im Kinsky

2/ 2013

20 Jahre Auktionshaus im Kinsky

Ein Erzherzog hoch zu Roß

Der Ring einer Kaiserin

Olga Wisinger-Florians Schluss-Steine

Die Gründungsjahre der Wiener Werkstätte

Rainer Fetting: „Ich find Dich Geil I“

Robert Russ: Eine Einführung

1993–2013

Grund genug, um mit Dankbarkeit, zugegeben auch mit Stolz zurückzublicken und diesen Anlass mit einer *Meisterwerke*-Auktion zu feiern, die unseren Ansprüchen würdig ist. Ein Jubiläum ist auch eine Erinnerung – an all jene wunderbaren Kunstobjekte, die wir erkundet und beschrieben haben und die wir erfolgreich vermitteln durften. Kein anderer Bereich des Kunsthandels, ja nicht einmal eine Museumssammlung ermöglicht den Kontakt mit einer derartigen Dichte von Kunstwerken aus unterschiedlichen Epochen und Gattungen und natürlich mit Qualität. Das ist die beste Schulung für das Auge, sie lehrt aber auch die Achtung vor der Genialität der künstlerischen Vision.

Daher war es von Beginn an unser Ziel, nicht bloß ein weiteres auf Profit gerichtetes Kunsthandelsunternehmen zu sein, sondern als Institution in allen Fragen der bildenden Kunst anerkannt zu werden; als Partner für alle am Kunsthandel Teilnehmenden und als Ratgeber für jene, die Beratung wünschen oder benötigen. Diesem Ziel sind wir im Laufe der zwei Jahrzehnte unseres Bestehens recht nahe gekommen. Wir beraten Banken und Museen, Kunststiftungen und eine Vielzahl von Sammlern. Wir erstellen Gutachten für Gerichte und Behörden, wir werden zur Schlichtung von erbrechtlichen Auseinandersetzungen beigezogen und wir wirken auch mit, wenn es darum geht, ausgewogene Lösungen in Fällen der Kunstrestitution durchzusetzen. Als Dienst an der Kunst sehen wir auch unser Engagement

Werner Berg (1904–1981), *Blumengarten*, 1958
Öl auf Leinwand, 121,5 x 40,5 cm, **verkauft um € 130.000**
Österreichische Privatsammlung

20 Jahre Auktionshaus im Kinsky

für die wissenschaftliche Aufarbeitung von Künstlerwerken und sind stolz darauf, in drei Jahren bereits den dritten Band unserer *editionen*-Reihe mit dem Werkverzeichnis von Theodor von Hörmann präsentieren zu können.

In diesem Journal wollen wir Sie wieder in verschiedene Epochen verführen, Ihnen u. a. vom Traum des Südens des niederländischen Meisters Nicolaes Berchem, von der Genese eines Bildmotivs bei Olga Wisinger-Florian oder von der Erotik des männlichen Aktes bei Rainer Fetting erzählen. Wir schildern Ihnen das Entdeckerglück eines Sammlers, führen Sie in die Kunst der Papierrestaurierung ein, lassen Sie die historischen Hintergründe von Kaiserin Maria Theresias' Handzettel wissen und gewähren Ihnen einen Ritt auf Paul Klees *Ogre*.

Vor allem aber möchten wir eines: Ihr Partner für Qualität, Beratung und Service auch in den nächsten 20 Jahren sein!

Mit den besten Wünschen für eine schöne Weihnachtszeit und ein erfolgreiches Jahr 2014!

Michael Kovacek
Ernst Ploil

Bringen Sie uns

unsere 100. Kunstauktion

Seit 1993 sind wir Ihr erfolgreicher Vermittler für 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** ein Topergebnis erzielen!

