrund präsentieren die Porträts eine faszinierende Verschmelzung zweier künstlerischer Traditionen: der griechisch-römischen Porträtmalerei mit dem traditionellen ägyptischen Jenseitsglauben. Sie sind ein kunsthistorischer Sonderfall, dessen lokale – nur wenige Beispiele sind außerhalb des Fayums gefunden wurden – und zeitliche Eingrenzung ihre Besonderheit noch unterstreicht.

Ohne auf die in der Ägyptologie seit Jahrzehnten geführte Diskussion über den Porträtcharakter ägyptischer Bildnisse hier eingehen zu können, gibt es wohl darüber einen Konsens, dass es eine der römischen Porträtkunst vergleichbare individuelle Darstellung menschlicher Gesichter zumindest bei Darstellungen im funerären Bereich in Ägypten nicht gegeben hat. Zu sehr war im Kontext des Jenseitsglaubens und der angestrebten „Verewigung“ der dargestellten Person eine porträthafte Wiedergabe, die damit einer Altersangabe verpflichtete ist, nicht erwünscht. Dazu kommt, dass die antike Porträtmalerei, die gleichsam am Ursprung der ägyptischen Beispiele stand und über deren Qualität und weite Verbreitung wir fast ausschließlich aus schriftlichen Quellen unterrichtet sind, fast zur Gänze verloren gegangen ist und nur in den ägyptischen Mumienporträts weiterlebt.

Mumie mit eingewickeltem Porträtbild
(Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Ant. 31161/42)

Eine mehr oder weniger sichere Datierung der zu Beginn des 1. Jahrhunderts einsetzenden und wohl bis zum Ende des 3. Jahrhunderts nachweisbaren Verwendung der Mumienporträts ermöglichen Vergleiche der dargestellten Gewanddetails, Schmuckformen und vor allem Haarmoden mit den zeitgleichen römischen Kaiser- und Privatbildnissen, vor allem in der Skulptur oder auf den Münzen dieser Zeit. Die aktuellen Herrscherdarstellungen wurden immer rasch im gesamten Imperium verbreitet und dienten auch als Vorbild für den Privatmann, der sich modisch und bisweilen sogar auch stilistisch an die kaiserlichen Vorbilder anzugleichen versuchte. Auf diese Weise ist es möglich, bestimmte Darstellungsdetails der Porträts mit den erhaltenen Vorbildern zu vergleichen und entsprechend zu datieren. Bisweilen sind ganze Gruppen von Porträts stilistisch so einheitlich, dass sie wahrscheinlich aus einer Werkstatt stammten oder von einem einzigen Künstler gemalt wurden. Beispiele dieser Art beweisen freilich auch, dass manche der als besonders „individuell“ oder „porträthaft“ bezeichnete Bildnisse stark dem Zeitgeschmack unterworfen waren, der eine personalisierte Wiedergabe des Antlitzes gleichsam überstrahlte. Nur ganz wenige Porträts lassen sich namentlich zuordnen, entweder aufgrund einer Beschriftung der Tafel selbst oder mit Hilfe des an der Mumie gefundenen Etiketts. Bisweilen lassen sich auch Zuordnungen an eine Priesterfunktion der dargestellten Person vornehmen, so sind wohl Priesterinnen und Priester des Isis- und Serapiskults nachweisbar. Eines der schönsten Frauenporträts weist die dargestellte Person als *grammatike*, also als *schreibkundig* aus, was auch als Hinweis auf eine Lehrerin interpretiert wurde.

Nicht eindeutig zu entscheiden ist die Frage, inwieweit die Mumienporträts schon zu Lebzeiten oder erst nach dem Tode gemalt wurden. Mit wenigen Ausnahmen passt allerdings das eruierbare Sterbealter der mumifizierten Person mit dem offensichtlichen Alter des dargestellten Porträts zusammen. Berücksichtigt man die vermutlich niedrige durchschnittliche Lebenserwartung der Bevölkerung Ägyptens in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten, so überrascht es nicht, dass vorwiegend jüngere Personen bzw. jung Verstorbene auf den Porträts zu sehen sind. Andererseits verhinderte die bereits oben angesprochene bewusste Idealisierung für das Jenseits porträthafte Bildnisse des Alters. Ein besonders gutes Beispiel dafür liefert die Mumie eines Demetrios, heute in Brooklyn, deren Alter auf dem Etikett mit 89 Jahren angegeben wird, das dazugehörige Porträt aber eindeutig einen Mann in mittleren Jahren zeigt. Ob man hier und in ähnlichen Fällen auf ein bereits bestehendes Bildnis zurückgegriffen hat oder das Porträt erst aus der Erinnerung angefertigt wurde, lässt sich heute natürlich nicht mehr sagen. Man kann aber wohl voraussetzen, dass es in der gehobenen griechisch-römischen Gesellschaftsschicht, der die Mumienporträts ziemlich sicher zuzuordnen sind, genug Beispiele für Porträts oder Porträtbüsten gab, die schon zu Lebzeiten gemalt wurden. Im Todesfall konnte man sie dann in entsprechend angepasster Form in die Mumienbestattung einbringen.Das erklärt auch den bereits erwähnten Umstand, dass viele Porträttafeln an den oberen Ecken nachträglich beschnitten wurden.

Jenseitsglaube und Erinnerung

Den Mumienporträts können zusammenfassend also zwei grundsätzliche Funktionen zugewiesen werde: einerseits die in Anlehnung an die ägyptischen Mumifizierungspraktiken und den zugrunde gelegten Jenseitsglauben angestrebte Sicherung der Auferstehung des Toten, dessen Antlitz stellvertretend für den gesamten Körper das persönliche „Werden zu Osiris“ ermöglichte, andererseits aber auch eine bewusst eingesetzte Erinnerungsfunktion, durch die die Toten dem Vergessen entrissen werden sollten, wenn vielleicht auch nur für einen kürzeren Zeitraum. Eine Fülle von antiken Quellen – Herodot wurde oben bereits erwähnt – lassen auf eine zumindest befristete Aufstellung der mit Masken oder Porträts versehenen Mumien im Umkreis der Familie der Verstorbenen schließen, sei es in den Häusern selbst oder in eigenen Gedenkräumen oder Kapellen. Dass der Zeitraum zwischen Mumifizierung und endgültiger Beisetzung im Grab oftmals mehrere Monate, ja nach einem Befund bis zu sechs Jahre gedauert hat, betont die oben erwähnte Erinnerungsfunktion. Im Ägyptischen Museum in Berlin, aber auch in Kairo befindliche Schranksärge geben eine Vorstellung von der Aufbewahrungsart Dass diese Gedenkfunktion, die immer auch mit dem Memento-mori-Aspekt in Verbindung gebracht wurde, bis in christliche Zeit weiterlebte, belegt folgendes Zitat des koptischen Bischofs Athanasios:
„Die Ägypter lieben es, die Leichname der verstorbenen Frommen und besonders der heiligen Märtyrer zwar unter Bestattungszeremonien aufzubahren und mit Leichentüchern zu umhüllen, aber nicht zu begraben, sondern auf Leichenbetten zu legen und bei sich drinnen aufzubewahren […].“

Wilfried Seipel studierte Philologie, Assyriologie und Ägyptologie in Wien, Heidelberg und Hamburg. Nach einer universitären Karriere wurde er 1983 zum Direktor der Städtischen Museen in Konstanz, 1985 zum Direktor des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz bestellt; von 1990 bis 2008 war Seipel Generaldirektor des Kunsthistorischen Museums Wien. Unter seiner Ägide wurden u.a. die Großausstellungen Gold der Pharaonen, El Greco, Bruegel sowie 1998 Bilder aus dem Wüstensand organisiert.

Literatur
Klaus Parlasca, Ritratti di mummie, Repertorio d’arte dell’Egitto greco-romano, 4 Bände, Rom 1969–2003.
Barbara Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext, Mainz 1996.
Barbara Borg, „Der zierlichste Anblick der Welt …“. Ägyptische Portätmumien, Mainz 1998.
Wilfried Seipel (Hg.), Bilder aus dem Wüstensand. Mumienporträts aus dem Ägyptischen Museum Kairo; Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 1998.

(8) **Jan van Kessel** (1626–1679)
Blumenkartusche mit Christuskind
Öl auf Leinwand, 91 x 70 cm, Ausschnitt
Schätzpreis: € 25.000–50.000

Teamwork

Spezialistentum und Koproduktion in der flämischen Malerei

Kareen Schmid

Gerade bei den häufig nicht signierten Werken in der Kategorie der sogenannten „Alten Meister" steht das Aufspüren der charakteristischen Hand des einen großen Künstlers meist im Zentrum des Interesses der Kunstbetrachtung. Die Ursache dafür liegt u. a. in dem seit der Renaissance tradierten Idealbild vom Künstler als Genie, der sich aus der Werkstatt der Handwerker emanzipiert hat.

Auch die Blütezeit der flämischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts scheint diese Art des kunsthistorischen Blicks zunächst perfekt durch die schon damals glänzende (Selbst-) Vermarktung der erfolgreichsten Maler, wie beispielsweise von Jan Brueghel dem Älteren (1568–1625) oder dem heute noch als Malerfürsten bezeichneten Peter Paul Rubens (1577–1640), zu unterstützen. Bei näherer Betrachtung jedoch erweist sich eine Vielzahl der Gemälde dieser Zeit als Ergebnis einer zur Perfektion geführten Zusammenarbeit von zwei und auch mehreren Malern. So gelten heute gerade Brueghel und Rubens nicht nur als die großen Meister der flämischen Malerei mit ihrem Zentrum Antwerpen, sondern sind zugleich auch als das berühmteste Malerpaar sogenannter „Gemeinschaftswerke" bekannt – als eines von vielen sei hier nur das Werk *Pan und Syrinx* in der Staatlichen Gemäldegalerie Kassel (Inv.-Nr. GK 1229) genannt, in welchem Rubens die Figuren und Brueghel die sie umgebende Landschaft schuf. Gab es bereits zuvor die Tradition der künstlerischen Kooperation, beispielsweise im Rahmen von großen Ausstattungsaufträgen oder innerhalb eines Werkstattbetriebs, verleiht gerade die in Antwerpen entwickelte Komprimierung des Könnens und der Kreativität mehrerer beteiligter Hände in einem einzigen Gemälde diesen Werken eine zusätzliche künstlerische Ebene.

Spezialisten der Kunst

Bereits im 16. Jahrhundert galt Antwerpen als die Kunstmetropole der von den Habsburgern regierten „Südlichen Niederlande", welche sich um 1600 politisch und kulturell zunehmend von der neu gegründeten Republik der „Sieben nördlichen Provinzen" getrennt hatte. Das Sammeln von Kunst war aber nicht mehr nur dem Adel vorbehalten, eine zunehmend zu Wohlstand gelangte Bürgerschaft verlangte nach Gemälden und förderte die Entwicklung eines florierenden Kunsthandels. Im Zuge dieser wachsenden Kommerzialisierung von Kunst entstand offensichtlich die Notwendigkeit, den Markt aufzuteilen und Künstler als Spezialisten für bestimmte Genres, also beispielsweise für Landschafts- oder Figurenmalerei, auszubilden. Es wird gar vermutet, dass es möglicherweise seit 1602, dem Dekanat Jan Brueghels des Älteren und Otto van Veens (1556–1629), in der Antwerpener Lukasgilde „marktschützende Kartellabsprachen" bezüglich der Fachmalerei der Spezialisten gab.[1] Für viele Antwerpener Künstler wurde es daher zur alltäglichen Arbeitspraxis, einen anderen Maler als Spezialisten für bestimmte Bildelemente zu beauftragen oder andersherum selbst von einem Kollegen gegen Bezahlung hinzugezogen zu werden. Häufig ist also von einem Hauptakteur auszugehen, welcher das entstehende Kunstwerk entwarf und auch die jeweilige Ausführung bestimmte. Es sind jedoch auch Werke bekannt, deren Ausführung schon eine gemeinschaftliche Planung zugrunde lag und die beide Partner zum Teil gleichberechtigt signierten.

Wie bestimmte Malerkonstellationen zustande kamen, ist jedoch nicht nur durch eine rein künstlerische Komponente zu begründen. Vielmehr spielten wohl auch freundschaftliche, familiäre und finanzielle Aspekte eine große Rolle. Quellen belegen, dass Jan Brueghel der Ältere mit seinen häufigsten Partnern, wie Peter Paul Rubens oder Joos de Momper, nicht nur eine berufliche, sondern auch eine tiefe persönliche Beziehung verband und die beiden Freunde sogar die von ihm eingesetzten Nachlassverwalter für seine Familie waren. Nicht zu unterschätzen ist der wirtschaftliche Nutzen, durch die Zusammenarbeit mit verwandten Künstlern deren Karriere zu fördern und somit das Einkommen der weit verzweigten Familien zu sichern. Dokumentiert sind z. B. mehrere gemeinsame Bildproduktionen des bereits etablierten David Teniers (1610–1690) und seines jüngeren Neffen Jan van Kessel (1626–1679).[2] Beide Maler gehörten übrigens durch Heirat der so erfolgreichen Brueghel-Dynastie an.
Bedenkt man, dass die jeweiligen Gemälde im Arbeitsablauf manchmal sogar mehrmals von einem Atelier ins andere getragen werden mussten, überrascht auch nicht, dass das

(1) **Frans Francken II** (1581–1642), **Abraham Govaerts** (1589–1626), *Waldlandschaft mit Allegorie der Abundantia*, um 1620, Öl auf Holz, 50 x 65,5 cm, **verkauft um € 72.000**

Atelier von Jan Brueghel dem Älteren und das von Hendrik van Balen (1575–1632), einem seiner häufigsten Mitarbeiter, nur kurze Strecken voneinander entfernt waren. Auch die Werkstätten von Frans Francken II. (1581–1642) und Abraham Govaerts (1589–1626) in Antwerpen lagen nur wenige Straßen auseinander. Die qualitätsvollsten Gemeinschaftswerke des letztgenannten Paares zählen im Übrigen zu den besten Gemälden beider Künstler überhaupt (Abb. 1).[3] Eine Ausnahme in der geografischen Entfernung scheint Brueghels Zusammenarbeit mit dem befreundeten, jedoch in Venedig lebenden Hans Rottenhammer (1564–1625) gewesen zu sein: Halbfertige Gemälde wurden dafür quer durch Europa transportiert.

Die bezüglich der Vielzahl der Akteure größte bekannte Gemeinschaftsarbeit besteht aus zwei Gemälden, Geschenke für die habsburgischen Erzherzöge, für die die Stadt Antwerpen um 1618 zwölf ihrer führenden Künstler beauftragte. Unter Federführung Jan Brueghels des Älteren entstanden *Der Gesichtssinn und der Geruch* sowie *Der Geschmack, das Gehör und das Gefühl*, an welchen unter anderem auch Gerard Seghers, Frans Francken II. und Joos de Momper mitarbeiteten. Die phantasievolle Komposition zeigt aber auch deutlich, dass nicht die Menge der Künstler ausschlaggebend war, sondern die Vielfalt der unterschiedlichsten Disziplinen: von personifizierten Allegorien bis

(2, 3) **Jan Brueghel d. J.** (1601–1678)
Der Gesichtssinn und der Geruch (o.),
Der Geschmack, das Gehör und das Gefühl (u.)
© Museo Nacional del Prado, Madrid

hin zu Landschaftsausblicken und stilllebenhaften Attributen wie Blumen, Instrumente, Tiere und Früchte. Der besondere konzeptionelle Kunstgriff dieser Gemeinschaftsarbeiten liegt schließlich in der szenischen Einbettung in eine Gemäldegalerie bzw. einen gemäldegeschmückten Prunkraum, wodurch die Gemälde praktisch zeitgleich mit der Entstehung museal erhöht wurden. Die beteiligten Künstler verewigten sich hier also nicht nur in den Elementen ihrer jeweiligen Fachdisziplin, sondern wohl ebenfalls in der Ausführung ihrer eigenen Werke als Bild im Bild. Die beiden ursprünglichen Gemälde wurden leider beim Brand des Brüsseler Schlosses 1731 zerstört und sind nur noch in Kopie im Museo del Prado in Madrid erhalten (Abb. 2, 3). Der glückliche Umstand, heute dennoch die Komposition dieses auf Holz ausgeführten Gemäldepaares zu kennen, ist vor allem der damals gängigen Arbeitspraxis der Werkstattwiederholung zu verdanken. So wird angenommen, dass die im Prado befindlichen Werke zeitnahe oder gar nahezu gleichzeitig geschaffene Wiederholungen von Jan Brueghel dem Jüngeren sind.[4]

(5) **Frans Francken II** (1581–1642), **Abraham Govaerts** (1589–1626) **und Werkstatt**, *Apoll und die Musen am Berg Parnass*, um 1620, Öl auf Kupfer, 33,5 x 44,5 cm, Ausschnitt, **verkauft um € 23.000**

Jan Brueghel der Jüngere (1601–1678)

Der Künstlersohn hatte bereits früh im Atelier des berühmten Vaters mitgearbeitet. Unter dessen Atelierführung und noch nach dessem Tod im Jahre 1625 schuf Jan Brueghel d. J. zahlreiche Kopien oder Versionen erfolgreicher Kompositionen und entwickelte auch in diesen seinen eigenen Stil weiter (Abb. 4). Die durch einen Künstler selbst oder dessen Werkstattmitarbeiter geschaffenen, identen oder leicht variierten Wiederholungen trugen maßgeblich zur Rentabilität und letztendlich zum langfristigen Erfolg der jeweiligen Werkstatt bei. Von einigen Gemälden ist gar bekannt, dass schon bei ihrer eigentlichen Entstehung gleichzeitig im Atelier Kopien zum direkten Verkauf, auf Vorrat oder zur späteren Verwendung als Motivvorlagen geschaffen wurden. Die Tatsache, dass Jan Brueghel dem Jüngeren auch bei der auf Leinwand ausgeführten Wiederholung der „Sinnespendants“, zumindest teilweise, dieselben Künstler zur Seite standen wie bei den väterlichen Erstversionen, zeugt von der Anwendung des Prinzips des Gemeinschaftswerkes auf allen Ebenen innerhalb einer und zwischen verschiedenen Werkstätten.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür ist das Gemälde *Apoll und die Musen am Berg Parnass* (Abb. 5). Die von dem Figurenspezialisten Frans Francken II. und dem Waldmaler Abraham Govaerts geborene Komposition ist

(4) **Jan Brueghel d. J.** (1601–1678), *Blumenkorb und Tazza*, 1640er Jahre, Öl auf Holz, 53,5 x 82,5 cm, **verkauft um € 275.000**

heute in mehreren sich in Größe, Medium und Details leicht unterscheidenden Versionen bekannt. In dem hier abgebildeten Gemälde ist sowohl die perfektionierte Pinselführung des Meisters Frans Francken II., als auch die Mitarbeit eines Atelierangestellten – möglicherweise jemand aus der großen, alle das Malerhandwerk betreibenden Francken-Familie – zu sehen. Auch im Bildteil der Govaerts'schen Waldlandschaft wird noch einmal eine Arbeitsteilung innerhalb des Ateliers angenommen. Neben einem weiteren Mitarbeiter ist hierbei die Hand von Alexander Keirincx (1600–1652) zu erkennen.[5]

Das Tagebuch Jan Brueghels des Jüngeren, das eine „alljährliche Übersicht der Einnahmen und Ausgaben, eine genaue Aufzeichnung der gemalten Bilder und getätigten Verkäufe" gibt, gewährt interessante Einblicke in die Vielfalt der künstlerischen Gemeinschaftsproduktion und deren Fortführung auch nach der Werkstattübernahme durch die nächste Generation.[6] Anhand der Aufzeichnungen lässt sich erkennen, dass Jan Brueghel der Jüngere mit Künstlern zusammenarbeitete, die schon durch den Vater der Familie verbunden waren, sowie auch mit neuen Partnern. Er schuf u. a. Stillleben-Elemente und Landschaftshintergründe sowie Figuren für Hendrik van Balen, Peter Paul Rubens oder den jüngeren Frans Wouters (1612–1659) (Abb. 6). In Bezug auf Letzteren ist in Brueghels Tagebucheintragungen des Jahres 1651 beispielsweise Folgendes vermerkt: „Noch twee platen voor S. Carlo Vinc, ghestoffeert Wauters, met de stoffacie."[7] Andersherum engagierte auch der jüngere Brueghel spezialisierte Meister zur Ausführung entsprechend großfiguriger Elemente in seinen eigenen Kompositionen.

Seine besondere Meisterschaft – kleine Staffagefiguren zur Belebung von Landschaften, besonders jener von Joos de Momper – wusste Brueghel weiters sehr geschäftstüchtig, dafür nicht unbedingt kollegial einzusetzen. So ist bekannt und in seinem Tagebuch dokumentiert, dass er „große Partien von Mompers-Landschaften aufkaufte, sie mit seinen Figuren bereicherte und auf eigene Rechnung mit entsprechendem Gewinn weiterverkaufte"[8]. Dies zeugt nicht nur vom ungezwungenen Umgang mit der durch den eigenen Stil geprägten Ergänzung und gewinnbringenden „Veredelung" des Werkes eines Malerkollegen, sondern auch von der damals nicht unüblichen Durchdringung der Berufsstände des Künstlers und Kunsthändlers in Personalunion. So ist heute von mehreren Meistern bekannt, dass sie an ihre Stammkunden nicht nur ihre eigenen Werke, sondern auch geerbte, getauschte oder gezielt erworbene Gemälde weiterveräußerten. Wie das Gemälde *Gebirgslandschaft mit Reisenden* zeigt, arbeitete Joos de Momper jedoch auch seinerseits mit anderen Staffagemalern für seine Werke zusammen, wie beispielsweise Sebastian Vrancx (1573–1647), Pieter Snayers (1592–1667) oder verschiedenen Mitgliedern der Francken-Familie (Abb. 7).

Prinzip der Vielfalt

Auch das Aufkommen eines speziellen Kompositionstypus geht mit der Etablierung des flämischen Gemeinschaftswerkes einher. Blumenarrangements in Form von Kränzen, Gebinden und Girlanden rahmen hierbei eine figürliche Darstellung, häufig in Form eines Medaillons oder noch einmal eingefasst in eine gemalte Steinkartusche ein. Von den unterschiedlichen Fachmalern ausgeführte Bildteile werden auf den ersten Blick sichtbar. Der auf die Darstellung von Flora und Fauna spezialisierte Jan van Kessel der Ältere ist

(6) **Jan Brueghel d. J.** (1601–1678), **Frans Wouters** (1612–1659), *Diana mit ihren Nymphen*, Pendants, 1640er Jahre, Öl auf Holz, 39,5 x 31 cm, **verkauft um € 15.000**

(7) **Joos de Momper** (1564–1635), *Gebirgslandschaft*, 1620er Jahre, Öl auf Holz, 69,5 x 94 cm, **verkauft um € 56.700**

einer der Hauptvertreter dieser besonderen Spielart zwischen Stillleben und Figurenmalerei (Abb. 8). Demonstrieren gerade die sogenannten „Kartuschenbilder" schon per kompositorischer Definition die optische Trennung der einzelnen künstlerischen Spezialdisziplinen, fällt heute dem auf die Meisterschaft eines einzelnen Künstlers konditionierten Betrachter in den meisten anderen Fällen allein der Gedanke einer Händescheidung innerhalb eines Gemäldes schwer. Damals wie heute ist es jedoch eben diese Gratwanderung zwischen künstlerischer Einheit und persönlicher Profilierung, welche den flämischen Gemeinschaftswerken ihren besonderen Reiz verleiht.

Als größte Herausforderungen für diese kollektiv ausgeführten Gemälde muss der Anspruch gelten, stilistisch und malerisch ein möglichst homogenes Kunstwerk in der Zusammensetzung und Verbindung der einzelnen Bildelemente zu schaffen, jedoch zugleich auch den charakteristischen Stil der einzelnen Meisterhände optimal zur Geltung zu bringen. Die erfolgreiche Erfüllung jenes Zieles verleiht diesen Gemälden eine zusätzliche Note. Zum einen bündelt sie das handwerkliche Können und die Kreativität der jeweiligen Spezialdisziplin, zum anderen durchdringen sich jedoch alle beteiligten Hände in einem Werk. Die Verwirklichung des persönlichen Stils und das gleichzeitige Interagieren mit den charakteristischen Eigenheiten des (oder der) künstlerischen Partner(s) macht diese Kunstwerke nicht zu einer rein additiven Summe mehrerer Beteiligter sondern führte zu einmaligen, synergetischen Gemeinschaftswerken. Sowohl soziokulturell als auch kunstmarktökonomisch, aber vor allem qualitativ-stilistisch darf diese Form der Zusammenarbeit als besonderes Markenzeichen der flämischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelten.

Kareen M. Schmid hat an der Universität Stuttgart die Studien Betriebswirtschaftslehre, Geschichte und Kunstgeschichte abgeschlossen; nach Praktika im Kunsthandel in Köln, London und Wien ist sie seit 2006 für die Sparte *Alte Meister* im *Auktionshaus im Kinsky* verantwortlich. www.schmid@imkinsky.com

1 Ursula Härting, Kathleen Borms, Abraham Govaerts. Der Waldmaler (1589–1626), Schoten 2004, S. 25.
2 Klaus Ertz, Christa Nitze-Ertz, Die Maler Jan van Kessel, Lingen 2012, S. 134.
3 Härting, Borms 2004, opt. cit., S. 25.
4 Klaus Ertz, Christa Nitze-Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568–1625), Lingen 2008–10, Bd. 3, S. 1114 ff.; vgl. auch: El siglo de Rubens en el Museo del Prado, Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII, Matías Diáz Padrón (Hg.), Barcelona 1995, Bd. 1, S. 236–245, Inv. Nr. 1403 & 1404.
5 Diesem Schüler und langjährigen Mitarbeiter wird heute die Funktion einer Art „Werkstattvorstands" im Atelier Abraham Govaerts zugewiesen.
6 Klaus Ertz, Jan Breughel der Jüngere (1601–1678), Freren 1984,S. 535 (Kommentar zum Tagebuch von Maurice Vaes).
7 "Noch zwei Platten für S. Carlo Vinc, ausstaffiert Wouters, mit Staffagen", Ertz 1984, opt. cit., S. 87.
8 Ertz 1984, opt. cit., S. 82.

Carl Moll (1861–1945)
Großes Stillleben mit Fasanen, Austern und Quitten, 1893
Öl auf Leinwand, 80,5 x 64, 5 cm
Schätzpreis: € 25.000–50.000

„Alles eine Farbe“

Das Jagdstillleben bei Carl Moll

Marianne Hussl-Hörmann

Eine besondere Ruhe geht von dem Bild aus, das dunkle Kolorit mit leuchtenden Farbelementen bannt den Blick und verleitet zum langsamen Betrachten einer stillen, scheinbar reglosen Welt. Dabei ist alles voller Kontraste: Zwei Vögel, leblos hängend an der Wand, und frische Früchte finden sich einem kunstvoll gefertigten Geschirr am Tisch gegenüber; die luftige Konsistenz der Federkleider steht im Gegensatz zum weichen Gewebe des am Tisch zurückgeschlagenen Tuches und zum harten Metall der Zinnschale und der Öl-Menage. Äußerst subtil wird der unterschiedliche Glanz des Zinns und des Silbermessers zum Vorschein gebracht, verleihen der feuchte Schimmer der frischen Austern, das verlockende Gelb der Quitten sowie die changierenden Brauntöne der Federn dem stummen Dasein einen lebendigen Rhythmus.

Dass hier nicht der Zufall die Dinge geordnet hat, sondern eine wohlüberlegte Komposition im Hintergrund stand, lässt sich nicht leugnen. Dem Maler scheint es auch weit mehr um die Unterschiede des Stofflichen, der Couleurs, des Hell-und-Dunkel, kurz um die malerischen Qualitäten der Dinge als um die Symbolik derselben zu tun gewesen zu sein. Hier liegt keine Allegorie des Seins vor, sondern das Sein in seiner Wirklichkeit, seiner Haptik, seiner köstlichen Erscheinung ist das Thema. Wie eine Anleitung für die Betrachtung des Bildes erscheint denn auch das folgende Zitat: „Über die banalsten Objekte breitet das ständig wechselnde Licht seinen Zauber. Licht und Schatten formen und verändern. Die zarten Tonunterschiede verschiedener Materien, Tischtuch, Teller, Glas, Silber – Alles eine Farbe – und welche Vielheit des Klanges.“[1] Geschrieben hat diese Zeilen Carl Moll in seinen Erinnerungen von 1943. Es ist auch sein Bild, das er im Stillleben links unten mit seinem Monogramm CM signiert und mit 1893 datiert hatte.

Stilistisch besteht kein Zweifel: Die Handschrift des noch jungen Malers ist deutlich erkennbar. Was aber irritiert, ist das Motiv: ein Jagdstillleben? Von Carl Moll, der gerade zehn intensive Lehrjahre bei Emil Jakob Schindler, der Gallionsfigur der österreichischen Landschaftsmalerei, vollendet hatte? Der mit diesem viele Sommer in Lundenburg, Goisern und Plankenberg nur in freier Natur verbracht und sie, von ihm angeleitet, zu sehen gelernt hatte? Dieser Maler beschäftigt sich mit Stillleben? Und zwar nicht mit den beim Schindler-Kreis durchaus populären Blumenbildern in Vasen vor Fenstern oder in freier Natur, immer im Licht der Sonne gebadet und von der Luft des Tages umhüllt, sondern mit der klassischen Natura morte mit ihren wohlkomponierten Arrangements im künstlichen Licht des Ateliers. Ein Einzelfall?

Im bisher letzten Werkverzeichnis[2] des Malers finden sich in den Jahren 1889–1893 zwei Jagdstillleben, in der späteren Literatur ist ein weiteres verzeichnet, das vorliegende aus Privatbesitz kommt neu hinzu. Außerdem sind noch – neben den bekannteren Blumenbildern – Kompositionen nur mit Gegenständen, wie Instrumente oder kostbare Gefäße, verzeichnet. Mit dem Thema des Stilllebens wird sich Moll sein ganzes Werk hindurch intensiv und immer neu beschäftigen, aber diese Jagd- und Objektstillleben entstanden nur in dem kurzen Zeitraum von fünf Jahren, und dann vermutlich in den Wintermonaten. Sie enden bezeichnenderweise mit dem Tod von Emil Jakob Schindler, seinem Lehrer, Vorbild und Vaterersatz. Dieser verstarb am 8. August 1892 überraschend an einem Blinddarm-Durchbruch während einer Kur in Westerland auf Sylt. Moll übernahm danach die Fürsorge der Familie und heiratete 1895 auch die Witwe, Anna. Als Künstler aber spürte er die Notwendigkeit, neue Wege zu beschreiten und sich von seinem Vorbild zu lösen. Bereits im Sommer 1893 reiste er daher nach Leipzig und Dresden, wo ihn die Malerei von Gotthard Kuehl, einem der ersten deutschen Impressionisten mit einem unverkennbaren Stil, unmittelbar begeisterte und neu inspirierte. Und nur wenige Jahre später wird er in den Bannkreis von Gustav Klimt und der Secession treten und als einer ihrer profiliertesten Mitglieder die Malerei in neue Bahnen lenken.

Umso interessanter ist diese kleine Werkgruppe der Jagd- und Objektstillleben, bei denen sich Moll eigenständig mit der Tradition der barocken Malerei auseinandersetzte und sich dabei ganz auf einen Vorgang konzentrierte: auf das Malen, auf die Valeurs der Farben, die Bedeutung der Pinselstriche, die feinen Übergänge von Hell und Dunkel und nicht zuletzt auf die Perspektive. Gerade weil bei diesem Motiv keine Sonne herrscht, kein Flimmern der Luft, keine „Stimmung“, wie

es Schindler so sehr verlangte, steht hier die Virtuosität in der Beherrschung der malerischen Künste im Vordergrund.
Unmittelbar denkt man an Carl Schuch, das österreichische Malergenie par excellence, der in selbst gewählter Pariser und venezianischer Einsamkeit seine Kunst fast ausschließlich anhand von leblosen Objekten in stiller Verbundenheit entwickelt und dabei eine seltene Tiefe erreicht hatte. Naheliegend ist natürlich ebenfalls die Assoziation mit Paul Cézanne, dem unbestrittenen Meister des modernen Stilllebens, den Moll 1943 auch zitierte: „Ein ungehobeltes Brett, darauf eine Gipsfigur und ein paar saftige Pfirsiche begeisterten Cézanne, er studiert nur die Materie und schafft ein Meisterwerk.“[3] 1893 hat Moll die Kunst des Meisters aus Aix aber kaum kennen können, er selber wird Cézanne und die Impressionisten erst nach 1900 nach Wien, in die Secession und in die Galerie Miethke einführen. Für seine Jagdstillleben hingegen wird er die kaiserliche Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum mit ihrem reichen Angebot an niederländischer und flämischer Malerei des 17. Jahrhunderts aufgesucht haben. Dort konnte er – „ungestört“ von den ständigen Wechseln der Erscheinungen in der Natur – Malerei per se studieren, die sinnlich-dynamische, überaus kultivierte Führung des Pinsels, das Abwägen von Farben, das Spiel mit Gegensätzen.
Aus der Distanz zum Jahrhundert lässt sich diese Werkgruppe Molls daher als ein Endpunkt einer überaus fruchtbaren Tradition der Rezeption des niederländischen Barocks erkennen, die im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte. Der Blick in das Angebot der 101. Kunstauktion *im Kinsky* bietet dafür genügend Beispiele. Pauline Koudelka-Schmerlings Andachtsbild in kunstvoll drapiertem Blumenrahmen lässt sich zwanglos den Gemälden von Jan van Kessel bzw. von Jan Brueghel d. J. im Katalog gegenüberstellen. Koudelka-Schmerling, eine früh verstorbene Waldmüller-Schülerin und vielversprechende Malerin, lässt in ihrem Bild das ganze Empfinden einer von der Wirklichkeit berauschten Zeit einfließen, mit großer Liebe, Kenntnis und Genauigkeit werden die Blumen festgehalten, die steinerne Muttergottes-Statue mit jedem Schatten des Faltenwurfes wiedergegeben. Ein klares Licht erlaubt keine Nachlässigkeit, kein Verschwimmen der Konturen. Die Begeisterung für die Malerei des niederländischen Barocks verwundert daher nicht, hier herrschte die gleiche Freude am Dasein der Dinge vor, waren die grafische Linie und die Fülle der Farben bereits anzutreffen. Die Unterschiede liegen im Inhaltlichen: Im 17. Jahrhundert waren Blumen noch Luxusgüter, Edelsteinen vergleichbar, und jede von ihnen besaß eine eigene Symbolik. Die Sprache der Blumen gehörte zum Standardwissen in der Kunst, feinsinnig im Bild wie einzelne Wörter als Botschaft eingesetzt. Das änderte sich um 1800, Blumen, ja die Natur insgesamt wurden Teil des neu erwachenden wissenschaftlichen Interesses. Sie waren nicht mehr kostbares Gut, sondern Schlüssel zur Erkenntnis der Welt. Sie erhielten Fachnamen, wurden genau beschrieben und katalogisiert. Und sosehr die Künstler auch ihre Lust an der Schönheit der äußeren Erscheinung weiter ausführten, konnten sie diesen Zeitgeist der nüchternen, objektiven Betrachtung nicht verleugnen. Die Aura des Heiligen, Geheimnisvollen, auch Spielerischen wurde ausgetauscht durch die Faszination für das Wunder Natur, wie es in den Bildern Franz Xaver Petters’ oder Joseph Niggs so überzeugend dokumentiert ist.

Jan Brueghel d. J. (1601–1678)
Blumenkranz um büßende Maria Magdalena, um 1640
Öl auf Kupfer, 19,8 x 16,8 cm
verkauft um € 12.600

Pauline von Koudelka-Schmerling (1806–1840)
Madonna mit Kind von Blumen umrankt, 1838
Öl auf Holz, 68 x 54 cm
Schätzpreis: € 15.000–30.000

Joseph Nigg (1782–1863), *Blumen- und Früchtestillleben*, 1839, Porzellan, 67 x 50 cm, **verkauft um € 112.500**

Erst mit dem demonstrativen Schritt hinaus in die Natur veränderte sich der Blick der Künstler ein weiteres Mal: Die Natur wurde nun als Ganzes und in ihrer natürlichen Erscheinung gesehen, künstliche Arrangements entschieden vermieden.
Wenn sich daher ein Maler wie Carl Moll inmitten dieser Strömung bewusst mit einem typischen barocken Bildmotiv auseinandersetzt, bezeichnet er damit einen markanten Endpunkt für eine lang ausgeübte Tradition, die sich aber nur mehr auf einer rein malerischen Ebene vollzieht. Elemente der Komposition und Bildgestaltung werden seziert und der Zeit entsprechend modifiziert. Zweifellos aber bildete diese gründliche Analyse eine fundierte Basis für den kurz danach einsetzenden radikalen Neubeginn.

Marianne Hussl-Hörmann ist seit 1998 Mitarbeiterin im *Auktionshaus im Kinsky*, Expertin für Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts; seit 2010 Leitung der *im Kinsky editionen* (2011: Rudolf von Alt. Die Ölgemälde; Franz Sedlacek. Werkverzeichnis; 2013: Theodor von Hörmann. Werkverzeichnis); regelmäßige Mitarbeiterin der Kunstzeitschrift PARNASS. hussl-hoermann@imkinsky.com

1 Hans Dichand, Astrid Gmeiner, Carl Moll. Seine Freunde, sein Leben, sein Werk, Salzburg 1985, S. 48 f.
2 Monika Fritz, Carl Moll (1861–1945), unveröffentlichte Diss., Univ. Innsbruck, 1962.
3 Vgl. Fußnote 1.

Medardo Rosso (1858–1928)
Aetas Aurea, um 1902
Bronze, Marmorsockel, H 52,5 cm
verkauft um € 353.000

Aetas Aurea

Medardo Rosso und sein Meisterwerk

Claudia Mörth-Gasser

Medardo Rosso (1858–1928)
Aetas Aurea, 1904-1908, Wachs, 51 x 45 x 51 cm
Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin
© 2004 GAM-Galleria Civia Moderna
e Contemporanea di Torino

„Meine Kollegen arbeiten für Blinde, die ihre Arbeit betasten sollen, ich aber für Sehende."[1]
(Medardo Rosso)

Die Bronzeplastik *Aetas Aurea (Das Goldene Zeitalter)* des italienischen Bildhauers Medardo Rosso sorgte am Abend des 13. Mai 2014 im Auktionssaal des Palais Kinsky für ein überaus spannendes Bietergefecht. Den angesetzten Schätzpreis von € 50.000–100.000 trieben sechs Telefonbieter rapide in die Höhe, und als sich dann auch noch ein im Saal sitzender Sammler zu einem ambitionierten Duell mit einem Interessenten am Telefon hinreißen ließ, fiel der Hammer erst bei fantastischen € 280.000 – der höchste je für eine Bronze des italienischen Bildhauers erzielte Preis. Das seltene Kunstwerk hat nun einen würdigen Platz in der Sammlung eines der bedeutendsten Museen Europas gefunden.
Medardo Rosso, der „Monet der Skulptur", wie Kritiker ihn oft nannten, zählt zu den herausragenden Bildhauern der modernen Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts. Guillaume Apollinaire, bedeutender Kritiker der künstlerischen Avantgarde, bezeichnete Rosso 1918 – nach dem Tod von Auguste Rodin – sogar als den größten lebenden Bildhauer seiner Zeit, womit er die hohe Wertschätzung, die Rosso im Kreis der modernen Kunstszene im Paris der Jahrhundertwende genoss, pointiert zum Ausdruck brachte.
Rosso war 1889 nach seiner Ausbildung an der Mailänder Accademia di Brera in der französischen Kunstmetropole eingetroffen, wo er in den folgenden Jahren sein ästhetisches Credo präzisierte, das gegen die Konventionen der Bildhauerkunst polemisierte und die Grenzen des Mediums Skulptur zu sprengen versuchte: Eine künstlerische Haltung, mit der er in ganz Europa auf Resonanz stieß.
Auch zum deutschsprachigen Raum entwickelte Medardo Rosso zu Beginn des 20. Jahrhunderts intensive Beziehungen. 1902 präsentierte er seine Werke in deutschen Städten wie Berlin und Leipzig und knüpfte Kontakte zu Museen und angesehenen Institutionen, die mehrere seiner Werke erwarben. 1903 stellte er in der ersten Impressionisten-Ausstellung in Österreich in der Wiener Sezession aus, zwei Jahre später folgte eine wichtige Einzelausstellung im Wiener Kunstsalon „Artaria".
In der Kaiserstadt lernte der Künstler auch den Großindustriellen und Sammler Hermann Eissler kennen, mit dem ihn bald eine Freundschaft verband. Wie Briefe des Künstlers belegen, die er zwischen 1903 und 1905 an den Wiener Sammler schrieb, fand Rosso in Hermann Eissler einen äußerst kunstsinnigen Gesprächspartner und Bewunderer seines plastischen Schaffens. Eissler, der eine große Gemälde- und Skulpturensammlung mit Werken von Auguste Rodin, Francisco de Goya, Gustave Courbet, Ferdinand Georg Waldmüller oder auch Rudolf von Alt besaß, erwarb in dieser Zeit ein Hauptwerk von Medardo Rosso: eben die um 1902 geschaffene Bronze *Aetas Aurea*.
Jahre später, knapp vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, musste Hermann Eissler Österreich verlassen. Ein Teil seiner Sammlung wurde während des Zweiten Weltkrieges von seiner Frau Hortense Eissler verkauft.[2] Medardo Rossos Werk jedoch überstand die Wirren des Krieges in der Wohnung der Familie in der Auerspergstraße 2 im 1. Wiener Bezirk. Erst 1950 wanderte die Bronze in neue Besitzerhände, als sich Eissler, nach Wien zurückgekehrt, bei seinem mit ihm eng befreundeten Nachbarn für die jahrelange ärztliche Betreuung seiner Frau erkenntlich zeigen wollte und ihm ein sehr geschätztes Kunstwerk überließ, das noch dazu für die Ordination eines Gynäkologen geradezu prädestiniert schien: die Bronze mit dem klingenden Namen *Aetas Aurea*, auf deutsch *Das Goldene*

Medardo Rosso (1858–1928), *Aetas Aurea*, Rückseite

Zeitalter und im Französischen *L'Age d'Or*. Mehr als sechzig Jahre verblieb das Kunstwerk seitdem in österreichischem Privatbesitz – seine „Wiederentdeckung" kam einer Sensation gleich.