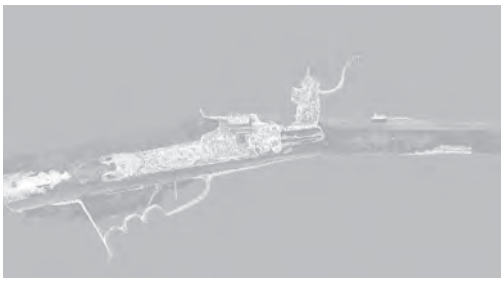
Unsere ExpertInnen beraten Sie jederzeit!

Wir erstellen kostenlose Expertisen und Schätzungen auch bei Ihnen zu Hause!
Wir gewähren unbürokratisch Vorschusszahlungen!
Wir versichern kostenlos Ihre Kunstobjekte ab Transport!

Ihre Kunst für

am **13. Mai 2014**

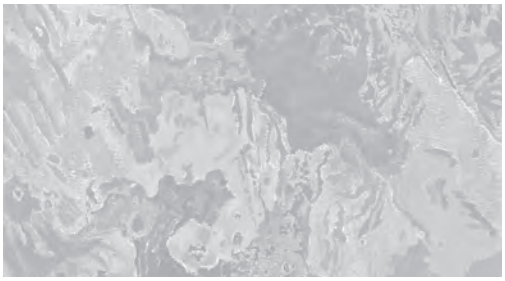
Service ist unsere Kompetenz, Rekordpreise sind unser Standard.



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 stets erfolgreich in erlesenem Rahmen!



Alte Meister
Bilder des 19. Jahrhunderts
Antiquitäten
Jugendstil
Klassische Moderne
Zeitgenössische Kunst

Mag. Kareen Schmid, T +43 1 532 42 00-20, schmid@imkinsky.com
Mag. Monika Schweighofer, T +43 1 532 42 00-10, schweighofer@imkinsky.com
Mag. Roswitha Holly, T +43 1 532 42 00-19, holly@imkinsky.com
Mag. Magda Pfabigan, T +43 1 532 42 00-15, pfabigan@imkinsky.com
Mag. Claudia Mörth-Gasser, T +43 1 532 42 00-14, moerth-gasser@imkinsky.com
Mag. Astrid Pfeiffer, T +43 1 532 42 00-13, pfeiffer@imkinsky.com

Editorial

2

Franz Caramelle
Ein Erzherzog hoch zu Ross
Caspar Gras: Meister des Bronzegusses

7

Renate Trnek
Orient trifft Okzident
Nicolaes Berchems „Südlicher Hafen mit eleganter Staffage“

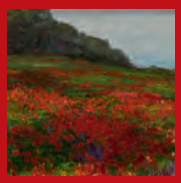
10

Roswitha Holly
Der Ring für eine Kaiserin
Ein neuentdecktes Kleinod aus byzantinischer Zeit

16

Hansjörg Krug
Maria Theresias Briefe an ihren Hofkammermeister

18



Alexander Giese
Schluss-Steine:
Olga Wisinger-Florians Allee-Bilder

22

Ernst Ploil
Aller Anfang ist schwer
Die Gründungsjahre der Wiener Werkstätte

30

Magda Pfabigan
George Minnes „Jünglinge“
Kultfiguren zweier Jahrhundertwenden

36

Claudia Mörth-Gasser
„Ausritt aus dem Oger“
Paul Klees fantastische Bildwelten

42

Heinz Stahlhut
Rainer Fetting:
„Ich Find Dich Geil I“, 1982

46

Carolin Pospesch
Josef Pillhofer (1933–2010)
Der strengste Bildhauer Österreichs

50

Marianne Hussl-Hörmann
Zart und unbefleckt
Einführung in die Papierrestaurierung

54

Andrea Winklbauer
Robert Russ (1847–1922)

60

Events
im Kinsky

64

Service &
nächste Auktionen
im Kinsky

66

Ein Erzherzog hoch zu Ross

Caspar Gras – Meister des Bronzegusses

Franz Caramelle

Auf Anhieb überzeugt die bronzene Reiterstatuette (Maße: 38 x 44 cm, ohne Sockel) durch ausgewogene Proportion, ruhige Formensprache und einen edlen Gesamteindruck, bei näherer Betrachtung erschließen sich Detailreichtum und gusstechnische Feinheiten.