Schon zu Lebzeiten des Künstlers mehrfach ausgestellt und in Journalen abgebildet, ist *Aetas Aurea* eine der berühmtesten Skulpturen von Medardo Rosso. Sie zeigt die Frau des Künstlers, Giuditta Pozzi, und seinen kleinen Sohn Francesco, der am 7. November 1885 geboren wurde. Die erste Fassung der Figur entstand 1886, also kurz nach der Geburt. In den folgenden Jahren griff Rosso das Thema mehrfach wieder auf und schuf Varianten in Gips, Wachs[3] und Bronze, wobei die einzelnen Fassungen der Serie in Details divergieren und jedes Exemplar für sich einen eigenständigen Charakter aufweist.[4] Als impressionistischer Bildhauer par excellence fängt Rosso in *Aetas Aurea* den flüchtigen Augenblick einer zärtlichen Liebkosung ein: die Mutter drückt ihrem kleinen Sohn einen Kuss auf die Wange, der ein sanftes Lächeln in das Gesicht des Kindes zaubert. Betont wird die intime Nähe zwischen Mutter und Kind durch die aneinandergeschmiegten Köpfe und den Arm der Mutter, der das Kind beschützend umfängt, während sie mit ihrem Daumen sanft seine Wange berührt. Unter Rossos modellierenden Händen wird die gefühlsgeprägte Momentaufnahme einer zärtlichen Geste zu einem allgemeingültigen Bild der emotionalen Nähe zwischen

Mutter und Kind. Weit mehr als eine „Impression“, eine flüchtige, augenblickshafte Erscheinung, ist die Figur *Aetas Aurea* ein Sinnbild einer geistigen Verfassung. Sie avanciert – wie der Titel deutlich macht – zu einer einprägsamen Metapher für den Idealzustand im Goldenen Zeitalter.
Typisch für Rossos moderne Formensprache ist der Aspekt des Fragmentarischen. Bewusst gestaltet der Künstler die Umrisse seiner Skulpturen unregelmäßig und evoziert dadurch den Eindruck des Bruchstückhaften. Auch *Aetas Aurea* wirkt wie der willkürliche Ausschnitt aus einem größeren Ganzen. Die betont skizzenhafte Manier lässt die Figur in der Schwebe zwischen Formentstehung und Formauflösung verharren. Jedoch ist das Skizzenhafte nicht vorläufig, sondern ein bestimmendes Element des endgültigen Werks. Entschieden formulierte Rosso auch eine Absage an die akademische Auffassung einer „umgehbaren“ Vollplastik, die von mehreren Seiten zu betrachten ist. Programmatisch trat er für einen einzigen Blickpunkt ein und verzichtete deshalb auf die rückwärtige Ausgestaltung seiner Skulpturen: „Man geht nicht um eine Skulptur herum, so wie man auch nicht um ein Gemälde herum geht, denn man umrundet eine Form nicht, um einen Eindruck zu gewinnen.“[5]
Eine radikale Erneuerung der Bildhauerei erhoffte sich Rosso durch die Annäherung an die Malerei: „Es gibt keine Malerei, es gibt keine Plastik, es gibt nur ein Ding, das lebt“[6], postulierte er 1905. Einerlei, ob Bild oder Skulptur, der impressionistische Gesamteindruck war für ihn die entscheidende künstlerische Kategorie und diese verlangte nach einer besonderen Beleuchtung: „Es gibt Kritiker, die es meinen Werken als Fehler nachsagen, dass sie nur mit guter Beleuchtung wirken. Meines Erachtens ist das aber ein großes Lob, denn wir wissen doch alle, dass sehr berühmte Gemälde und Bildhauerarbeiten sogar in tadellosester Beleuchtung jeglichen Lebens entbehren.“[7]

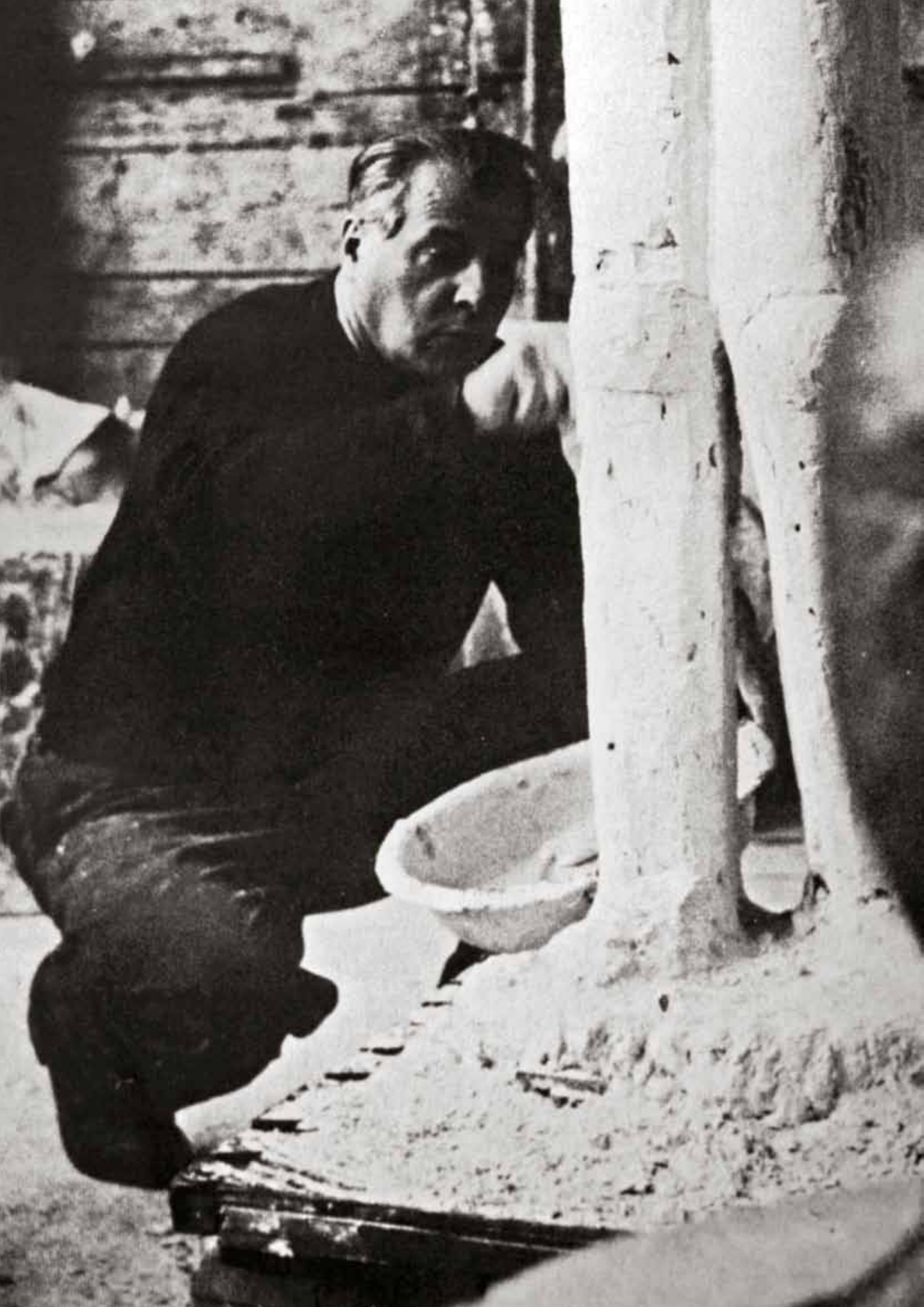
Bei der Betrachtung der Bronze *Aetas Aurea*, deren Patinierung und Leuchtkraft schöner nicht sein könnten, ist man mit der Wirkung einer schwebenden, unbeständigen Oberfläche konfrontiert. Unter dem Spiel von Licht und Schatten entzieht sich das Objekt in seiner flüchtigen Form immer wieder, die Oberfläche scheint mit der Atmosphäre zu verschmelzen, um dann im nächsten Augenblick wieder stärker materiell greifbar zu werden.
Bei aller Freiheit der Form überließ Rosso nichts dem Zufall, jedes Detail seiner bildhauerischen Arbeit wurde ebenso streng kalkuliert wie kontrolliert. So zeigte er ein ungewöhnliches Interesse am Handwerk des Gießens. Die meisten seiner Bronzen, so auch die um 1902 geschaffene *Aetas Aurea*, goss er mit Hilfe von Assistenten selbst im Atelier, eine Aufgabe, die Bildhauer damals wie heute üblicherweise einer Gießerei übertrugen. Bei Ausstellungen gab er für die Präsentation seiner Plastiken detaillierte Anweisungen. Er forderte nicht nur eine rigorose Lichtregie, sondern legte etwa auch die Sockelhöhe seiner Skulpturen fest, damit der Betrachter diese im richtigen Blickwinkel sah. Um seine künstlerischen Intentionen zu verdeutlichen, nutzte er auch das Medium der Fotografie. In experimentellen fotografischen Aufnahmen seiner Werke betonte er den vorgegebenen Betrachtungswinkel und die frontale Ansicht, variierte die Beleuchtung und den Grad der Unschärfe, um die impressionistische, malerische Wirkung des Objekts zu forcieren.
Medardo Rosso war ein Revolutionär am Beginn der modernen Kunst. Er hinterließ ein quantitativ eher schmales Œuvre von etwa vierzig Skulpturen, rechnet man die vielen Varianten und Repliken der einzelnen Werke nicht hinzu. Seine künstlerische Position war nicht nur für seine Zeitgenossen wegweisend, sie übte vielmehr auch auf die nachfolgende Bildhauergeneration bis hin zu Alberto Giacometti nachhaltigen Einfluss aus.

Porträtfoto von Medardo Rosso mit persönlicher Widmung an Hermann Eissler: „à mon ami Hermann Eissler et que il soit persuade que suis pas des derniers dans le nombre des ses amis votre Rosso“

Claudia Mörth-Gasser hat sich schon während ihres Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien auf die Malerei des 20. Jahrhunderts spezialisiert; seit 2002 Mitarbeiterin im *Auktionshaus im Kinsky*; Expertin für Klassische Moderne und Zeitgenössische Kunst. moerth-gasser@imkinsky.com

1 Zitiert nach: Etha Fles, Erinnerungen an Medardo Rosso, in: Medardo Rosso 1858–1928, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main 1984, S. 42.
2 Vgl. Sophie Lillie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003, S. 323–329.
3 Rosso hatte eine besondere Vorliebe für das Material Wachs, weil es seinem Streben nach einer malerischen Oberflächenwirkung der Plastik entgegenkam.
4 Rosso selbst betonte stets, dass jedes einzelne Werk, obgleich Teil einer Serie, ein Unikat sei. Der originale Gips und ein Wachsmodell befinden sich heute im Museo Rosso in Barzio, weitere Wachsmodelle sind Teil von öffentlichen Sammlungen in Rom, Turin und Paris; eine Bronze besitzt das Musée d'Orsay in Paris.
5 Medardo Rosso, „Vom Impressionismus in der Skulptur: Auguste Rodin und Medardo Rosso“, in: Ausst.-Kat. Medardo Rosso, Frankfurt am Main 1990, S. 54.
6 Zitiert nach Ludwig Hevesi, Medardo Rosso, in: Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1905, Bd. 8, S. 174.
7 Zitiert nach Etha Fles, in: Medardo Rosso 1858–1928, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main 1984, S. 42.

Literatur:
Das Fragment. Der Körper in Stücken, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris, 5.2.1990–3.6.1990, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 24.6.1990–26.8.1990.
De Manet à Matisse, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris, 12.11.1990–10.3.1991.
Angela Lammert, Paragone bei Medardo Rosso und Alberto Giacometti, in: Hannah Baader u. a. (Hg.), Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, München 2007.
P. Mola, F. Vittucci, Medardo Rosso. Werkverzeichnis der Skulpturen, Mailand 2009.



(1) Fritz Wotruba in seinem Atelier beim Modellieren eines Tonmodells für die spätere Bronze

Bronze

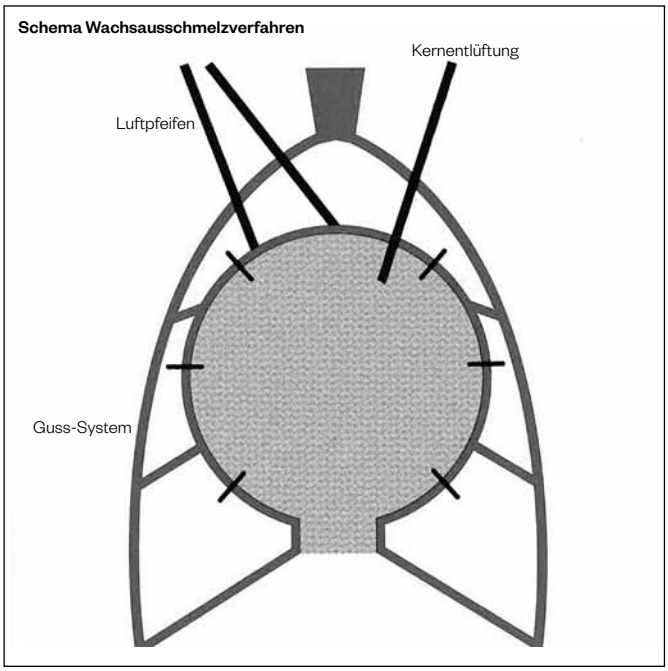
Wachs und Sand: zwei Gusstechniken

Carolin Pospesch

In nahezu jeder Epoche der Kunstgeschichte spielte der Bronzeguss für Skulpturen jeder Größe eine bedeutende Rolle. Über die Jahrhunderte hinweg sind es die Schöpfungen Benvenuto Cellinis, Auguste Rodins, Henry Moores, Alberto Giacomettis oder Alfred Hrdlickas, die die Ästhetik und das Verständnis für dreidimensionale Kunst vermittelt haben, Generationen von Bildhauern prägten und bei Sammlern zu größter Begeisterung führten. An seiner Attraktivität hat dieses Material bis heute nichts eingebüßt, doch oft wird beim Anblick der Bronzen auf deren aufwendige Herstellung vergessen; zudem sind die Gussverfahren für den Laien auf den ersten Blick zumeist nicht nachvollziehbar.[1]
So stellt sich einem immer wieder die Frage: Wie entsteht eigentlich eine Bronze? Was sind die gängigsten Gusstechniken? Wie pflegt man sie? Was genau ist die Patina? Und worauf sollte ein Sammler beim Kauf einer Bronze achten? Der folgende Beitrag unternimmt den Versuch, die zwei wichtigsten Gussverfahren, das Wachsausschmelzverfahren und das Sandgussverfahren, vorzustellen. Es steht aber außer Frage, dass bei diesen komplexen Vorgängen Theorie und Praxis nicht zwingend übereinstimmen müssen, da jeder Gießer aus der Erfahrung heraus wieder eigene Techniken und Abläufe entwickelt.

Das Wachsausschmelzverfahren

Die Anfänge dieses Verfahrens liegen bereits 5000 Jahre zurück. Diese sehr aufwendige Herstellung eignet sich vor allem für Objekte mit einer detailreichen Oberfläche, bei der eine exakte Wiedergabe gefordert wird.
Vom Original, das der Bildhauer meist in Ton geformt hat, wird ein Gipsmodell angefertigt.[2] Das Modell stellt immer den Ausgangspunkt dar – seine Qualität bestimmt, neben dem Können des Gießers, die spätere Qualität der Bronze. Auf das Modell wird eine Schicht aus Silikon aufgetragen, da dies ein sehr elastisches und mehrfach verwendbares Material ist. Zur Stabilisierung wird nun das Modell von einem sogenannten Formmantel aus Gips in zwei Teilen fest umgeben, sodass die Silikonhaut an der Innenseite des Mantels haften bleibt. Nach dem Öffnen der Formhälften und dem Entfernen des Gipsmodells wird die Silikonschicht innen mit Wachs[3] bestrichen. Dieser Schritt ist entscheidend, denn die Dicke der Wachsschicht entspricht später jener der Bronze. Nach dem Erkalten wird der Mantel erneut zusammengefügt und der Hohlraum des entfernten Modells mit einer Gips-Schamott-Mischung[4] gefüllt, die dem Modell von innen her Stabilität verleiht. Nun erst kann der Mantel mit der Silikonschicht ganz entfernt werden. Das übrig gebliebene Wachsmodell mit seinem Schamottkern wird in ein Guss-System gebaut, das durch Metallstifte fixiert ist. Dieses System besteht aus einem Gerüst aus Wachs, aus Entlüftungsröhren und einem Eingusstrichter aus feuerfestem Material[5]. Für den eigentlichen Brennvorgang wird dieses schmelzbare Konstrukt in eine Tonne gestellt und mit einer weiteren Gips-Schamott-Masse deckend umgeben (Abb. 2).



(2) Das Guss-System umrahmt das Modell, das von einer weiteren Wachsschicht umhüllt ist und im Inneren einen Schamottkern hat.

(3) **Fritz Wotruba** (1907-1975), *Große Figur für Luzern*, 1966/67, Bronze, H 221 cm, Auflage 3/3 **verkauft um € 206.000**

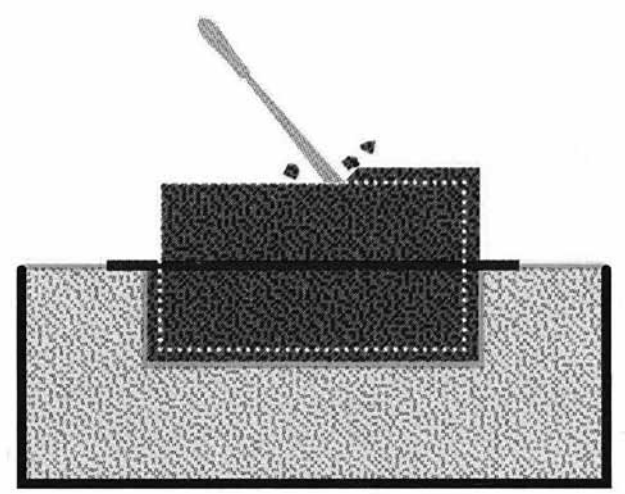
Gebrannt wird in langsamen Hitzestufen (bis max. 700°C), damit zunächst alle Feuchtigkeit verdampfen und das Wachs rückstandslos verbrennen kann, das Schamott-Modell aber keine Risse erhält. Nach dem Brand erst wird die flüssige Bronze über den Eingusstrichter in den Hohlraum, der durch das entwichene Wachs entstanden ist, gefüllt, wobei die Luft durch die Röhren des Entlüftungssystems nach oben entweichen kann. Der erkaltete und gehärtete Rohguss wird von Schamottresten, vom Kern sowie vom Guss- und Entlüftungssystem freigelegt und befreit – dies ist der aufwendigste Teil des Verfahrens. Beim sogenannten Ziselieren werden Spuren des Gussvorgangs entfernt und die Oberfläche dem Modell noch angeglichen.
Direkt nach dem Guss hat die Bronze (je nach Zusammensetzung) eine matte rötliche bis schwarze Färbung, die aber durch eine Reinigung entfernt wird. Der letzte Schritt erfolgt durch die Patinierung: Nach dem Erhitzen der Oberfläche wird diese mit Chemikalien behandelt, um den gewünschten Farbton dauerhaft zu erhalten. Hierbei handelt es sich um eine speziell zusammengesetzte chemische Lösung, die hauptsächlich aus Nitraten und Sulfaten besteht. Die Farbtöne reichen von bräunlich, gelblich, grünlich über schwarz und rötlich. Den letzten Schliff erhält die Bronze ggf. noch durch eine Politur.

Ein besonders gelungenes Beispiel für das Wachsausschmelzverfahren ist die in unserer letzten Meisterwerke-Auktion angebotene und für € 353.000 verkaufte Bronze *Aetas Aurea (Das goldene Zeitalter)* des italienischen Meisters Medardo Rosso von 1902. So wird auch in der Expertise über die Patinierung höchste Wertschätzung und Bewunderung ausgedrückt: „La patina di rara qualità e complessità cromatica, è quella propria delle patinature originali di Rosso. (Die Patina ist von seltener Qualität und farblichem Nuancenreichtum – sie entspricht der typischen Patinierung von Rossos Werken.)“ (sic!)[6].

Das Sandgussverfahren[7]
Dieses jahrtausendealte Verfahren, das als eine der wichtigsten Techniken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beim Guss von Bronzen gilt, wurde zum Beispiel gerne beim Glockenguss, bei sehr glatten Formen, großen Skulpturen, Reiterstandbildern und Platten oder Schriftarten angewandt.
Im Vergleich zum Wachsausschmelzverfahren sind hier mehr Arbeitsschritte notwendig, es kostet mehr Zeit und auch die Nachbearbeitung des Rohgusses ist arbeitsintensiver.

Beim Sandguss wird das Originalmodell, das aus allen möglichen Materialien bestehen kann, in einen Kasten mit speziellem Formsand[8] gelegt. Bevor das Modell aber ganz zugedeckt wird, bestreicht man die Oberfläche mit einem speziellen und härtenden Trennmittel[9], damit zwei, manchmal auch mehr teilbare Hälften entstehen können. Der Kasten wird nun fest verschlossen, das Modell hinterlässt seinen Abdruck im Sand und wird beim nächsten Öffnen entfernt. Der Hohlraum wird ebenfalls mit dem Trennmittel bestrichen und mit einem Spezialsand gefüllt, der nun den neuen Kern bildet und durch eine Metallkonstruktion verstärkt und mit Stiften fixiert wird.
Durch mehrmaliges Öffnen und Schließen des Kastens nimmt dieses Sandmodell schlussendlich genau die Form des Hohlraums und so die des ursprünglichen Modells an. Großes Können und viel Zeit beansprucht der nächste Arbeitsschritt: In Handarbeit wird eine sehr dünne Sandschicht dieses Kerns abgetragen, um beim erneuten Verschließen des Kastens einen Hohlraum (zwischen Form und Kern) zu erzielen, der die Wandstärke der Bronze definiert (Abb. 4). Ein Abguss-System und die Entlüftung runden die Vorbereitung ab, bevor der Kasten bei 200–300°C in den Ofen kommt und die Feuchtigkeit vollständig aus dem Sand entweichen kann. Der entscheidende Unterschied zum Wachsausschmelzverfahren ist: Hier wird die Form nicht gebrannt, sondern nur getrocknet! Das dann folgende Prozedere wiederum ist ähnlich: Flüssige Bronze wird in das zuvor an das Modell angebrachte das System gegossen, nach dem Erstarren wird die Form freigelegt und wie beim Wachsausschmelzverfahren mit großer Genauigkeit bearbeitet.