Auf einer 3 cm hohen hölzernen, schwarz furnierten Bodenplatte, deren rechteckige Form durch eingeschwungene Bögen an den Ecken abgemildert wird, schreitet das Pferd zügig vorwärts. Es ist im Trab wiedergegeben, mit der rechten Vorder- und der linken Hinterhand zum nächsten Schritt ausholend. Der Reiter sitzt in aufrechter, leicht nach hinten gedrehter Haltung auf einem hohen Sattel, der über eine rechteckige Satteldecke gestülpt ist. Er trägt eine Rüstung und steckt in fast bis zu den Knien reichenden Reiterstiefeln mit Sporen. Der Oberkörper und der austauschbare Kopf des Reiters sind leicht nach rechts gedreht. Das jugendliche, von langem, wallendem Haupthaar gerahmte Gesicht zeigt weiche Züge. Ein breiter, an den Ecken ausgerundeter Kragen bildet den Übergang zum Harnisch.

Die Figur ist insgesamt sehr gut erhalten, sie weist nur einige Fehlstellen auf – das äußere Schlaufenband ist abgerissen, die rechte Schlaufe ist lose, ein Teil des Kragens fehlt – und kleinere Gussfehler tun der Qualität der Statuette keinen Abbruch. Die beiden Löcher am Kopf des Reiters sind wohl für die Anbringung eines Lorbeerkranzes vorgesehen. Pferd und Reiter sind getrennt gegossen, beide Teile mit Schrauben montiert. Die ausgestreckte Hand des Reiters lässt auf einen Begrüßungsgestus schließen, sie könnte aber auch geöffnet sein, um einen Feldherrenstab oder das Halfterband zu halten.

Die goldgelbe Patina der Figur lässt darauf schließen, dass diese Bronzelegierung einen erhöhten Zinkanteil aufweist. Genaueres dazu kann man erst nach einer Materialanalyse sagen.

Die Identität des Reiters ist nicht eindeutig zu klären. Vergleiche mit ähnlichen Reiterstatuetten, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien, in anderen Museen und in Privatbesitz befinden, lassen die Vermutung zu, dass es sich um Erzherzog Ferdinand Karl, den Sohn Erzherzogs Leopold V. und dessen Gemahlin Claudia de Medici handelt, dies wird auch durch die physiognomische Ähnlichkeit mit zeitgenössischen Porträts untermauert. Erzherzog Ferdinand Karl (geb. 1626 in Innsbruck) war der vorletzte Landesfürst von Tirol. Er hatte 1646, 18-jährig, die Regierungsgeschäfte in Tirol übernommen, war kulturell überaus interessiert, förderte Künstler aus aller Welt und machte Innsbruck zu einem Zentrum des europäischen Opern- und Theaterlebens. Mit 34 Jahren erkrankte er nach einem Jagdausflug und starb 1662 in Kaltern in Südtirol. Ferdinand Karl war mit Anna de Medici verheiratet, mit der er zwei Töchter hatte; die ältere, Claudia Felizitas, wurde später die zweite Gemahlin Kaiser Leopolds I.