Schema Sandgussverfahren



(4) In Handarbeit wird eine sehr dünne Schicht von wenigen Millimetern vom Kern abgetragen, die der zukünftigen Dicke der Bronze entsprechen wird.

(5) **Fritz Wotruba** (1907 - 1975), *Große Stehende Figur*, Bronze, H 236 cm, Auflage 2/3, **verkauft um € 145.000**

(6) **Fritz Wotruba** (1907 - 1975), *Große Stehende Figur*, Signatur des Künstlers und des Giessers, Auflagennummer

Wissenswertes rund um die Bronze

Bronze ist eine Legierung aus Kupfer und Zinn. Je höher der Zinnanteil ist, desto heller ist die Bronze. Durch die Legierung mit Zinn wird das relativ weiche Kupfer zu einer sehr korrosions- und verschleißfesten Verbindung, die außerdem sehr widerstandsfähig gegen verschiedenste atmosphärische Einflüsse ist. Ihr Schmelzpunkt liegt bei 900–1200°C. Bronze schrumpft beim Erkalten um ca. 1,5 %, ein weiteres wichtiges zu beachtendes Detail beim Guss von Bronzen.

Signaturen, Punzen, Marken, Gießerstempel und Nummerierungen geben Hinweise auf die Datierung und damit auch auf die zeitliche Einordnung, ob es sich bei der Bronze zum Beispiel um einen posthumen Guss handelt oder nicht.

Bei der handwerklichen Produktion eines Bronzegusses (wie hier erläutert) kann kein Exemplar identisch mit einem zweiten Guss (nach dem gleichen Modell) sein. Jedoch wird bei Auflagen versucht, ein möglichst identisches, gleichmäßiges Aussehen der verschiedenen Güsse zu erzielen. Gelegentlich haben Künstler aber nach einer Auflagenserie dasselbe Modell noch weiter verwendet, was die ursprüngliche Nummerierung natürlich erhöhte. Das sogenannte Künstlerexemplar wird mit der Abkürzung E. A. (Epreuves d'Artiste) markiert und ist nicht Teil der Auflagenzahl, sondern steht für sich.

Patina

Die Patinierung dient dazu, den Eindruck des Kunstwerkes, den der Künstler erzielen möchte, noch zu verstärken. Daher ist eine Absprache zwischen dem Gießer, der die Bronze patiniert, und dem Künstler entscheidend. Die Patina bestimmt die Färbung der Bronze und gilt gleichzeitig auch als Schutz der Oberfläche. Skulpturen, die im Außenbereich aufgestellt werden, bilden durch die Witterung eine natürliche, je nach Klima unterschiedliche Patina.

Weitere Oberflächenbehandlungen wären die klassische Politur oder auch Vergoldung und Versilberung. Neue Trends im heutigen Kunstguss betreffen die Farbigkeit oder materialanmutende Oberflächen (Holz, Keramik, Kunststoff usw.). Gelegentlich verleihen auch eine Wachs- oder Lackschicht der fertigen Skulptur ihr endgültiges Aussehen.

Die Kunst des Gießers

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Wahl des Gießers für den Künstler von entscheidender Bedeutung ist. Der Gießer hat nämlich neben der Ausführung seines Handwerks noch die Aufgabe, die Idee, also den künstlerischen Eindruck des Kunstwerkes im Guss umzusetzen. Insbesondere die möglichst unverfälschte und detaillierte Wiedergabe der Oberfläche erläutert den künstlerischen Schaffensprozess und trägt erheblich zur Authentizität des Kunstwerkes bei.

Carolin Pospesch studierte an der Paris Lodron Universität Salzburg und an der Universität Wien Kunstgeschichte und Geschichte. Seit 2012 ist sie im *Auktionshaus im Kinsky* als Expertenassistenz für die Sparte *Zeitgenössische Kunst* zuständig.

1 Es sei erwähnt, dass das Material heute in der Kostenfrage eine geringere Rolle spielt als früher, der Preis für Arbeit und Zeitaufwand hingegen gestiegen ist.
2 Es kann auch mit dem Original direkt gearbeitet werden, jedoch sind dann Modell und Negativform am Ende zerstört, der Guss wäre somit ein Unikat! Die folgende Beschreibung des Wachsausschmelzverfahrens geht von einem Modell nach dem Original aus.
3 Die Farbigkeit von Wachs ist hilfreich, um einen gleichmäßigen Auftrag zu erzielen; in der Regel werden Mikrowachs-Gemische aus Paraffin oder Bienenwachs verwendet.
4 Schamott = feuerfester Ton
5 Diese müssen einen höheren Schmelzpunkt als die Bronze haben, gerne wird daher Eisen verwendet.
6 Siehe den Beitrag von Mörth-Gasser in diesem Journal, S. 20.
7 Beim Sandguss von Kunstwerken ist die Herangehensweise durchaus komplexer und arbeitsintensiver als hier erläutert, zum besseren Verständnis wird hier eine einfache geometrische Form als Beispiel genommen.
8 Fetter Natursand im feuchten Zustand mit einem hohen Tonanteil.
9 Das Trennmittel kann beispielsweise Steinmehl vermengt mit Paraffin oder Lykopodium-Puder sein.

Literatur:
Judith Keller, Bronzeguss der Gegenwart. Die Wechselwirkung zwischen Technik – Inhalt – Form am Beispiel der Arbeit von Gerda Fassel, Diplomarbeit 2002, Universität Wien.
Andreas Mietzsch (Hg.), Bronzeguss. Handwerk für die Kunst, Mit Beiträgen von Veronika Wiegartz, Susanne Kähler, Ursel Berger, Marc Wellmann, Berlin 2009.
Heinz Wübbenhorst, Gerhard Engels, 5000 Jahre Gießen von Metallen. Fakten, Daten, Bilder zur Entwicklung der Gießereitechnik, Verein Deutscher Giesserfachleute (Hg.), 2. Auflage, Düsseldorf 1989.
www.noack-bronze.com

Ergebnisse im Kinsky

Bilder des 19. Jahrhunderts
Antiquitäten

Friedrich Gauermann (1807-1862)
Heimeilendes Vieh bei Regen, 1854, Öl auf Holz, 57,5 x 78 cm
verkauft um € 151.000

Paar Hochzeitskredenzen
1628, Süddeutschland, Silber vergoldet, H 11,2 cm
verkauft um € 56.700

Wir suchen hochwertige Gemälde des *19. Jahrhunderts* für unsere Herbstauktion! Bitte kontaktieren Sie: Mag. Monika Schweighofer, schweighofer@imkinsky.com

Wir verkaufen Ihre *Antiquitäten* zum besten Preis. Lassen Sie sich von uns beraten: Mag. Roswitha Holly, holly@imkinsky.com

Alte Meister

Bernardo Bellotto (1720-1780)
Umkreis, *Venedig mit Sta. Maria della Salute*, Öl auf Leinwand, 63,5 x 98,5 cm
verkauft um € 530.000

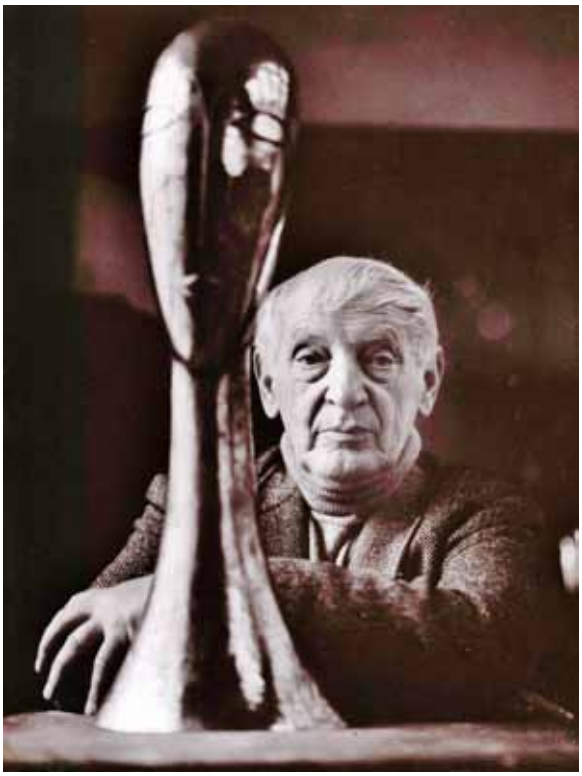
Für unsere *Alte Meister* Auktion im November 2014 suchen wir bedeutende Gemälde und hochwertige Druckgraphik. Wenden Sie sich für eine kompetente Beratung an: Mag. Kareen Schmid, schmid@imkinsky.com

Franz Hagenauer, *Torso*, 1933
Kupferblech, patiniert, gehämmert, H 88,5 cm

Die Ästhetik des Einfachen

Franz Hagenauer (1906–1986)

Roswitha Holly



Einen Künstlernachlass zu sichten, ist immer eine höchst interessante Tätigkeit. Kunstwerke aus diesem Nachlass verkaufen zu dürfen, stellt sich dann als krönender Abschluss dar. Es ist uns daher eine besondere Ehre, aber auch ein großes Vergnügen, den künstlerischen Nachlass des 1986 verstorbenen und bis zum Schluss aktiven Metallkünstlers Franz Hagenauer im Rahmen einer Sonderauktion mit einem umfassenden Katalog anbieten zu dürfen.

Franz Hagenauer hatte die besten Voraussetzungen für eine Karriere als Künstler: Sein Vater, **Carl Hagenauer (1872–1928)**, hatte bereits 1898 eine eigene Werkstatt in Pressburg eröffnet, nachdem er das Ziseleur- und Gürtlerhandwerk[1] in der prominenten Wiener Gold- und Silberschmiede Würbel & Czokally erlernt hatte. 1901 ließ er sich im 7. Wiener Bezirk nieder, einem Bezirk, der damals schon als Zentrum der Metallverarbeitung galt und renommierte Betriebe wie etwa die Firmen Bergmann, Auböck, Sturm, Souval und wenig später die Wiener Werkstätte beherbergte. Zunächst wurden in der Werkstätte Hagenauer[2] zeitgemäße, sogenannte „Wiener Bronzewaren“ im historisierenden Stil erzeugt. Schon bald folgte Carl der neuen Strömung des verspielten, floralen Jugendstils. Zeitgleich mit dem Betriebseintritt seines ältesten Sohnes **Karl Hagenauer (1898–1956)** kam es erneut zu einem Stilwandel. Karl, der an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Josef Hoffmann und Oskar Strnad studiert hatte, propagierte einen schlichten, zum Teil auf geometrischen Formen beruhenden, in jedem Fall sehr avantgardistischen Stil und traf damit vor allem den Geschmack des österreichischen Bürgertums, dessen Haushalte in den 1920er Jahren mit Kunsthandwerk in einer noch nie da gewesenen Fülle ausgestattet wurden. Erzeugnisse der Marke Hagenauer wurden von nun an weltbekannt, sie wurden mehrfach ausgezeichnet und in den folgenden Jahren bis in die USA exportiert. Die Entwürfe für die teils sehr reduzierten, teils figural-verspielten Kerzenleuchter, Lampen, Spiegel, Kühlerfiguren etc. lieferten nicht nur Vater und Sohn Hagenauer, sondern auch Werkstattfremde wie etwa die beiden eng mit der Wiener Werkstätte verbundenen Künstler Josef Hoffmann und Otto Prutscher. Vice versa entwarf Karl Hagenauer einige wenige Stücke für die Wiener Werkstätte.

Die Produktpalette der Werkstätte Hagenauer beschränkte sich nun auch nicht mehr auf Arbeiten aus Metall, sondern wurde um Gebrauchs- und Einrichtungsgegenstände aus anderen Materialien erweitert. Auch auf dem Möbelsektor wollte man Fuß fassen und so holte sich Karl seinen Studienkollegen und Architekten **Julius Jirasek (1896–1966)** in seinen Betrieb. Dessen Entwürfe zeichnen sich durch eine sehr schlichte Formensprache aus, die, ganz der Werkstattphilosophie entsprechend, das verwendete Material bestmöglich und ohne viel Pomp zur Geltung bringen.

Franz Hagenauer, 1986 © Privatbesitz

Aufsatzschale, 1920er Jahre, Messing, Dm 30,4 cm

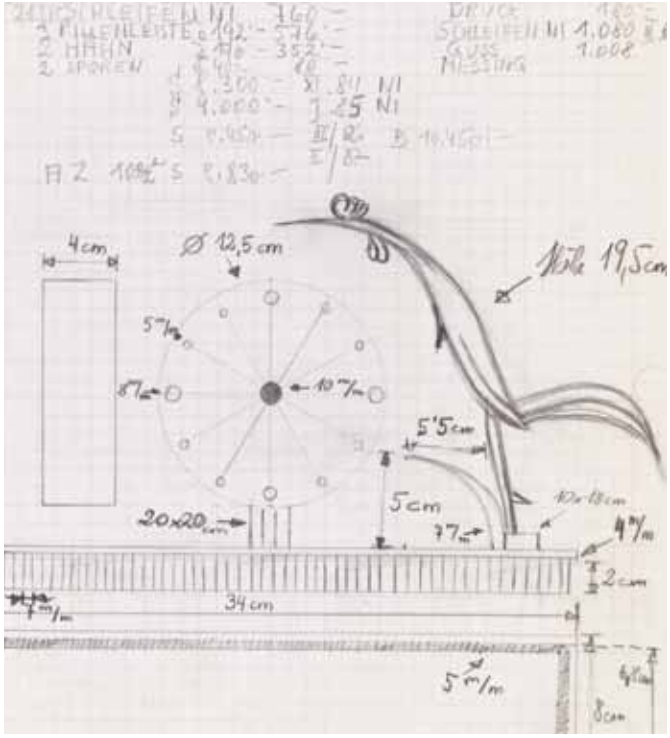
Aufsatzschale, Entwurfzeichnung © Archiv Franz Hagenauer

Die 1920er und 30er Jahre waren eine sehr rege, künstlerisch äußerst produktive Zeit für die Werkstatt, denn auch der zweite Sohn, unser Nachlassgeber **Franz Hagenauer (1906–1986)**, trat in diesen Jahren in das Familienunternehmen ein. Bereits mit acht Jahren lernte er in einem Jugendkurs von Franz Cizek an der Kunstgewerbeschule, später absolvierte er dort auch die Bildhauerklasse bei Anton Hanak. Zunächst noch sehr auf das Künstlerisch-Bildhauerische konzentriert, wurde Franz langsam mit dem Repertoire der Werkstätte vertraut und schuf, ganz dem Grundgedanken des Vaters folgend, einfache, aber dennoch ausgefallene Gebrauchsgegenstände. Wie jedoch viele seiner Entwürfe verraten, wollte und konnte er den Bildhauer in sich nie ganz unterdrücken. Zeugnis für seine rein bildhauerische Tätigkeit im Rahmen des Werkstattbetriebes legt der bis zuletzt in Familienbesitz gebliebene *Männertorso* von 1933 ab. Fritz Wotruba kommentierte ihn auf der Hagenauer-Ausstellung im Jahr 1971 folgendermaßen: „Der Torso ist nicht nur das Meisterstück eines Handwerkers, er überzeugt auch als Kunstwerk. Wenn man diesen Torso und die monumentalen Köpfe neben das formlose, weiche Gekröse seiner österreichischen Zeitgenossen stellt, ermisst man den Abstand, der gefühlsduselige Kneterei und geistige Vorstellung voneinander trennt.“[3]

Angefangen bei dieser künstlerisch wichtigen Skulptur ermöglichen die Objekte aus dem Nachlass einen wunderbaren Überblick über das Schaffen und die Bandbreite der Werkstätte Hagenauer ab den späten 1920er Jahren, die bislang in ihrer Vielschichtigkeit wohl nur eingeschworenen Liebhabern und Kennern bekannt war. So produzierte die Werkstatt nicht nur die populären Aschentöter in Tierform, gefällige Schälchen, Kerzenleuchter und Kassetten, Kannen und allerlei anderes Tafelgerät, sondern auch unterschiedlichste Lampen, Garderobenhaken, Übertöpfe, Möbel- und Türbeschläge, Briefkästen, Heizkörperverkleidungen u.v.m. – kurz gesagt offerierte sie eine reiche Produktpalette an praktischen Gegenständen und Einrichtungsobjekten für den täglichen Gebrauch. Reine Dekorationsobjekte wie die heute in Sammlerkreisen international gefragten Köpfe und Kleinskulpturen stellten rare Ausnahmen dar und trugen zum Umsatz kaum bei.

Eher in Vergessenheit geraten sein dürften die vielen Arbeiten für den öffentlichen Raum – einige Objekte wie etwa Aschenbecher erinnern jedoch an Aufträge für Theater, Oper oder Hotels – ebenso wie die Spezialisierung der Werkstätte auf die Herstellung von Wappen, die selbst im fernen Ausland zum Aushängeschild österreichischer Metallverarbeitung wurde: Ein von Hagenauer ausgeführtes Wappen ziert die österreichische Botschaft in Neu-Delhi und auch das Wappen des Haschemitischen Königreiches unter König Hussein in Jordanien wurde von Hagenauer entworfen und ausgeführt. Der König zählte sicherlich zu den prominentesten Auftraggebern, er betraute Franz Hagenauer mit zahlreichen Arbeiten in seiner 1980 in Wien erworbenen Villa und ließ von ihm anlässlich des Besuchs der englischen Königin in Amman sogar vergoldete Kordelhalterungen anfertigen.[4]
Wie bereits erwähnt, hat die Hagenauer Werkstätte – vor allem in wirtschaftlich schwierigen Zeiten – nicht nur in Metall produziert. Während des 2. Weltkrieges mietete sie eine Tischler- und Drechslerwerkstatt in Fuschl am See, wo nicht nur die allseits bekannten Holztiere, sondern auch schlichte, formschöne Gebrauchsobjekte ausgeführt wurden. Als dann in den 1960er und 70er Jahren Materialien wie farbiges Kunstharz, Plexiglas und Email en vogue wurden, experimentierte Franz Hagenauer – wenn auch nur für kurze Zeit – mit diesen neuen Werkstoffen.
Die große Produktpalette abrundend, sind im Nachlass auch einige sehr ansprechende, von Julius Jirasek entworfene Möbel erhalten, deren Gebrauchsspuren belegen, dass die Familie mit diesen Gegenständen gelebt und deren Zweckmäßigkeit selbst genutzt hat.

Tischuhr, Entwurf 1920er Jahre, Messing, getrieben, vernickelt, H 22,8 cm, L 38,4 cm



Tischuhr, Entwurfzeichnung © Archiv Franz Hagenauer

Das besonders Spannende und für die weitere Forschungsarbeit Wegweisende an diesem Künstler- und Geschäftsnachlass ist jedoch das Werkstatt-Archiv[5]: Alte Musterbücher und Fotografien ermöglichen es uns nun, nähere Details über die meisten in der Werkstatt produzierten Objekte zu erforschen. Die Musterbücher beinhalten nicht nur Skizzen der Gegenstände, sondern teils sehr detaillierte Angaben zu Entstehungszeit, Material und Größe, oft sind sogar die Namen des ausführenden Handwerkers verzeichnet. Es finden sich darin auch genaue Preiskalkulationen, basierend auf dem verbrauchten Material und der aufgewendeten Arbeitszeit, sowie die tatsächlichen Verkaufspreise (für den Export oft auch in Dollar angeführt). In vielen Fällen ist vermerkt, in welcher Auflage Objekte angefertigt worden sind.
Auf den zahlreichen zu dem Archiv gehörenden Fotografien sind die meisten der Produkte mit Inventarnummern, die sich selbstverständlich mit jenen aus den Musterbüchern decken, versehen. Zusammen mit den Musterbüchern stellen sie eine bislang unbekannte Dokumentation des Werkstattbetriebes dar, die durch eine systematische Aufarbeitung jedes einzelne Objekt in ein neues Licht rücken wird.

Der Name Hagenauer stand seit der Firmengründung stets für hohe Qualität und modernes, gleichzeitig aber auch zeitloses Design. Oberste Priorität hatte die handwerklich perfekte Bearbeitung des Materials, in den meisten Fällen war dies Metall, aus dem funktionelle, trotz allem aber sehr dekorative Gegenstände des täglichen Lebens geschaffen wurden. Möglicherweise ist es gerade diese Mischung, die den Reiz der Objekte ausmacht und sie heute zu gefragten Sammlerstücken macht.

Roswitha Holly war nach ihrem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien im Kunsthandel tätig; seit 2004 ist sie im *Auktionshaus im Kinsky* als Expertin für Antiquitäten, seit 2014 auch für Jugendstil und Design tätig.
holly@imkinsky.com

1 Der Beruf des Gürtlers ist eine kunsthandwerklich orientierte Handwerkertätigkeit, die sich vorwiegend mit der Herstellung von Gebrauchs- und Zier- oder Schmuckgegenständen aus Metall beschäftigt.
2 Zu Geschichte und Werk der Werkstätte Hagenauer siehe vor allem: Olga Kronsteiner, Hagenauer. Wiener Moderne und Neue Sachlichkeit, Ausst.-Kat. WAGNER:WERK Museum Postsparkasse, Wien 2011.
3 Fritz Wotruba in: Wilhelm Mrazek/Franz Hagenauer, Werkstätten Hagenauer 1898–1971, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst (heute MAK), Wien 1971.
4 Im Nachlass hat sich der Prototyp eines Kordelhalters erhalten.
5 Das dokumentarische Archiv ist nicht Teil der Hagenauer-Auktion.

Die Objekte werden in unserer *Franz Hagenauer Nachlassauktion* am 8. Oktober 2014 angeboten.

Turnerin, Messing, H 39,2 cm

Hagenauer, Kraus und Loos

Versuch einer Rekapitulation

Alfred Pfabigan

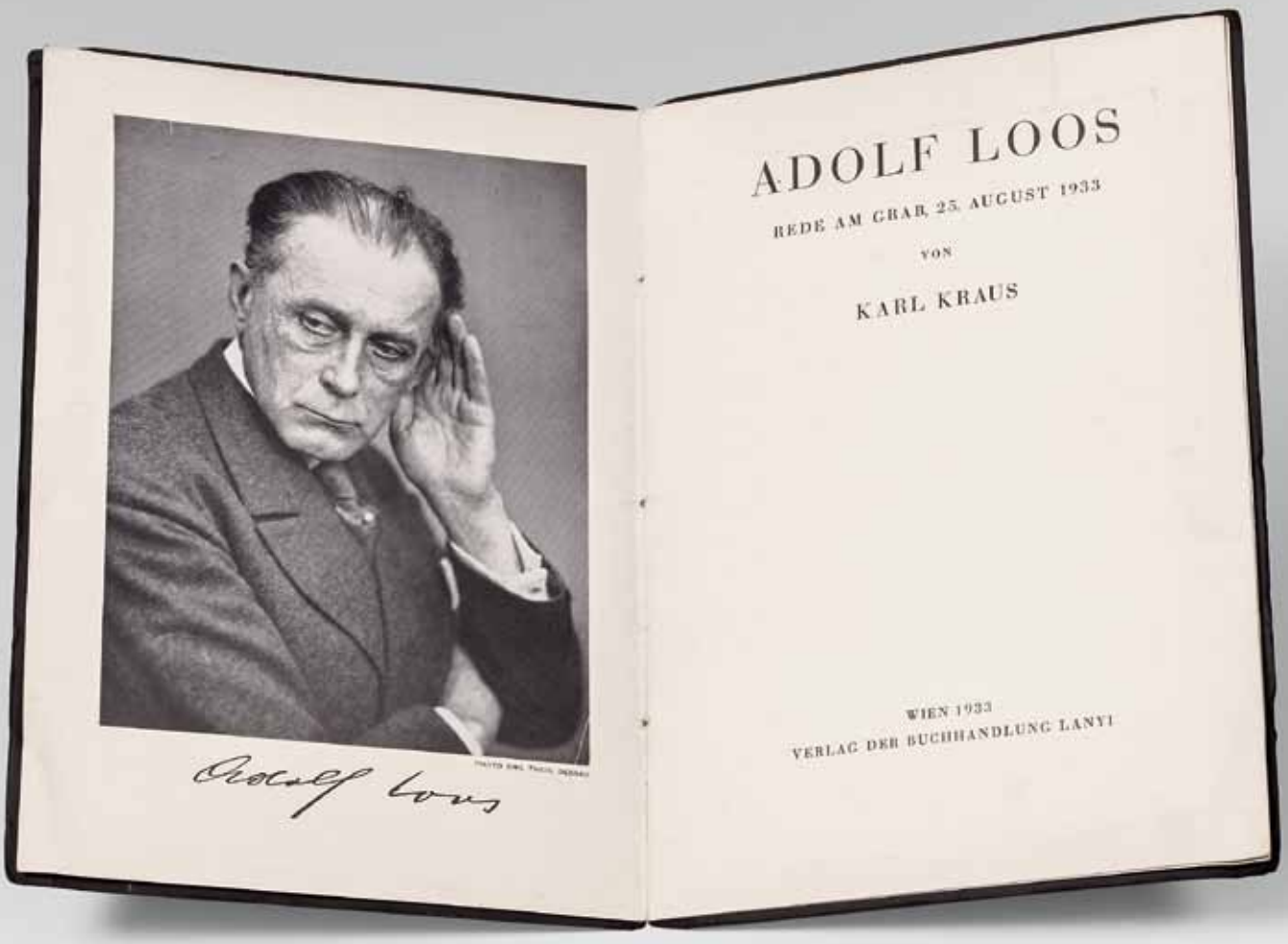
Die Wiener Kulturschaffenden in den Jahrzehnten vor dem Anschluss waren gute Netzwerker. Alle diese heute als Innovatoren gefeierten kannten einander, es gab – etwa zwischen Psychoanalyse, Wiener Kreis, Wiener Schule der Neuen Musik und dem kulturellen Austromarxismus – einen geregelten Austausch. Verbindungspersonen und auch die Einzelgänger waren zumindest Bestandteil einer Art Achse.

Karl Kraus und Adolf Loos – das war etwa so eine Achse, vereint im Kampf gegen das Ornament, geeint in der Idee, dass der kulturelle Fortschritt parallel laufe zur Eliminierung des Ornaments. Was Loos das Ornament in der Architektur und im Gebrauchsgegenstand war, war Kraus die Phrase in der Sprache: Träger einer angemaßten Schönheit, die tatsächlich die Funktion behinderte. Jeder der beiden unterstützte den anderen in seinem Feld: So entwarf Loos etwa die schlichten Buchumschläge der Bücher seines Freundes und schuf für die „Fackel" eine eigene Schrifttype. Dort würdigte Kraus ihren gemeinsamen Kampf in folgendem berühmten Aphorismus:

„Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, dass zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und dass in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat. Die anderen aber, die Positiven, teilen sich in solche, die die Urne als Nachttopf und die den Nachttopf als Urne gebrauchen."

Für das Design des 20. Jahrhunderts grundlegende Positionen wurden in dieser Kooperation ausformuliert. Franz Hagenauer hat sich in diesem Konflikt durch seine Arbeiten positioniert, mit grundsätzlichen Artikulationen hat er sich zurückgehalten; in den Publikationen von Kraus und Loos wird er nicht erwähnt. Wenn man von dem Detail absieht, dass Kraus die Reaktionen auf den Auftritt der amerikanischen Sängerin und Tänzerin Josephine Baker kommentiert hat, dass dieselbe Hagenauer zu Kleinkunstwerken angeregt hat und Loos ihr ein Haus bauen wollte, dann scheint der sich selbst als „Metallbildhauer" Definierende in der Achse Kraus – Loos keinen Platz gehabt zu haben. Doch ein Doppelfund im Nachlass Hagenauers, der im Herbst im *Auktionshaus im Kinsky* versteigert wird, gibt Anlass, diese Position zu überdenken. Da ist zunächst einmal die Totenmaske des Adolf Loos, die zuerst Josef Humplik bearbeitet, dann aber offensichtlich nicht ausgeführt hat. Humplik war durch seine Frau, die Malerin und vor allem Lyrikerin Hildegard Jone, eine Randfigur des Kraus-Kreises: Jone war mit Kraus und Peter Altenberg befreundet; er selbst verfertigte eine Porträtbüste von Karl Kraus, von dessen Drucker Georg Jahoda und von Alban Berg sowie Anton Webern, die beide Kraus nahestanden. Webern hat Kraus ja auch vertont. Die Totenmaske des Karl Kraus hat allerdings der heute ein wenig vergessene Sandor Jaray (Temesvar 1870 – London 1943) abgenommen.

Wie ist dieser Arbeitsauftrag an Hagenauer gekommen? Darüber kann man nur spekulieren, doch enthält der Nachlass ein rares Fundstück, das in die Richtung Karl Kraus weist, der ja Loos finanziell unterstützt hatte. Kraus hatte am 25. August 1933 – wie 1919 für Peter Altenberg – am offenen Grab des Adolf Loos diesem die Grabrede gehalten: „Was Du bautest, war was Du dachtest; Dein Beruf Ausdruck und Siegel der Berufung, in der Wohnstatt die Welt einzurichten, mag auch zwischen diesen Räumen Wirrnis herrschen durch Politik." Der Text wurde in der 888. Nummer der „Fackel" im Oktober 1933 veröffentlicht, neben einem zehnzeiligen Gedicht, das genau die „Wirrnis" der Politik ansprach: Am 30. Jänner war Adolf Hitler Reichskanzler geworden und Kraus forderte sein Publikum auf, sein Schweigen zu diesem „historischen" Ereignis zu respektieren: „Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte." Kraus hatte damit wieder einmal seine – politisch meist linksorientierten – Anhänger vor den Kopf gestoßen, die „Nachrufe" auf den Polemiker, der angeblich



Karl Kraus, *Grabrede für Adolf Loos*, 1933, gebundenes Exemplar © Privatbesitz

vor den Nazis kapituliert hatte, füllten die Exilpresse, und die symbolträchtige Parallele „Loos geht – Hitler kommt" fiel niemanden auf.

Doch Kraus – und das ist eine Entdeckung, die der Hagenauer-Nachlass ermöglichte – hat seine Grabrede für so wichtig gehalten, dass er sie in einer raren, gebundenen Broschüre in seinem Verlag veröffentlichte, die nicht in den Handel kam. Die Auflage war so gering, dass die selbstständige Publikation bisher von der Forschung nicht zur Kenntnis genommen wurde; sie war offensichtlich nur für einen kleinen Kreis nahestehender Gesinnungsgenossen gedacht – und dazu gehörte wohl auch Hagenauer, in dessen Nachlass sie jetzt auftauchte. War es die Absicht von Kraus, Hagenauer als Einstimmung auf seine Arbeit das „richtige" Loos-Bild zu vermitteln? Nochmals: Darüber kann man nur spekulieren, aber man kann versuchen, das Besondere an dieser Totenmaske zu beschreiben.

Alfred Pfabigan studierte Rechtswissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien. Seit 1993 Professor am Philosophischen Institut an der Universität Wien hat er verschiedene Gastprofessuren an den Universitäten Lancaster, PA USA, Czernowitz, Ukraine, Sophia, Bulgarien und Metz, Frankreich und er Point Loma nazarene University, San Diego, Cal. USA übernommen. Zahlreiche wissenschaftliche und literarische Publikationen u.a. über die Wiener Moderne

Die Totenmaske von Adolf Loos

Ernst Ploil

Franz Hagenauer (1906–1986)
Porträt Adolf Loos, 1934, Ton, H 60 cm

Totenmasken sind schon in der Antike hergestellt worden. Sie dienten etwa im alten Ägypten klerikalen oder im antiken Griechenland hierarchischen Zwecken. In der Neuzeit entstanden solche Totenmasken zur Erinnerung an den Verstorbenen und um verlässliche Abbildungen zu besitzen. Etwa ab dem 17. Jahrhundert wurden sie „geschönt", um nicht den Dargestellten in seiner ganzen Hinfälligkeit zu zeigen. Und etwa ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts wurden solche Totenmasken als eigenständige künstlerische Werke angesehen. Denn ab damals gestalteten Künstler und nicht mehr Handwerker diese Masken – oder, um genau zu sein, diese Abdrucke von Gesichtsabformungen; und dabei bemühten sie sich nicht mehr, wie bis dahin, das Gesicht möglichst getreu aussehen zu lassen, sondern sie versuchten Charakter, Naturell und Zustand des Abgebildeten zum Ausdruck zu bringen.

In jener Zeit, in der die Herstellung von Totenmasken vom Handwerk zum Kunstwerk mutierte, wurden sie so hergestellt: Das Gesicht des Toten – weitblickende Personen ließen freilich schon zu Lebzeiten Abformungen von ihrem Gesicht anfertigen – wurde mit einer dünnen Schicht nicht haftenden Materials überzogen, in die ein waagrechter Faden rund um den Kopf und ein senkrechter von der Stirn bis zum Hals eingebettet wurden. Darüber schmierte man mehrere Schichten Gips, den man dann unmittelbar vor seinem endgültigen Aushärten mit Hilfe der Fäden geteilt hat. Die so gewonnenen Segmente nahm man vom Gesicht des Toten ab, fügte sie zusammen, verschmierte die Fugen und goss sie mit dünnflüssigem Gips aus. Diese getreuen Abbildungen des Gesichtes des Toten bildeten dann die Grundlage für weitere Abgüsse, die gipserne Form ging bei der Abnahme notgedrungen zu Bruch.

Unzählige Totenmasken österreichischer Persönlichkeiten wurden so produziert, man denke nur an die von Klimt, von Schiele, Adalbert Stifter oder Gustav Mahler. Und dann hieß es schon von vielen Künstlern, sie hätten einer berühmten Persönlichkeit „die Totenmaske abgenommen". Das sind in den meisten Fällen dichterische Übertreibungen. Denn diese Arbeit blieb Spezialisten mit handwerklichem Geschick vorbehalten Die Künstler bearbeiteten, stilisierten und (re)modellierten dann diese naturnahen Masken.

Von Adolf Loos' Antlitz haben zwei Künstler Totenmasken hergestellt: Josef Humplik (Wien 17. August 1888 – Wien 5. April 1958) und Franz Hagenauer. Warum diese beiden ausgewählt worden sind, ist nicht überliefert. Auf Humplik ist wahrscheinlich die Wahl gefallen, weil er mit Karl Kraus gut bekannt war und weil er damals auch für die Porzellanmanufaktur Augarten modelliert hat. Bei Franz Hagenauer sind wir noch mehr auf Vermutungen angewiesen: Vielleicht fiel die Wahl auf ihn, weil Loos mit Hoffmann und seinem Kreis im Streit gelegen war, weil also alle, die mit der Wiener Werkstätte kooperiert haben, nicht in Frage kamen. Vielleicht gehörte Franz Hagenauer gar zum Freundeskreis Loos', wie auch Oskar Kokoschka und Karl Kraus. Fest steht jedenfalls, dass Hagenauer Adolf Loos gut gekannt und ihn als Architekten hoch geachtet hat. Bewiesen ist dies

Franz Hagenauer (1906–1986), *Totenmaske von Adolf Loos*, 1933, Bronze, 32 x 19,5 x 16 cm

durch einige Schriften Loos' im Nachlass von Franz Hagenauer und durch eine fotografisch dokumentierte Büste aus Ton, die der Künstler von Adolf Loos hergestellt hat.

Jedenfalls hat Franz Hagenauer ebenso wie Josef Humplik eine Totenmaske von Adolf Loos verfertigt, also einen bereits fertigen Gipsabguss von Loos' Gesicht neuerlich bearbeitet, in einigen Zügen verändert und dann in der eigenen Werkstätte einen Abguss aus Messing hergestellt. Den hat er, folgt man den Berichten seiner Familienmitglieder, selbst poliert und teilweise patiniert.
Ob Franz Hagenauer nur einen einzigen Messingabguss des Loos'schen Gesichtes hergestellt hat oder mehrere, wissen wir nicht. Ein ähnlich aussehender befindet sich im Museum der Stadt Wien, wird aber Josef Humplik zugeschrieben. Diese Skulptur weist allerdings im Unterschied zu der von Franz Hagenauer verfertigten Totenmaske keinen Hals auf. Sehr gut möglich, dass wir es mit einem Unikat zu tun haben. Dann ist es umso mehr ein beeindruckendes Kunstwerk und ein historischer und kunsthistorischer Gegenstand von hoher Bedeutung.

Josef Hoffmann (1870–1956), *Gefußte Vase*, 1914
Johann Lötz Witwe, hellblaues Opalglas,
zinoberrot überfangen, H 17 cm
verkauft um € 50.000

Wiener Gläser

Österreichischer Werkbund, Köln 1914

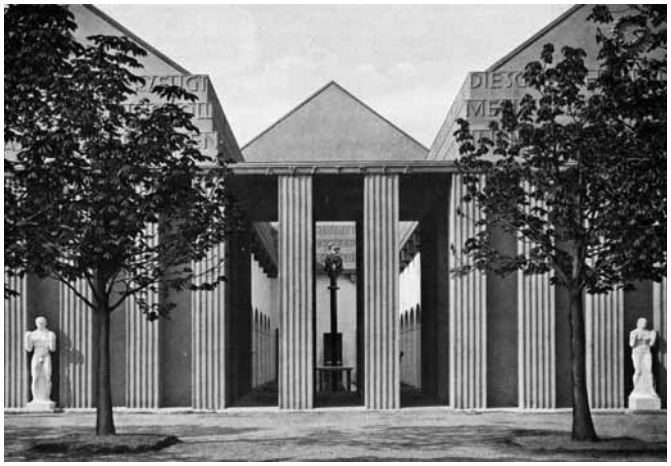
Ernst Ploil

Josef Hoffmann,
Gefußte Vase, 1914
Boden mit Signatur

In unserer 101. Auktion haben wir eine hervorragende Vase versteigert, die die Johann Lötz Witwe GmbH vor 101 Jahren nach einem Entwurf Josef Hoffmanns im Auftrag der Vereinigung Österreichischer Werkbund erzeugt hat. Dieses Kunstwerk gehört zu einer aus 58 Gläsern bestehenden Serie, die die Glasmanufaktur Lötz in den Jahren 1913 und 1914 nach Entwürfen von acht der namhaftesten Wiener Designer der damaligen Zeit hergestellt hat. Nur sehr selten taucht eines dieser Gläser auf, die meisten befinden sich in Museen. Wir konnten, obwohl wir auf die Versteigerung von Lötz-Gläsern spezialisiert sind, in den vergangenen 21 Jahren lediglich drei dieser Objekte anbieten – und jeweils mit großem Erfolg verkaufen. Unser jüngst um den Rekordpreis von € 50.000 versteigertes Glas von Josef Hoffmann bildet sicherlich die qualitative Spitze dieser Serie. Aber da hierüber vor kurzem eine eigene Publikation erschienen ist[1], wollen wir uns im Folgenden mit der Geschichte dieser Ausstellung näher auseinandersetzen.

Anfang 1907 ist in Deutschland die Vereinigung „Deutscher Werkbund“ gegründet worden; sein Zweck war, folgt man dem Wortlaut seiner Statuten, die „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme“. Anlässlich einer Tagung dieses Deutschen Werkbundes in Wien im Jahr 1912 ist ein Verein „zur Gestaltung der Deutschen Werkbundausstellung Köln 1914“ gegründet worden, aus dem kurze Zeit später der Österreichische Werkbund hervorgegangen ist. Er unterschied sich in vielem von der Deutschen Vereinigung, unter anderem dadurch, dass seine Mitglieder ausnahmslos arrivierte und erfolgreiche österreichische Künstler waren. Die 1914 in Köln veranstaltete Werkbundausstellung sollte einen Überblick über die Produktion der in mehreren mitteleuropäischen Ländern gegründeten Werkbundvereinigungen in den sieben Jahren seit dem Entstehen des ersten Vereines, des Deutschen Werkbundes, liefern. „Es galt ein Innewerden des Erreichten, ein Erntehalten für die am Schaffen Beteiligten, eine Verständigung über das weitere Vorgehen und ein bahnbrechendes Werben um neue Kreise.“[2] Mit diesen Zielen verband sich für den Österreichischen Werkbund die besondere Absicht, die Eigentümlichkeit österreichischer Werkkultur innerhalb der gesamtdeutschen zu veranschaulichen, demgemäß stand von vorneherein fest: Das österreichische Haus musste ein Sonderhaus werden. Und es wurde dies in des Wortes buchstäblichem und übertragenem Sinn.[3] Die Räume des Österreich-Pavillons wurden von einem Festredner als „der Clou“ der ganzen Ausstellung bezeichnet.[4] Diese Ansicht erklärt sich aus der auffallenden stilistischen Einheitlichkeit und dem gut gelungenen Einklange der Raumgestaltungen; hier war das in der übrigen Ausstellung keineswegs so Gelungene geglückt, nämlich die Entwicklung eines unverwechselbaren eigenen Stils, des Stils von Josef Hoffmann. Und den viel gerühmten Einklang erreichte er dadurch, dass zur Ausgestaltung der einzelnen Räume Architekten, die seine Schüler gewesen waren und/oder ihm persönlich nahegestanden sind, die Ausstellungsräume gestaltet haben. Ein Faktum, das auch auf die in diesem Beitrag beschriebenen Ziergläser zutrifft.