Über die künstlerische Zuschreibung der Figur an den Bronzebossierer Caspar Gras gibt es kaum Zweifel. Von diesem haben sich eine ganze Reihe ähnlicher Reiterstatuetten erhalten; er gilt gewissermaßen als Spezialist für diese Kleinplastiken. Künstlerisches Vorbild für den Typus des ruhig trabenden Pferdes ist zweifellos Giovanni da Bologna, der mit seiner Reiterstatuette für Ferdinand I. von Medici (Vaduz, Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein) gewissermaßen den Prototyp schuf, dessen Schüler Hubert Gerhard hat diesen in der Reiterstatuette für Erzherzog Maximilian III. den Deutschmeister (Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Liebighaus) übernommen und an sei-

Caspar Gras
Reiterstatuette Erzherzog Ferdinand Karl
Bronze gegossen, 44 x 38 cm (ohne Sockel)
Schätzpreis: € 80.000–150.000

Reiterstatuette Erzherzog Ferdinand Karl
Detail

nen Schüler Caspar Gras weitergegeben. So schließt sich der Kreis und zeigt ein klares Bild der Weitergabe des künstlerischen Erbes vom Lehrer an den Schüler.
Caspar Gras wurde 1585 in Mergentheim in der Nähe von Würzburg geboren und erhielt eine erste künstlerische Ausbildung in der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters. 1600 diente er bei Hubert Gerhard und zog 1602 mit Maximilian dem Deutschmeister nach Innsbruck. 1613 wurde er Hofbossierer, seine erste große Arbeit war das Trautson-Epitaph in der Wiener Michaelerkirche, bald darauf entstand das Grabmal für Maximilian den Deutschmeister im Dom zu St. Jakob in Innsbruck, das zwar auf ein Konzept von Hubert Gerhard zurückgeht, aber in der Hauptsache vom jungen Gras stammt. An den gewundenen Säulen des Grabmals wird die hohe Qualität seiner Bossierkunst deutlich. In der Folge entstanden zahlreiche Bronzen, von denen der Mörser des Hans Daurnhauser (Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum), der Riese Haymon (Innsbruck, Stift Wilten) und die Engelsköpfe in der Innsbrucker Jesuitenkirche hervorzuheben sind. Zwischen 1622 und 1630 entstand der Innsbrucker Leopoldsbrunnen, nicht nur Gras' Hauptwerk, sondern eines der wichtigsten Bronzedenkmäler des 17. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum. Das kurbettierende Pferd ohne Hilfsstütze ist das erste derartige monumentale Reiterstandbild der europäischen Kunstgeschichte. 1628 entstand das Doppelbildnis von Leopold V. und Claudia de Medici, 1631 die große Madonna am Münsterplatz von Konstanz. Das Modell für sein letztes Werk, einen Pegasus für Salzburg (Mirabellgarten), wurde 1660 geliefert. Caspar Gras gilt als letzter Vertreter des Manierismus. Er hat das kulturelle Erbe von Alexander Colin und Hubert Gerhard weitergeführt und die lange Tradition des Bronzegusses in Tirol zu einer letzten Blüte gebracht.
Neben den Großfiguren war es vor allem die Kleinplastik, die Caspar Gras stets beschäftigte und von der sich viele Stücke erhalten haben. In Museen und Privatsammlungen finden sich kleine Porträts, Fabelwesen und Reiterfigürchen, die vielfach zu Geschenkzwecken angefertigt wurden und am Hof und in Fürstenhäusern sehr beliebt waren. „Mehr als andere kleinplastische Werke ist die Bronzestatuette nicht allein für das betrachtende Auge, sondern ebenso für die tastende Hand des Sammlers geschaffen", schreibt Hans Richard Weihrauch, der die Handlichkeit als wichtigste Eigenschaft der Bronzestatuetten bezeichnet, denn „nur wer die optische Wahrnehmung der Konturen und Lichtwerte durch die haptische der Feinheiten der Modellierung vervollständigt, wird die ganze sinnliche Schönheit dieser kleinen Meisterwerke ‚begreifen' und die Intentionen des Künstlers nachvollziehen und auskosten können."[1] Die für Gras charakteristischen Merkmale der Kleinfiguren sind die gleichen wie bei der Großplastik, bisweilen können interessante Parallelen zu den Hauptwerken gezogen werden. Dies gilt im besonderen Maß für die Reiterstatuetten, denen neben der künstlerischen auch eine repräsentative Bedeutung zukommt.
Caspar Gras hat sich in seinen Reiterstatuetten sowohl an den Typus des kurbettierenden Pferdes als auch des trabenden Pferdes gehalten, die Reiter sind im Kürass der Zeit um 1650 dargestellt, die Köpfe sind abnehm- und auswechselbar.