Dieses riesige „österreichische Haus“ wies 17 Ausstellungsräume auf, der am hintersten Ende gelegene Raum diente der Ausstellung von Glas- und Keramikobjekten. Gestaltet war er von Cesar Poppovits, einem damals bereits sehr erfolgreichen Wiener Architekten, der mit Josef



Das „Österreichische Haus" auf der Werkbundausstellung Köln 1914, Portal

Hoffmann befreundet und Mitglied des Österreichischen Werkbundes war.
In diesem Raum waren Möbel von Thonet sowie Ausstellungsvitrinen an den Wänden und zur Raummitte hin aufgestellt. Sie waren mit Gläsern aus den Fachschulen Steinschönau und Haida, aus der Wiener Werkstätte, aus den Manufakturen Carl Schappel (Haida), Harrachsche Glasfabrik (Neuwelt), Karl Massanetz (Steinschönau), J. & L. Lobmeyr (Wien), Meyr's Neffe (Adolf) und Johann Lötz Witwe (Klostermühle) sowie mit zahlreichen Keramikarbeiten berühmter österreichischer Künstler bestückt. Die von Lötz zur Schau gestellten Objekte waren in vier Wandvitrinen ausgestellt. Es waren 58 Ziergläser und zweckbestimmte Gebrauchsgegenstände, wovon zwei aus mehreren Stücken bestanden haben.[5] Von zwei dieser Vitrinen existieren zeitgenössische Abbildungen[6]. Von den zwei weiteren wissen wir nicht, wie sie ausgestattet waren. Allerdings haben sich im Archiv der Glasmanufaktur Lötz, das heute in dem tschechischen Museum Šumavy aufbewahrt wird, zwei Fotografien erhalten, auf denen sich Regale mit Exponaten fanden, die für die Ausstellung vorbereitet waren. Anhand dieser Fotografien und einer gleichfalls erhaltenen Liste der Ausstellungsstücke lassen sich alle in der Werkbundausstellung gezeigten Lötz-Ziergläser identifizieren: Es waren 17 Objekte von Hans Bolek, 9 Gläser von Arnold Nechansky, 10 Vasen und 2 Teller von Dagobert Peche, 2 große Glasobjekte von Cesar Poppovits, 3 Glastassen von Milla Weltmann, 3 Vasen von Carl Witzmann, 8 Vasen von Michael Powolny und schließlich 6 von Josef Hoffmann entworfene Glasgefäße.
Dass eine derart kleine Serie von Ziergläsern von derart vielen Künstlern geschaffen worden ist, ist leicht zu erklären: Höchstwahrscheinlich hat der Entwerfer des Glas-Ausstellungsraumes, Cesar Poppovits, alle seine Werkbundkollegen veranlasst, einige Glasentwürfe zu liefern. Warum allerdings die Zahl der Ziergläser von den einzelnen Künstlern – zum überwiegenden Teil waren es Architekten – derart stark differiert, ist gänzlich ungeklärt: Der damals sehr arrivierte Entwerfer des Ausstellungsraumes, Cesar Poppovits, schuf lediglich einen Tafelaufsatz und eine Vase.
Der im Vergleich zu ihm weit weniger erfolgreiche Architekt Hans Bolek lieferte demgegenüber gleich 17 Entwürfe. Und der bedeutendste von allen, Josef Hoffmann, war nur mit 6 Entwürfen beteiligt. Und sogar das muss noch relativiert werden: Denn Hoffmann hat schon länger mit der Johann Lötz Witwe GmbH zusammengearbeitet und auf einige ältere Entwürfe aus den Jahren 1912 und 1913 zurückgegriffen.

Köln 1914, „Saal für Glas und Keramik", Blick von Raum Nr. 9 aus in Raum Nr. 8

„Vitrine für Luxusgläser von Joh. Lötz Witwe, Klostermühle" im Saal für Glas und Keramik, Abb. aus der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration" 1914, S. 379

Arnold Nechansky (1888–1939), *Deckelgefäß*, 1914, Johann Lötz Witwe, lindgrünes Glas, schwarz umsponnen, H 14,8cm

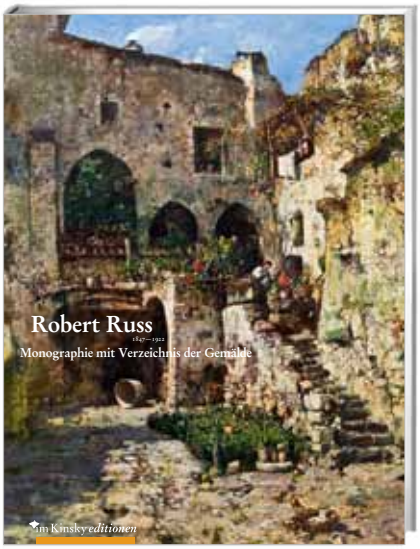
Aufnahme aus dem Expedit der Glasmanufaktur Lötz mit Gläsern für die Werkbundausstellung (Detail)

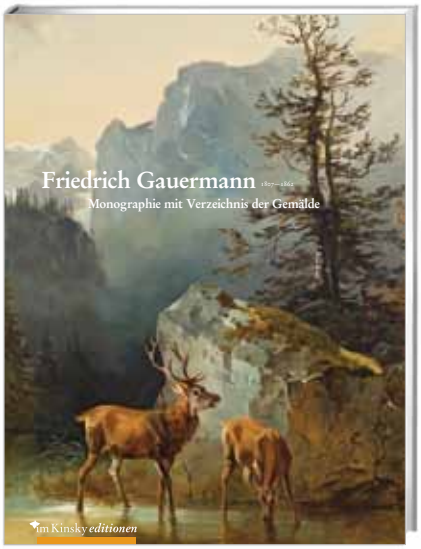
Die für die Werkbundausstellung hergestellten Vasen bezeichnen künstlerisch wie auch handwerklich einen herausragenden Höhepunkt der Glasmanufaktur Johann Lötz Witwe GmbH, an den das Unternehmen in der Zeit danach nicht mehr anschließen konnte und den es auch davor bloß ein einziges Mal – bei der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 – erreicht hatte. Sie sind das Ergebnis einer kurzen Zusammenarbeit der damals führenden Kunstgewerbeschaffenden Österreichs, mit der nach ihrem Konkurs reformierten und erneuerten Glashütte. Die aus 58 Stücken bestehende Serie stellt ein Bekenntnis der an ihr beteiligten Künstler zu ihrer Universalität dar; sie wollten zeigen, dass sie nicht nur Ausstellungspavillons entwerfen und deren Innenräume ausgestalten, sondern auch im Verhältnis hiezu winzig kleine Objekte des Kunstgewerbes schaffen konnten. Es war also – weil an der Herstellung dieser Serie Josef Hoffmann und seine Schüler beteiligt gewesen sind sowie Künstler, die eng mit ihm befreundet waren – ein Bekenntnis zur Zusammenarbeit völlig unterschiedlicher Charaktere, zur Schaffung eines einheitlich wirkenden künstlerischen Profils, zur Darstellung eines für Österreich typischen uniformen KunstwollensKünstlerisch waren die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit ihrer Zeit um gute zehn Jahre voraus, sie entsprachen ganz den damals aufgekommenen Tendenzen des Art Déco und des modernen Designs. Kommerziell war die Serie allerdings kein Erfolg: Die Gläser waren verhältnismäßig teuer, sie sind daher jeweils nur in winziger Stückzahl hergestellt worden. Der damals beginnende Erste Weltkrieg trug sein Übriges dazu bei, dass diese Objekte zu den großen Raritäten des Jugendstilglases zählen.

Ernst Ploil ist einer der Geschäftsführer des *Auktionshauses im Kinsky* und gemeinsam mit Mag. Roswitha Holly Experte für Jugendstilobjekte im *Auktionshaus im Kinsky*.

1 Ernst Ploil, Wiener Gläser. Österreichischer Werkbund, Köln 1914, *Auktionshaus im Kinsky* (Hg.), Dr. Cantz'sche Druckerei Medien GmbH, Ostfildern 2014.
2 Eisler, Österreichische Werkkultur, Wien 1916, S. 51.
3 Eisler, a.a.O., S. 52.
4 Eduard Sekler, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Wien 1982, S. 159.
5 „Toilettesatz" von Arnold Nechansky aus 4 Teilen und Likörsatz von Hans Bolek aus 7 Teilen.
6 Deutsche Kunst und Dekoration 1914, S. 378, 379.

Werke von



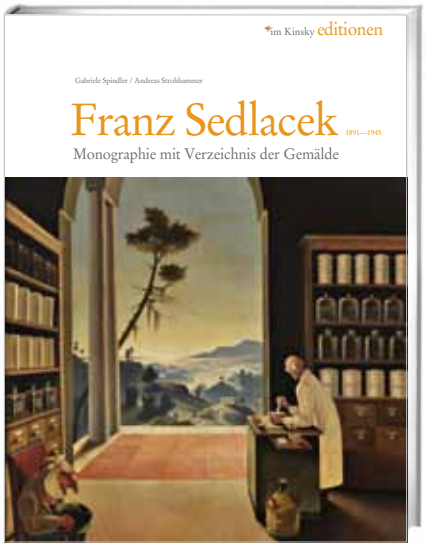


suchen wir für unsere nächsten **Werkverzeichnisse.**
Unsere Œuvre Kataloge bestätigen die Echtheit, erforschen die Geschichte und steigern den Wert Ihrer Bilder!
Ihre Hinweise und Informationen zu Bildern helfen unserer wissenschaftlichen Arbeit!
Selbstverständlich wahren wir dabei jede uns von Ihnen auferlegte Diskretion. **Bitte kontaktieren Sie:**
Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00-27, M +43 699 172 92313

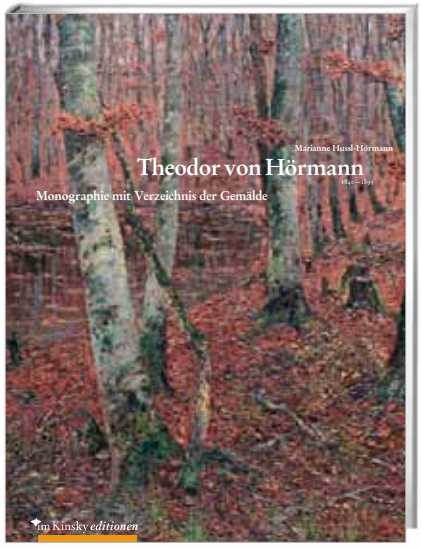
Werkverzeichnisse

bedeutender österreichischer Künstler können Sie bei uns erwerben. Wir haben bereits drei grundlegende Publikationen herausgegeben, die Ihnen neue Eindrücke und Erkenntnisse über das Schaffen der Künstler ermöglichen:

Rudolf von Alt. Die Ölgemälde
Marianne Hussl-Hörmann (*Auktionshaus im Kinsky*),
mit Beiträgen von: Herbert Giese (Kunsthändler, Wien),
Sabine Grabner (Belvedere, Wien),
Johann Kräftner (Liechtenstein Museum, Wien)
Christian Brandstätter Verlag
200 Seiten, rund 200 Abb., € 59,—



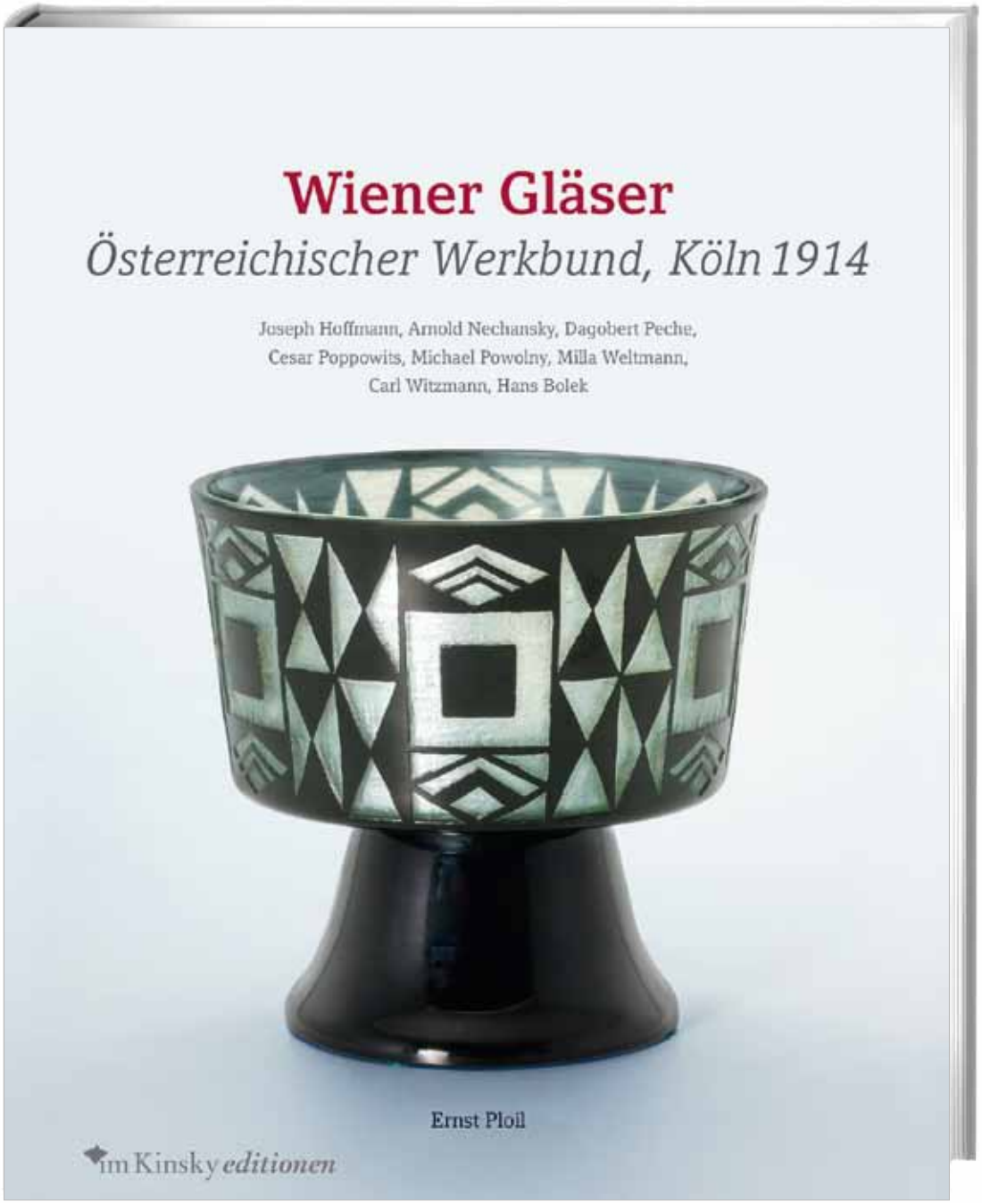
Franz Sedlacek. Monografie und Werkverzeichnis
Gabriele Spindler (Oberösterreichische Landesgalerie, Linz); Andreas Strohhammer (Lentos, Linz)
Christian Brandstätter Verlag
256 Seiten, 268 Abb., € 69,—



Theodor von Hörmann. Monografie mit Verzeichnis der Gemälde
Marianne Hussl-Hörmann (*Auktionshaus im Kinsky*), mit Beiträgen von Manfried Rauchensteiner (Direktor des Heeresgeschichtlichen Museums Wien a. D.); Marianne Rauchensteiner (Historikerin); Matthias Boeckl (Universität für angewandte Kunst)
Christian Brandstätter Verlag
336 S., rund 480 Abbildungen, € 69,—

Direktbestellung T +43 1 532 42 00 oder office@imkinsky.com

Wir präsentieren 2014



Ernst Ploil
Wiener Gläser.
Österreichischer Werkbund, Köln 1914
Auktionshaus im Kinsky (Hg.)
195 S., rund 110 Abbildungen
€ 69,—

Einer der Schwerpunkte unserer Versteigerungstätigkeit ist der Jugendstil; und hier sind es seit unserer Gründung Glasobjekte, auf die sich unser besonderes Augenmerk richtet. Die Glasmanufaktur Johann Lötz Witwe stand dabei ebenso im Zentrum unseres Interesses, wie die Entwürfe namhafter Wiener Architekten wie etwa Josef Hoffmann, Dagobert Peche oder Arnold Nechansky.

Vor genau 100 Jahren fand in Köln eine Ausstellung der mitteleuropäischen Werkbundvereinigungen statt; Österreich beteiligte sich hieran mit einem von Hoffmann entworfenen und von zahlreichen seiner Schüler ausgestatteten Ausstellungspavillon. Diese Künstler – acht an der Zahl – entwarfen auch eine Serie von Gläsern, die von der Glashütte Johann Lötz Witwe ausgeführt worden ist.

Diese Serie von außergewöhnlich seltenen, heute über die ganze Welt verstreuten Ziergläsern, über die bis vor kurzem nur Bruchstückhaftes bekannt war, hat der Autor des vierten von unserem Auktionshaus präsentierten Werkverzeichnisses erforscht, und so gut wie möglich auch bildlich zusammengetragen.

Online Bestellung www.imkinsky.com/de/editionen

In unserer 20-Jahre-Jubiläumsauktion konnten wir ein eindrucksvolles Gemälde aus der Serie *Hommage to the Square* von Josef Albers anbieten; und wir haben *Grey turns light* zu einem international sehr beachtlichen Preis von rund € 202.000 verkauft. Ein eindrucksvoller Beweis dafür, dass US-amerikanischer Expressionismus der 1950er Jahre und internationale Minimal Art auch in österreichischen Auktionen begeisterte Interessenten findet. Der unter anderem auf die Lösung von urheberrechtlichen Fragen spezialisierte Rechtsanwalt und Universitätslehrer Dr. Alfred J. Noll hat dieses Kunstwerk zum Anlass für die folgende Betrachtung genommen.

Der Reiz des Quadrats

Malewitsch, Albers und die Folgen

Alfred J. Noll

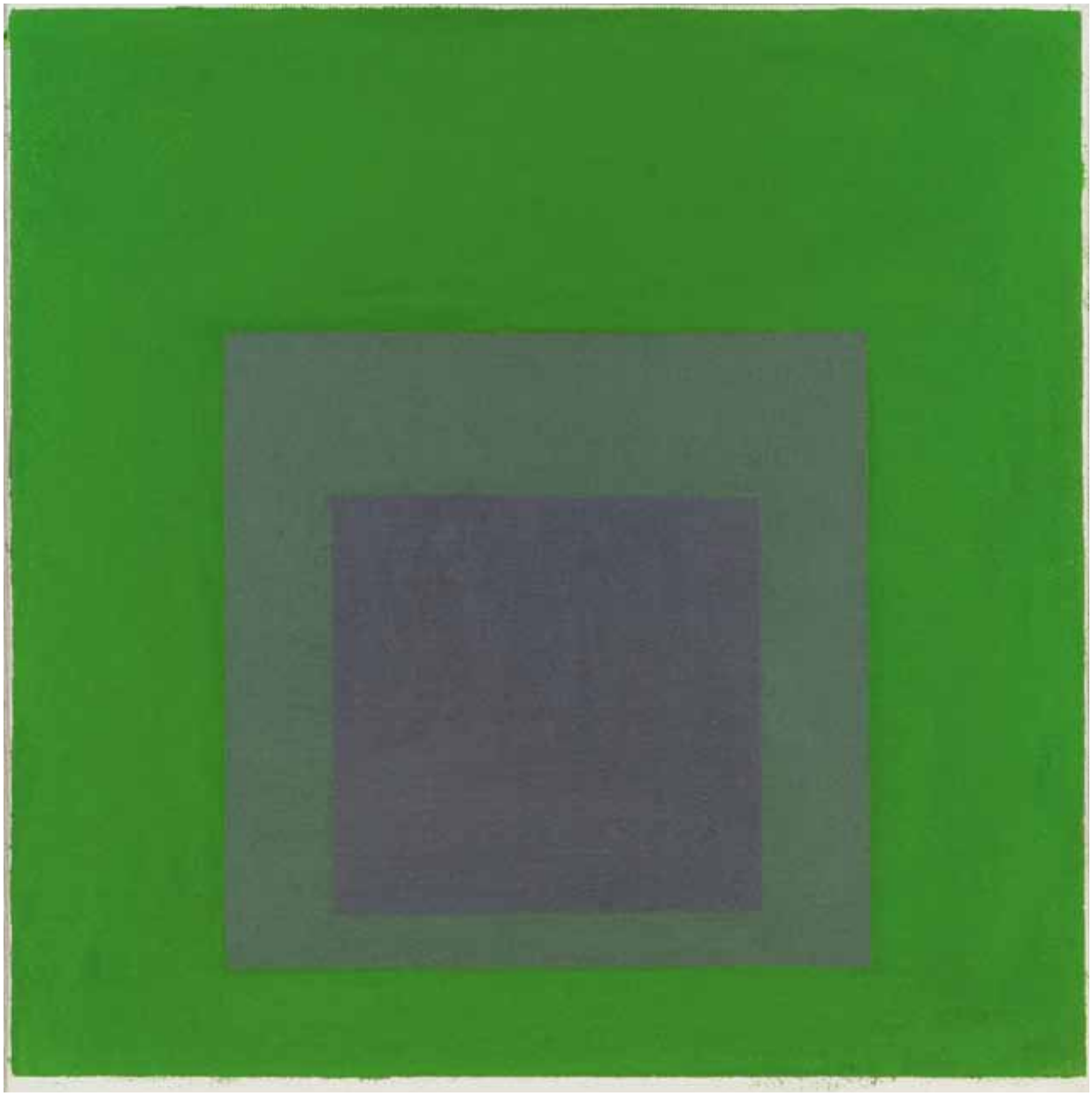
Das Quadrat scheint uns eine ganz unproblematische Form, es wird deshalb gerne übersehen. Indes, spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts spielt das Quadrat in der bildenden Kunst eine ganz ausnehmende Rolle.