Reiterstatuette Erzherzog Ferdinand Karl
Detail

Dieses Phänomen findet man im 16. und 17. Jahrhundert sehr häufig: Während die Gestalt des Reiters und das Pferd oft unverändert von einer Plastik zur anderen übernommen wurden, konnte mit dem Aufsetzen eines Porträtkopfes die Reiterstatuette einfach das Antlitz des gewünschten Herrschers erhalten. In der italienischen Spätrenaissance kamen noch die sogenannten „cavallini" auf, Kleinmodelle, die eine nahezu industrielle Verwertung des Reitermotivs ermöglichten.
Die Produktion solcher Kleinplastiken aus der Werkstatt des Innsbrucker Hofbossierers muss groß gewesen sein. Anton Roschmann berichtet bereits 1742 von zahlreichen Reiterstatuetten in Privatbesitz – u. a. von zwei Statuetten mit den auswechselbaren Köpfen von Ferdinand Karl und Sigismund Franz – und heute noch kommen in den Kunstinventaren der europäischen Adelshäuser manche bislang unbekannte Stücke zum Vorschein.

Franz Caramelle (geb. 1944 in Kitzbühel) hat in Innsbruck Kunstgeschichte und Archäologie studiert (Dissertation über Leben und Werk von Caspar Gras) und war von 1988 bis 2009 Landeskonservator für Tirol. In zahlreichen Publikationen hat er sich mit der Kunst- und Kulturgeschichte Tirols beschäftigt. Sein besonderes Interesse gilt dem Manierismus und der Kunst des 17. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum.

1 Hans Richard Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten. 15.–18. Jahrhundert, Braunschweig 1967, S. 9f.

Orient trifft Okzident

Nicolaes Berchems *Südlicher Hafen mit eleganter Staffage*

Renate Trnek

Das Auktionshaus im Kinsky brachte in seiner November-Auktion ein Gemälde[1] zur Versteigerung, das man als Meisterwerk der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ansprechen kann und gleichzeitig auch als ein Spitzenwerk des aus Haarlem stammenden Malers Nicolaes Berchem[2]. Das Sujet wirkt indes auf den ersten Blick alles andere als niederländisch: Es zeigt eine Hafenlandschaft im strahlenden Licht des Südens, auf der Mole tummelt sich eine im Wortsinn „bunte" Gesellschaft, in der sich Typen des Orients und des Okzidents mischen. Eine derart heiterbeschwingte Szenerie, die mit jedem Pinselstrich Wärme, Licht und Farben atmet, entspricht somit nicht ganz der verbreiteten Erwartungshaltung an ein Meisterwerk der niederländischen Malerei. Deren Landschaftsbilder werden gemeinhin mit hohen, wolkenverhangenen Himmeln, trübem Licht über Flachland und Meer oder mit düsteren Eichenwäldern assoziiert. Das Kolorit solcher Landschaften bewegt sich im Spektrum von Grau in allen Abstufungen über Olivgrün bis hin zu silbrigen Ocker- und Brauntönen. Nichts dergleichen zeigt Nicolaes Berchem: Sein Hafenbild gehört einer Welt an, in der das alles durchdringende Licht eine gänzlich andere Farbigkeit bewirkt und Stimmungen wie Heiterkeit und Unbeschwertheit evoziert.