Zunächst war es der Kubismus, der das Auffächern und Zerlegen der Gegenstände in ihre elementaren formalen Qualitäten unternahm, um danach eine gegenstandsfreie, flächige Bildarchitektur zu schaffen. Kasimir Malewitsch setzte fort. Er hatte ein Gespür für die beginnenden politischen Umwälzungen, aber noch mehr betonte er die nicht fassbare Totalität des Kosmos. Der Suprematismus sollte nichts und niemandem dienen, da er sich in der gegenstandslosen Gleichheit oder im Null-Gewicht befinde. Der Suprematismus sei das „Nichts“ auf die Frage der Allgemeinheit nach dem „Was“. Alle menschlichen Bemühungen, so Malewitsch, seien doch letzten Endes trotz zweckgebundener und praktischer Erwägungen auf das eine Ziel gerichtet, den gegenstandslosen, absoluten Zustand zu erreichen. Dort angekommen würden sie Gewicht und Unterschiede aus dem Auge verlieren – das war die Idee.

Wie aber soll man eine derartige Idee in einem Bild unmittelbar anschaulich und allgemein verständlich ausdrücken? Malewitsch fand ein bildnerisches Äquivalent für diese Idee: Das Prinzip der einheitlichen Ordnung, die Struktur des Kosmos, liege im Quadrat und seiner kubischen Systematisierung. Es sei denkbar, dass das weiße Quadrat Anfang und Abschluss bedeute, im weißen Quadrat würden keine Gegenstände mehr als etwas sichtbar Dargestelltes erscheinen, es sei der Schlüssel zum Beginn eines neuen klassischen Geistes (Abb. 2).

Das Quadrat war Malewitsch der Beweis für die tatsächliche Zweidimensionalität des Bildes, Sinnbild für die gegenstandslose Gleichheit. Der Maler sollte die Natur als gegenstandslose Erregung betrachten und nicht als scheinbare Wirklichkeit, es habe der Malerei folgerichtig im Weiteren um ihre Emanzipation von der direkten Abhängigkeit von der Natur zu gehen, wie es schon Wassily Kandinsky postuliert hatte. Tatsächlich: Das Naturvorbild als verbindliches Generalthema steht als alleiniges Objekt der bildnerischen Auseinandersetzung kaum mehr zur Diskussion. Und die Gruppe derer, die methodisch ihre Werke baut, Logik und Intuition zu verbinden sucht und durch systematische Forschung an den Bildmitteln die Gestaltungsbasis erarbeiten will, ist über die Jahrzehnte größer geworden.

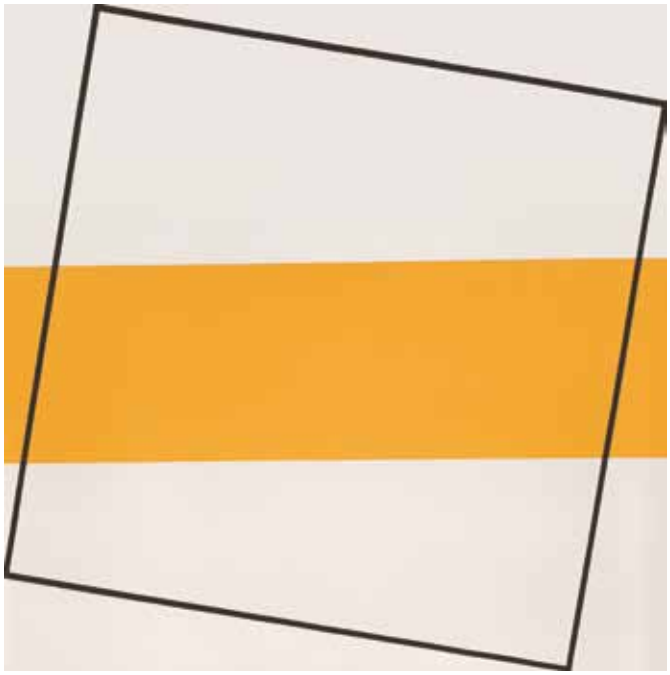
Kunstgeschichtlich trugen diese Ansichten vor allem im Bauhaus Früchte. Befreit vom idealistischen, religiösen Anspruch nahmen insbesondere Wassily Kandinsky und Josef Albers die Gedanken von Malewitsch auf.[1] Jedoch: Ein Quadrat von Malewitsch hat inhaltlich einen anderen Stellenwert als eine Quadratform bei Kandinsky. Dieser bildete durch seine rationalen Darstellungen das theoretische Formgerüst aus, seine grundsätzliche Analyse der malerischen Elemente lieferte alles, was zur Konstruktion eines Bildes nötig ist – und das Quadrat war ihm eine elementare Flächenform: Die objektivste Form der schematischen Grundfläche sei eben das *Quadrat* – die beiden Paare der Grenzlinien besäßen die gleiche Kraft des Klanges. Kälte und Wärme wären relativ ausgeglichen, wobei die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt sei und einer geometrischen gleiche, ihren inneren Klang habe, also ein geistiges Wesen mit Eigenschaften sei – die bloße Form sei bereits die Äußerung des Inhaltes.



Paul Klee und Josef Albers haben diese Vorstellung spezifischer psychologischer Eigenschaften des Quadrates nicht übernommen. Klee versuchte Kräfte und Strukturen zu erkennen und ins Bild zu bringen; er suchte nach gesetzhaften Ordnungen, die hinter den Erscheinungen stehen. Klee setzte das Quadrat auch als Strukturelement für ein allgemeines Wachstumsschema ein. Für Klee, wie später für Albers, zeigte sich durch das Quadrat nichts Festgelegtes oder Fixierbares; es verkörpere in der Wiederholung, Ausdehnung oder Kontraktion das vielfältige Wachsen, und so werde es zum bildhaften Modell seiner Erkenntnis.
Auch für Albers stellten Quadratfolgen ein „Wachsen" dar – allerdings lag bei ihm dann nicht mehr eine Übersetzung einer äußeren Wirklichkeit vor. Albers nahm auf der jeweils gleichen, konstruktiven Grundaufteilung (Komposition) mit Grau- bzw. Farbwerten unterschiedliche Auslegungen vor. Jede Lösung hat eine andere Erscheinung und Wirkung. Die von Albers aus dem Quadrat entwickelte formale Struktur ist derart einprägsam und charakteristisch, dass sie im Sinne des Titels als das konstante Merkmal dieser Werkgruppe (*Hommage to the Square* seit 1950) zu betrachten ist, mehr noch: Sie ist die entscheidende Grundlage des gesamten Bildeindrucks (Abb. 1).

(1) **Josef Albers** (1888–1976), *Grey turns light*, 1956, Öl auf Masonite, 50,5 x 50,5 cm
Privatbesitz, **verkauft um € 202.000**

(2) **Kasimir Malewitsch**, *Weißes Quadrat auf weißem Grund*, 1918
Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm, © Museum of Modern Art, New York



(3) **Friedrich Vordemberge-Gildewart**, *Composition No. 100*, 1935
Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, © Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Albers scheidet alles Symbolische, Zeichenhafte, Psychologische oder Modellhafte bei der Wahl seines Bildthemas und bei seiner Konstruktion aus. Das Quadrat interessiert ihn als „Gestalt". *Hommage to the Square* von Josef Albers ist sicher die bekannteste Verwendung des Quadrates in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Aber Albers war nicht allein. Beispielhaft sei hier auf ein frühes Quadrat von Friedrich Vordemberge-Gildewart verwiesen, auf die *Komposition No. 100* aus dem Jahr 1935 (Abb. 3):

Ein weißes Quadrat bildet die Grundfläche. Ein gelb-oranges Rechteck liegt horizontal in der Mitte. Das weiße Quadrat ist in seinem Aussagewert ruhig und ausgeglichen, das farbige Rechteck belässt diese Ruhe, mehr noch, fast scheint es, als ob das farbige Rechteck die Ruhe und Bewegungslosigkeit des weißen Quadrates noch zusätzlich stützt. Das gelb-orange Rechteck erdet das weiße Quadrat, aber der Gesamteindruck bliebe statisch ohne das schräg eingesetzte, nur in seinen Umrissen schwarz ausgeführte innere Quadrat. Es sind sowohl die Gegenüberstellung der Kontraste Schwarz und Weiß, mehr noch aber die Schräglage des innenliegenden Quadrates, die das Bild von seinem ansonsten undynamischen, starren Ausdruck befreien. Was vorher sicher und gefestigt anmutet, wird nunmehr beweglich, unruhig. Zwar ist die Position des innenliegenden Quadrates fix, aber das menschliche Auge sucht, dieses dem äußeren, grundgelegten Quadrat anzupassen. Die von der Grundfläche vorgegebene Ordnung wird durch das „schiefe", kleinere Quadrat gestört, beim Betrachten versuchen wir, diese Störung zu beseitigen. Würde freilich das innenliegende Quadrat mit seinen Ecken bis hin zu den Achsen des äußeren Quadrates gedreht, dann würde sich das Bild wieder beruhigen – unser Ordnungssinn wäre „befriedigt".

Bei Albers ergibt sich ein strenger Zusammenhang zwischen Konstruktion (Form) und Farbe: Die nach unten gerichtete Exzentrik des Systems dient dem differenzierten Bewegungsablauf beim Betrachten und gibt dem Bild eine unverwechselbare Orientierung, indem sie die Richtung unvertauschbar macht (wobei für das perspektivische Motiv das Rücken der kleineren Quadrate aus der geometrischen Mitte bedeutsam ist) und so als Grundlage für die optimale Entfaltung der Farbe dient. Derart kommt es im Ergebnis in hohem Maß zu einer Verflechtung von objektivierbaren Wahrnehmungen und persönlich bedingten Empfindungen, wobei Albers selbst immer betonte, dass eine wirkliche Beziehung zwischen Bild und Betrachter erst im aktuellen Wahrnehmungsvorgang zustande käme. Albers' Quadrate liefern so einen Anstoß zum aufmerksamen Sehen – zum Reflektieren dieses Sehens und des Gesehenen – und zum tieferen Einsehen in Zusammenhänge, sie liefern einen Anstoß zum Umdenken.

Demgegenüber erweist sich – ohne dass wir hier an dieser Stelle darüber richten müssten – die Konstruktion von Vordemberge als bescheidener: Das gilt nicht nur im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Form und Farbe, sondern vor allem in Bezug auf die beim Betrachten herausgeforderte Reflexionstätigkeit des Betrachters. Vordemberges Konstruktion lässt sich nicht perspektivisch interpretieren, sie setzt das auf die Spitze gestellte, schwarz gerandete Quadrat in die weiße, vom gelb-orangen Rechteck zusätzlich stabilisierte Fläche, um Dynamik zu erzeugen.

In ähnlicher, freilich überaus farbbetonter Weise, ist später Max Bill das Problem angegangen. Auch er hat, etwa in seinem *Feld aus 4 sich durchdringenden Farben* aus dem Jahr 1967, ein kleineres Quadrat in ein größeres Quadrat eingeschrieben (Abb. 4). Hier freilich wird das Verhältnis der quadratischen Formen durch die Farbbetonung fast zum Verschwinden gebracht. Die Farben Schwarz, Blau, Rot und Gelb werden teils als Dreiecke, teils als unregelmäßige Vierecke um die Diagonalen der quadratischen Grundflä-

(4) **Max Bill**, *Feld aus 4 sich durchdringenden Farben*, 1967, Siebdruck, 44,5 x 44,5 cm
Privatbesitz

(5) **Anton Stankowski**, *Fünf Dreiecke*, 1983, Öl auf Holz, 54 x 54 cm
Privatbesitz

che geordnet, wodurch sich eine Permutation ergibt, in der sich die vier Farben wechselseitig durchdringen. Von der Ruhe des Quadrates ist durch den opulenten Farbeinsatz nichts mehr zu spüren; die Balance des Bildes ergibt sich weniger aus der Form denn aus der Farbe. Je länger das Bild betrachtet wird, desto deutlicher tritt das innere Quadrat hervor, das sich aus den größten Farbflächen ergibt. Auch hier liegt das innere Quadrat schief zur Grundlinie des äußeren, auch von Bill also werden wir provoziert, das innere Quadrat zurechtzudrehen, gerade zu stellen, um uns zu beruhigen – aber das Bild beruhigt uns nicht, es bewegt uns, obwohl die Homologie des Aufbaus ungestört ist.

Ähnlich geht es uns mit diesem Motiv in der Ausführung von Anton Stankowski. Dieser hat in einem Bild aus dem Jahr 1983 (Abb. 5) dem Betrachter ein Schnippchen geschlagen: Wieder gilt zunächst die Grundformel kleines Quadrat eingeschrieben in ein größeres. Nur wird hier die innere weiße Form auf die Spitze gestellt und leicht nach links geneigt. Über seine vier Seiten sind rechtwinklige Dreiecke gelegt, die die Figur zu einem großen Quadrat ergänzen: rechts beide in lichtem Grau, links das Basisdreieck gelb, das andere blau. Eine vollkommen ausgewogene Figur, mit einem Bewegungsschub von den Farben links zum abschließenden Grau rechts. Vier Dreiecke, die voneinander wegstreben, werden durch ihr Hypothenusenquadrat zu einer Einheit verbunden. Die zentrifugalen Schrägen werden in eine Zirkulation zurückgeführt, die Dynamik könnte sich in Ruhe aufheben – wenn da nicht das rechte graue Dreieck spiegelbildlich umkippen und ein schwarzes Dreieck erzeugen würde, das nun in die weiße Fläche des Binnenquadrats ragt! Der Aufbau ist gestört, eine permanente optische Irritation zwingt dazu, sich immer aufs Neue mit dem Bild zu beschäftigen, getreu einem Motto von Stankowski: „Die konstruktive Regel muss durch eine Unregelmäßigkeit gebrochen werden."

Die Beispiele mögen ausweisen, dass es sich beim Quadrat und beim „schrägen Quadrat im Quadrat" um eine zwischenzeitig traditionell gewordene Komposition der konstruktiven Kunst handelt. In den zahllosen Varianten, in denen die quadratische Form kompositionsbestimmend wurde, ist es gerade die inhaltlich leere Form des Quadrates, die Malerinnen und Maler aufs Äußerste provoziert, dieser Form stets neue Sichtqualitäten abzuringen. Anders gesagt: Die sich aus der inhaltsleeren Form ergebende Langeweile, die noch Malewitsch als endgültige Befreiung von jeder Gegenständlichkeit feierte, wird durch Variation, durch kreative (zusätzliche) Formungen kompositorisch abgewendet. Man darf das freilich nicht derart interpretieren, dass es darum ginge, dem Quadrat einen zusätzlichen (bildhaften) Inhalt zu geben, es aufzufüllen. Vielmehr wird – in der Nachfolge von Albers – stets versucht, den Inhalt der Form selbst zur Darstellung zu bringen.

Alfred J. Noll führt seit 1992 ein Rechtsanwaltsbüro in Wien mit den Schwerpunkten Medien- und Urheberrecht sowie Kunstrestitution. Er ist Mitglied im Ausschuss der Rechtsanwaltskammer Wien, Universitätsprofessor für Öffentliches Recht und Rechtslehre an der Universität für Bodenkultur in Wien sowie Gründer und (Mit-)Herausgeber des „Journals für Rechtspolitik", Mitglied im wissenschaftlichen Beirat der Zeitschriften „Medien und Recht" und „Juridikum". Zahlreiche juristische Veröffentlichungen (u. a. „Österreichisches Verlagsrecht", 2005), eine Vielzahl publizistischer Beiträge und jüngst auch Verfasser eines Romans „Kannitz" (2011).

1 *Die gegenstandslose Welt* von Malewitsch war 1927 als Nr. 11 der Bauhausbücher erschienen.

Am 8. Dezember 2014 wird Arnulf Rainer seinen 85. Geburtstag feiern und auf ein überaus reiches Lebenswerk zurückblicken können. Dieses Jubiläum ist auch für uns Anlass, ihm aus den vielen seiner Bilder, die wir im Laufe der vergangenen zwanzig Jahre erfolgreich im Angebot hatten, einen fiktiven Strauß mit einem Text von Florian Steininger zu binden. Wir sind stolz darauf, dass wir den bislang höchsten Preis für ein Bild, nämlich € 290.000 für die Große Vertikalgestaltung, erzielt haben. Die fraglos unbegrenzte Wertschätzung dieses großen Malers der österreichischen Avantgarde hat hier seine materielle Manifestation gefunden.

Attackierende Strichbündel – Sanfte Farbschleier

Ein Rückblick über sechs Jahrzehnte

Florian Steininger

Große Vertikalgestaltung, 1952
Öl auf Jute auf Platte, 134,3 x 95 cm
verkauft um € 290.000

Strichbündel als dominante Zeichen
„Kreuze, Diagonalen, Kelche, Vertikalen, Wirbel, Bogen etc. Ich habe sie langsam satt. Wünsche sie nicht, muss sie aber benutzen in der gestaltungsstrategischen Hoffnung, dass sie Übergangsformen, Rettungsanker auf der Suche nach besserem, festem Boden sind“[1], schreibt Rainer 1982.

Diese Formationen sind mehr als nur Übergangsformen und Kompromisslösungen. Sie definieren eine essenzielle Konstante im so mannigfaltigen Werk des Künstlers. Sie sind zu Rainers Zeichen für Intensität, Aggressivität, energetische Aufladung, Sprengkraft, grafische Dichte und dunkle Tiefe geworden. Diese indexikalischen Ausdrucksformen sind keine Statthalter für Narrativität oder Motivik, gar Resultate eines Abstraktionsprozesses; sie sind selbstreferenziell, aber keineswegs unzugänglich oder schweigsam. Wie ein großer Knall, ein aufbrausender Sturm machen sie sich bemerkbar und attackieren uns.[2] Das ist die ureigene Kraft, die vom schöpferischen, intuitiven Gestus ausgeht und sich in eine Form, in ein Zeichen verwandelt. Man denke – neben Arnulf Rainers Strichbündel – besonders an Franz Klines schwarze tektonische Balken, an Willem de Koonings flüssig delikate Pinselstriche, an Pierre Soulages' vornehme, braun schimmernde Streifen-Kompositionen, an Cy Twomblys kritzelig-drahtige Farbknäuel.

In den 1990er Jahren erleben diese Zeichen bei Rainer eine Renaissance als bestimmende gestalterische Form im Bildgeviert. Meist bearbeitet er den Bildgrund mit den blanken Händen, trägt die Farbpaste in heftigen Hieben auf, die sich zu einem dunklen, gebogenen Bündel formiert. Hinzu kommt oft der direkte Handabdruck als klar ausgewiesener Index der körperlichen Präsenz im Arbeitsprozess. „Als ich einmal bei einem Großfoto über die Wangen malte, brach mir im Malrausch der Pinsel. In der Hast versuchte ich es mit den Händen, schlug, drosch auf die Wange und war fasziniert von der Ohrfeigerei, von den Spuren meiner Handschläge. Ich beschloss, das zu verselbständigen.“[3] Arnulf Rainer attackiert mit seinen Händen den Bildträger, markiert mit rohen Prankenhieben die harten Holzplatten am Rande seiner körperlichen Belastbarkeit. Es sind psychophysische Ausdrucksgesten in der reinsten Form, die keine malerische Übersetzung mittels Malwerkzeug benötigen. Anstelle der klassischen ikonischen, kompositorischen oder formalen Parameter der Malerei tritt die reine Spur, der aktionistische körperliche Abdruck.

Kreuz mit Handschuh, 1980–86
Öl und Applikation auf Holz, 171 x 121 cm
verkauft um € 125.000

Vertikalgestaltungen

In anderen Werkbeispielen mit tiefschwarzen Bögen arbeitet Rainer mit Pinsel und Stift. Das Zeichen dieser intensiven schöpferischen Aktion – oft in der vertikalen Achse positioniert – penetriert zum einen den Betrachterraum, zum anderen öffnet es wie ein Tiefensog die Bildsphäre. Dieses Phänomen ist bereits in Rainers *Vertikalgestaltungen* der frühen 1950er Jahre anzutreffen. Die grafischen Spuren als prozessuales Resultat der expression pure zerreißen regelrecht die Flächigkeit des Bildträgers und führen uns in die Untiefen des Seins, in einer abstrakten Weise abgeleitet von den Ozeanen des Unterbewussten, die der Künstler in seinem neosurrealistischen Frühwerk geschaffen hat. Wenn auch die vertikale Form keine anthropomorphe Motivik zeigt, sondern nur auf sich selbst verweist, so ist sie als dezidiertes Gegenüber ausgewiesen. Aus dem Abdruck und der Spur hat sich eine abstrakte Gestalt herauskristallisiert, die geradezu autoritär, hieratisch die Bildrezeption bestimmt. Der Künstler verliert sich im Malvorgang nicht in der Weite des Farbfelds, sondern ist stets mit dieser präsenten Widerständigkeit des Gegenübers konfrontiert. Ein andauernder, intensiver Dialog mit der Malerei, die als organisches Äquivalent des Menschen in Erscheinung tritt. Kaum nehmen Rainers Tafelbilder übergroße Maße an, sie sind stets nach der menschlichen Körpergröße ausgerichtet, in denen sich Rainer „einschreiben“ kann: ob traditionelles rechteckiges Staffeleibild oder Kreuzform. Aus den vertikalen Strichbündeln hat Arnulf Rainer so manche Kreuzformationen entwickelt. Auch hier fungiert der Kreuzesstamm als hieratisch autoritäre Instanz gegenüber dem Betrachter, als anbetungswürdiges Zeichen des Opfertodes Christi.