Der Hafen bildet indes nur die Kulisse für das übergreifende Thema: die friedliche Begegnung von Orient und Okzident, personifiziert durch die beiden im Zentrum der Szenerie stehenden Kaufleute. Am Turban leicht zu erkennen ist der Orientale, während sich die Herkunft des anderen erst aus der niederländischen Flagge am stolzen Dreimaster im Hintergrund erschließt. Zwei elegant gekleidete Damen runden den Gesprächskreis ab und werden von einem leuchtend roten Sonnenschirm beschattet. Da die Niederlande eine reiche, weltweit vernetzte Handelsnation mit Niederlassungen in allen Teilen der erreichbaren Welt waren, könnte man zunächst an ein topografisch genaues „Porträt" einer bestimmten Niederlassung denken. Allein, Nicolaes Berchem hatte den Süden nie gesehen, nicht einmal Italien: Bei jener Szenerie handelt es sich daher um ein so genanntes Konversationsstück in den Kulissen eines mediterranen Südens. Die im Bild erkennbaren, südliches Flair vermittelnden Motive, wie die bizarren Felsformationen im Hafen oder die berühmte Silhouette des alten Genueser Leuchtturms, kannte der Maler nur aus den Bildern seiner Kollegen, die Italien wirklich erlebt hatten. Diese entwickelten nach ihren Erfahrungen in der Regel einen eigenen Stil, um fürderhin Landschaften in der so genannten „italianisanten Manier" für den niederländischen Kunstmarkt zu malen.

Bei dieser Stilrichtung handelt es sich um südlich gestimmte, lichtdurchflutete Landschaften mit Staffagen von Hirten, Bauern und Reisenden. Als Begriff wurde „italianisant" in der deutschsprachigen Fachliteratur analog zum englischen Terminus „Dutch italianate painting" ab der Mitte des vergangenen Jahrhunderts eingeführt. Er gibt bei genauer Definition auch gleich zu verstehen, dass hier nicht ein „italienischer" Malstil gemeint ist und auch keine Malerei, die das wahre Italien der Zeit im Bild festhält, sondern allein eine Stilhaltung, die ein Substrat eines Italienbildes aus Licht, bunten Farben im Licht und fremdländischen Typen in gefälligem Dekorum vermitteln will. Diese Manier war schon den niederländischen Zeitgenossen und Kritikern der einschlägigen Maler des 17. Jahrhunderts voll bewusst, sie benannten das Phänomen nur anders: Arnold Houbraken, der Sammler aller nur erreichbaren Viten niederländischer Maler, machte die nüchterne Feststellung, dass sowohl in der „dunklen" wie auch in der „hellen" Manier gemalt werden konnte.[3] Bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein wurden jedoch im Wesentlichen nur jene Werke beachtet, die dem Bild des sogenannten niederländischen Realismus entsprachen. Erst neuere Forschungen korrigierten diese tradierte Vorstellung von einer getreuen Abbildung der Natur und wiesen nach, dass sich die Künstler tatsächlich nur an Details richteten, die sie im besten Fall in einem Skizzenbuch notiert hatten. Im Atelier wurden diese Einzelnotizen zu einer Art Kompositbild zusammengebaut, quasi zu einem Modell einer Landschaft. Somit relativiert sich auch in der

Nicolaes Claes Berchem (1620–1683)
Südlicher Hafen mit eleganter Staffage, um 1660
Öl auf Leinwand, oval, 51 x 89,5 cm
verkauft um € 113.000
Deutsche Privatsammlung

so genannten „nationalholländisch“ gestimmten Malerei der Begriff des „realistischen“ Malens und ordnet sie als eine der Stilrichtungen ein, die neben den klassizisierenden Strömungen, dem Barock-Idiom Flanderns oder eben der italianisanten Manier im 17. Jahrhundert ihre Blütezeit hatten. Unter den Auspizien der selektiven Kunstgeschichte fielen jedoch zahllose Namen einstmals berühmter Maler der Vergessenheit anheim und wurden erst in den letzten Jahrzehnten neu entdeckt.