Verbisse und Gekratzt, 1964, Mischtechnik auf Papier, 50 x 34,5 cm, **verkauft um € 25.000**

Vollmond, 1953/54, Öl auf Leinwand, 48 x 40 cm
verkauft um € 125.000

Übermalung Blau und Weiß, 1956/57, Öl auf Hartfaserplatte, 85,3 x 70 cm
verkauft um € 150.000

Face Farces
In den Bögen und Stämmen, die neben ihrer senkrechten und waagrechten Ausrichtung auch Diagonalen beschreiben, sind Energie, Raserei und Intensität gespeichert. In den 1960er Jahren verwandeln sie sich in zahlreiche Kurven in grellen, irisierenden Farbwerten, die im Rausch durch LSD oder Meskalin hervorgerufen worden sind. Ihre energetische Kraft hat der Künstler in der Folge für zahlreiche Überzeichnungen von fotografischen Vorlagen eingesetzt, etwa bei den Selbstporträts, den *Face Farces* um 1970. Hier tritt der gebündelte starke Strich als Vehikel zur psychophysischen Intensivierung des Expressiven auf: zur grafischen Akzentuierung der Gebärde. In zahlreichen En-face-Fotografien der Selbstporträts setzt Rainer ein keilartiges Strichbündel als vertikale Achse auf die Zone von Stirn, Nase, Mund und Kinn.

Horror Vacui
Schon in seinem surrealistisch orientierten Frühwerk von 1949/50 hat Rainer die vorgegebene Fläche zu einer Verdichtung forciert, diese mit Zeichen aus dem Unbewussten, der dunklen Tiefe, aus dem Abgründigen gefüllt und dem satten Schwarz die Vorherrschaft verliehen. In den ab 1953/54 entstandenen *Zumalungen* herrscht eine dichte, satte, beinahe an die faktischen Bildgrenzen auslaufende Malschicht vor, die das Darunter – ob eigene Arbeit oder fremdes Bild – nicht mehr preisgibt, geprägt von der Verbesserungswut des Künstlers, wieder und wieder die aktuellste Malschicht zu vernichten und auszulöschen, um sie in ihrer Qualität zu steigern. Daraus resultiert eine Vielzahl von in sich gestärkten, mit purer Malerei gesättigten Tafelbildern, die Rainers Perfektionismus in der „konstruktiven Destruktion“[4] widerspiegeln.

Licht, Farbe und fließende Schleier[5]
Ein stetiger Drang und die manische Einstellung treiben den Künstler jedoch Mitte der 1990er Jahre zur Überwindung dieses Horror Vacui, eine neue, „sanfte“ Malweise löst das Primat der Dichte und Fülle seiner *Übermalungen und Zumalungen* ab. Farbe wird nun zart, in leicht wogenden Bögen mit sanftem körperlichen Einsatz auf den Bildträger verwischt. Sowohl die Offenheit des Pinselstrichs als auch das selbstverständliche Fließen-Lassen der Farbe bilden einen transparenten, leuchtenden Schleier, der das Dahinter offenlegt. Oft dominiert eine einzige Farbe. Die gezogenen Fährten definieren ein ausgewogenes kompositorisches Konstrukt von Verkreuzungen, Konkav- und Konvexschwüngen – die Stabilität und Kompaktheit der Bildsituation unterstützend. Die unbehandelten Stellen fungieren als verstärkte Lichtzonen und intensivieren den hellen, eleganten, schimmernden Charakter. Von der schwarzen Nacht und der dunklen Ozeantiefe hat sich der Maler nun ganz abgewendet. Licht als Transformation von gemalten Farbschleiern und pulsierenden Vorhängen prägen seine neuen Bildkreationen. Räumlichkeit wird sichtbar, wenngleich diese auf sich selbst bezogen ist und nicht von einem realen örtlichen Gefüge abgeleitet wird. Ein optisch illusionistisches Flirren und Funkeln tritt in Kraft. Obwohl der Bildträger sich meist aus Karton auf Holz zusammensetzt, wirken die gemalten Zonen, als ob sie von ihrem Grund aufgesogen werden würden, ähnlich dem saugfähigen Gewebe der Leinwand. Die nun ausschließlich verwendete Leimfarbe konstituiert sich nicht mehr als Materie, wie in den älteren Ölbildern, sondern wird eins mit ihrem Träger, zum Beispiel vergleichbar mit den Veils von Morris Louis, die sich als polychrome abstrakte Vorhänge definieren.

Spreitz Hand, 1973/74, Fotoübermalung auf Platte, 90 x 125 cm
verkauft um € 137.000

Selbstporträt, 1969–73, Öl auf Foto auf Hartfaser, 101 x 87 cm
verkauft um € 75.000

Die Schönheit der Farbwerte an sich steht mehr als je zuvor im Zentrum von Rainers malerischer Auseinandersetzung. Die Pracht des Kolorits scheint dem Maler früher, besonders in den 1950er und 1960er Jahren, allzu verführerisch und effekthascherisch gewesen zu sein. Das dunkle, satte Schwarz dominiert. Die Auslöschung des Sichtbaren, des Motivs, des traditionellen Abbildes führt jedoch wiederum zu einer Malerei, die ihr Eigenstes sichtbar macht. Buntfarbigkeit fungierte damals ausschließlich als Akzent des Aggressiven und Expressiven, ob in den kreischend psychedelischen Farbwerten der neosurrealen Fratzen-Bilder der späten 1960er Jahre oder in den *Fingermalereien* der 1970er und 1980er Jahre. Die Farbe Rot setzte der Künstler früher oft in Verbindung mit Blut, der Wunde, der Qual und dem Opfertod Christi ein. Nun aber hat Rainer zur Farbenpracht gefunden und bekennt sich zu ihr. Opulente, farbintensive Gemälde, die sich selbst genügen und gefallen, sind die Folge. Selbstverständliche ästhetische Würfe der reinen Malerei entstehen, voller koloristischer Eleganz, befreit vom Dornigen, von der rasenden Intensität, dem Tiefenrausch der stummen, dunklen Malerei, der Verinnerlichung der „gotischen Schwere".

Im Fokus der Linse

In den Werken jüngeren Datums setzt Arnulf Rainer vermehrt auf die Farbenpracht der Fotografie und ihrer verführerischen Qualitäten durch Unschärfeeffekte. Rainer fotografiert die Sujets selber: Landschaften wie etwa von Teneriffa, Fotovorlagen von Frauenporträts aus dem Filmgenre der 1930er Jahre u. a. werden mit Farbfilter behandelt und in ein atmosphärisches, farbenschimmerndes Sfumato eingetaucht. „Na ja, das ist so eine Malerfotografie, d. h., es wird sehr viel mit Farbflecken gearbeitet. Ich muss die Farbflecken hineinzaubern."[6] Die darübergemalten und -geschütteten Farbzonen verschleiern die verklärte Erscheinung der Bildmotive. Hier nähert sich die Fotografie dem Piktorialistischen an[7], hat einen romantisch-mystischen Wert, im Unterschied zum faktischen, dokumentarischen Charakter von Rainers fotografischen Bildvorlagen der *Face Farces*, der Totenmasken, der Messerschmidt-Charakterköpfe usw. Letztere liegen auf derselben Bedeutungsebene wie die Originalgrafiken oder Fotokopien, die Arnulf Rainers schier unfassbaren Fundus zum Übermalen bilden: „Die Fotografie spielt da nicht so eine Schlüsselrolle, son-

Fingermalerei, 1982/83, Öl auf Malkarton, 51 x 73 cm, **verkauft um € 27.700**

Gestrüpp, 1982, Öl auf Platte, 51 x 73 cm, **verkauft um € 47.500**

Übermalung HI Sebastian, um 1998/99, Öl auf Hartfaserplatee, 76 x 62 cm, **verkauft um € 31.000**

dern die Reproduktion von irgendetwas, das man herauskopiert und vergrößert."[8] Meist erfahren die Fotografien eine zusätzliche Behandlung. Rainer überarbeitet sie mit malerischen Überlagerungen, grafischen Korrekturen oder als parafotografische Reproduktion, stets als Zwiegespräch zwischen Künstler und Medium.

Ambivalenz, Offenheit und Widerspruch haben sich nun bereits über Jahrzehnte als große Parameter in Rainers Werk herausgestellt, Parameter als Motor und Triebfeder für Neues, Ungeprüftes. Seine Avantgardeleistungen der dunklen Übermalungen hingegen wurden der Überprüfung unterzogen und in den Olymp der abstrakten radikalen Malerei aufgenommen. Arnulf Rainer ist kein Image Painter, der sich auf einen Stil mit Erfolg und Erfahrungswerten einengen lässt.

Florian Steininger ist seit 2001 im Bank Austria Kunstforum Wien als Kurator tätig. Zahlreiche kuratorische Projekte zur modernen und zeitgenössischen Kunst, wie etwa Karel Appel, Roy Lichtenstein, Willem de Kooning, Markus Lüpertz, Frida Kahlo, Herbert Brandl, Warhol & Basquiat, Siegfried Anzinger u. a.

1 Arnulf Rainer 1982, in: Arnulf Rainer. abgrundtiefe. perspektiefe, Carl Aigner, Johannes Gachnang, Helmut Zambo (Hg.), Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems, Wien, München 1997, S. 238.
2 Richard Shiff verwendet für die wuchtige Präsenz der gemalten oder gezeichneten Zeichen den akustischen Begriff „Thunderbolt" (Blitzeffekt oder Blitz und Donner). Vgl. Richard Shiff, Materie denkt, in: Monet–Kandinsky–Rothko und die Folgen: Wege der abstrakten Malerei, Ingried Brugger, Florian Steininger (Hg.), Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum, München, Berlin 2008, S. 22, 23.
3 Arnulf Rainer 1974, in: Arnulf Rainer. abgrundtiefe. perspektiefe, 1997, S. 178.
4 Vgl. Werner Hofmann, Arnulf Rainers konstruktive Destruktion, Kunsthalle Krems (Hg.), Wien, 1997.
5 Diese Passage ist auszugsweise folgendem Aufsatz entnommen: Florian Steininger, Arnulf Rainer. Malerische Farbschleier, in: Arnulf Rainer. Neue Bilder 2000–2002, Ausst.-Kat. Galerie Ulysses, Wien, 2003, o. S.
6 Arnulf Rainer, in: „Ich muss die Farbflecken hineinzaubern ...". Carl Aigner im Gespräch mit Arnulf Rainer, in: Arnulf Rainer. Fotos maltrechas/Fehlfotografie, Ausst.-Kat. Galerie Heike Curtze, Wien 2007, o. S.
7 Vgl. den klassischen Piktorialismus von Cameron, Kühn, Stieglitz, Steichen, der sich um 1900 als impressionistische Fotografie etablierte und in der aktuellen monumentalen Fotografie seinen Widerhall gefunden hat, vor allem bei den Becher-Schülern Andreas Gursky, Thomas Ruff, Axel Hütte und Elger Esser.
8 Arnulf Rainer, Wien 2007, o. S.

Ergebnisse im Kinsky

Klassische Moderne
Jugendstil & Design

Franz Sedlacek (1891-1945)
Stadtbild, 1929, Öl auf Sperrholzplatte, 46,5 x 43,5 cm
verkauft um € 176.000

Die *Klassische Moderne* ist bei uns in besten Händen. Ihre Beratung für die nächste Auktion im November: Mag. Claudia Mörth-Gasser, moerth-gasser@imkinsky.com

Demetre H. Chiparus
Les Amis de toujours, Paris ca 1928, Elfenbein, Bronze, H 63 cm
verkauft um € 125.000

Wir sind das führende Haus für Objekte des *Jugendstil & Design*: Mag. Roswitha Holly, holly@imkinsky.com

Zeitgenössische Kunst

Wir vermitteln erfolgreich nationale und internationale *Zeitgenössische Kunst*. Bringen Sie uns Werke für die nächsten Auktionen am 7. Oktober und im November: Mag. Astrid Pfeiffer, pfeiffer@imkinsky.com

Max Weiler (1910-2001)
Windblumen, 1988, Eitempera auf Leinwand, 95 x 65 cm
verkauft um € 101.000

Kataloge *im Kinsky*

Katalogbestellung zum Sonderpreis:

1 Jahresabo um € 115,– inkludiert mindestens 13 Kataloge pro Jahr. Bestellung unter: T + 43 532 42 00 oder

office@imkinsky.com

Unser Service

für Verkäufer

- kostenlose Schätzung, auf Wunsch auch bei Ihnen zu Hause
- unkomplizierte Gewährung von Vorschusszahlungen
- Beratung bei der Festlegung von Mindestverkaufspreisen
- Organisation des Transportes
- und kostenlose Versicherung Ihrer Kunstobjekte
- Werbung in unseren Katalogen mit weltweitem Versand

für Käufer

- aufwändig gedruckte Kataloge mit genauer Bildbeschreibung
- Online-Katalog mit der Möglichkeit, Gebote abzugeben oder Ergebnisse abzurufen: www.imkinsky.com
- auf Wunsch jederzeit Beratung durch unsere ExpertInnen
- Zustandsberichte
- einfaches Mitbieten: schriftlich, vor Ort oder über Telefon
- nach der Auktion erstellen wir auf Wunsch Echtheits-Zertifikate
- logistische Unterstützung beim Transport
- Vermittlung von Restauratoren und Rahmenherstellern unseres Vertrauens
- Bieten über Sensal:
  Wenn Sie anonym mitbieten und sich bei der Auktion vertreten lassen wollen, wird Sie unsere Sensalin Monika Uzman kompetent und unabhängig beraten. Die Gebühr beträgt 1,2%. Wenden Sie sich an: T +43 644 213 459, monika.uzman@gmail.com

Kiki Kogelnik
Penny Round, 1995,
Glas, H 35 cm,
verkauft um € 25.000

Impressum

im Kinsky, Vierte Ausgabe: Juli 2014; © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Freyung 4, 1010 Wien
Redaktion: Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com
Korrektorat: Dr. Huberta Weigl, Schreibwerkstatt, Wien, huberta.weigl@schreibwerkstatt.co.at
Graphische Gestaltung: Alexander Rendi, Mitarbeit Patrycja Domanska, Wien; Reprographie, Druck und Bindung: Grasl FairPrint, Bad Vöslau;
Bildnachweis: Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien; Archiv Franz Hagenauer, Wien; Museo Nacional del Prado, Madrid; Museum of Modern Art, New York; Von der Heydt-Museum, Wuppertal; Literatur: Mietzsch Andreas (Hg.), Bronzeguss, Berlin 2009

im Kinsky
Auktionshaus im Kinsky GmbH
Palais Kinsky, A-1010 Wien, Freyung 4
T +43 1 532 42 00, F +43 1 532 42 00-9
office@imkinsky.com, www.imkinsky.com

Nächste Auktionen

7. Oktober 2014
Zeitgenössische Kunst

8. Oktober 2014
Hagenauer Nachlassauktion

25. - 27. November 2014
21 Jahre Auktionshaus im Kinsky
Alte Meister, Bilder 19. Jh.,
Antiquitäten, Jugendstil,
Klassische Moderne,
Zeitgenössische Kunst

Unsere Experten für Ihre Fragen

Gechäftsführer Michael Kovacek (19. Jh., Klassische Moderne, Antiquitäten)
und Dr. Ernst Ploil (Jugendstil, Design)
Dr. Marianne Hussl-Hörmann (*im Kinsky editionen,* 19. Jh., Klassische Moderne)
T +43 699 172 923 27, hussl-hoermann@imkinsky.com

Alte Meister	Mag. Kareen Schmid, T +43 1 532 42 00-20, schmid@imkinsky.com
Bilder des 19. Jahrhunderts	Mag. Monika Schweighofer, T +43 1 532 42 00-10, schweighofer@imkinsky.com
Antiquitäten	Mag. Roswitha Holly, T +43 1 532 42 00-19, holly@imkinsky.com
Jugendstil & Design	Mag. Roswitha Holly, T +43 1 532 42 00-19, holly@imkinsky.com
Klassische Moderne	Mag. Claudia Mörth-Gasser, T +43 1 532 42 00-14, moerth-gasser@imkinsky.com
Zeitgenössische Kunst	Mag. Astrid Pfeiffer, T +43 1 532 42 00-13, pfeiffer@imkinsky.com

Private Sale

Das *Auktionshaus im Kinsky* arbeitet als Vermittler von Kunstverkäufen. Neben unseren höchst erfolgreichen öffentlichen Auktionen offerieren wir aber auch **Private Sale**, also den privaten Direktverkauf von hochwertiger Kunst an speziell dafür ausgesuchte Kunden.

Private Sale, das bedeutet für Sie als Verkäufer

- » größte Diskretion in der Abwicklung;
- » fachliche Beratung: Wir entwickeln gemeinsam mit Ihnen die beste Verkaufsstrategie für Ihr Objekt und Ihre Interessen;
- » seriöse Schätzung: Wir vermitteln Ihnen unsere Marktkenntnis und vereinbaren mit Ihnen einen Fixpreis;
- » weltweite Kontakte: Wir ermöglichen Ihnen einen Zugang zu unserem umfassenden Sammler–Netzwerk und wählen die geeigneten Interessenten für Sie aus.

Private Sale vermittelt

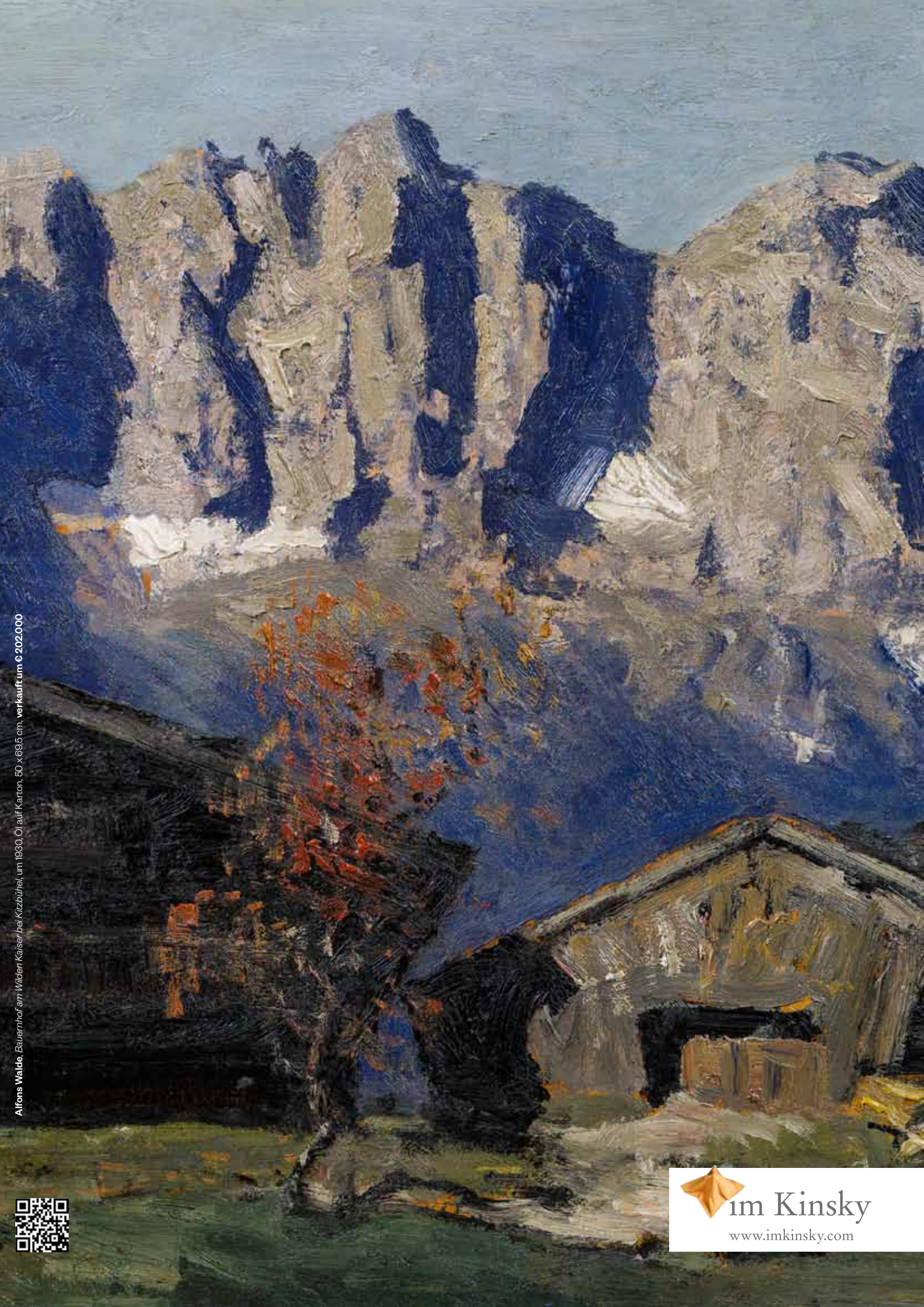
- » Kunstobjekte aller Sparten: Alte Meister, Gemälde 19. Jahrhundert, Klassische Moderne, Zeitgenössische Kunst, Antiquitäten, Jugendstil;
- » Hochwertige Kunst: der Wert Ihres Objektes sollte nicht unter € 50.000 liegen.

Unser Private Sale garantiert

- » eine möglichst schnelle, unkomplizierte und vor allem diskrete Abwicklung;
- » Führung aller Verkaufsverhandlungen durch uns, Sie bleiben, wenn Sie wollen, völlig anonym;
- » unsere Gebühr rechnen wir mit dem Käufer ab, Sie erhalten jedenfalls den vereinbarten Preis.

Bei Interesse wenden Sie sich bitte direkt an unsere Geschäftsführer **Michael Kovacek** (miko@imkinsky.com) und **Ernst Ploil** (office@pkpart.at) oder an unsere Experten.

Private Sale



Alfons Walde, *Bauernhof am Wilden Kaiser bei Kitzbühel,* um 1930, Öl auf Karton, 50 x 69,5 cm, **verkauft um € 202.000**

im Kinsky

www.imkinsky.com