Damit sind wir wieder bei Nicolaes Berchem angelangt, der ein überaus produktiver Maler war und sein gesamtes, schwer überschaubares Œuvre bis auf sehr wenige Ausnahmen zu Beginn seiner künstlerischen Karriere im „italianisanten“ Stil gehalten hatte. Für Denis Diderot, den großen französischen Kunstkenner und -kritiker der Aufklärung, verkörperte der Haarlemer Nicolaes Berchem die Kunst der Landschaftsmalerei schlechthin. Er war einer der am höchsten bezahlten und gepriesenen Landschaftsmaler seiner Zeit – nicht nur in den Niederlanden. Kaum eine auf Repräsentation ausgelegte aristokratische Sammlung des späten 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts, die nicht danach strebte, Gemälde von ihm zu besitzen. Berchem schuf mit seinen Bildern eine delikate, durch und durch harmoniegesättigte Welt eines zeitentrückten Hirtenlebens, der Flusslandschaften und Jagdszenen, alles eingetaucht in dieses weiche, sich oft zu einem abendlichen Goldton verdichtende Licht als Inbegriff des Südens.
In Berchems Werk lassen sich aber auch sehr gut die Spuren jener Maler verfolgen, die ihm die Grundlagen für sein italianisantes Vokabular geliefert hatten. In Hinblick auf die Wiedergabe von Tageszeiten und ihren Stimmungen z. B. war es sicherlich Jan Asselijn, dessen grandioser Kolorismus mit seinen abendlich vergoldeten Himmeln Berchem das koloristische Rüstzeug lieferte. Alles Waldige in seinen Landschaften hat er sowohl von seinem Freund Jacob van Ruisdael übernommen als auch von Jan Both, der wie Jan Asselijn Rom besucht hatte. Diesem verdankte Berchem den eher dekorativen, „windgepeitschten“ Baumschlag seiner Pastoralen. Hafenlandschaften waren generell ein beliebtes Sujet der italianisanten holländischen Malerei und besonders im Werk jener Maler, die nach ihrem Rom-Aufenthalt in den späten 1640er und den 50er Jahren wieder in den Niederlanden arbeiteten und dabei ihre Bildeindrücke zu einer Art „Erinnerungsbild“ an Italien destillierten. Es sind hier Berchems Cousin Jan Baptist Weenix zu nennen, des Weiteren Jan Asselijn, in geringem Maß auch Jan Both, Thomas Wijck und schließlich der Frankfurter Johannes Lingelbach, der in Amsterdam tätig war.
Nicolaes Berchem griff selektiv auf deren spezifische Motivwelt zurück und komponierte daraus wiederum seine eigene, durchaus typische Version der Idee vom Süden. 1654 hatte er sich nachweislich zum ersten Mal mit dem Thema eines südlichen Hafens auseinandergesetzt.[4] Ein weiteres opulentes Hafenbild, das gegen 1657/1658 entstanden sein muss,[5] setzt schon das Personal ins Bild, dem wir auch im vorliegenden Gemälde begegnen, wie die elegante Dame im gelbseidenen Überkleid mit ihrer Dienerin oder der rotgewandete Turbanträger. Die deutlichste Parallele zur vorliegenden Hafenlandschaft findet sich jedoch in dem Gemälde in der Wallace Collection in London,[6] sowohl in den Staffagen – der holländische Kavalier im braunen Umhang und die grazile Dame in Weiß und Gelb auf den Stufen der Brunnenanlage – als auch in der Komposition. Allein der Rhythmus der Figuren-Silhouette wird hier empfindlich durch das mächtige Heck eines Schiffs gestört, das in unmittelbarer Ufernähe vor Anker liegt. Im Vergleich mit dem vorliegendem Gemälde fällt bei der Wallace Collection aber das veränderte Gesamtkolorit auf, das stärkere Kontraste aufweist und damit zum Spätwerk Berchems ab Mitte der 1660er Jahre überleitet. In dieser letzten Phase verfolgte der Künstler in ikonografischer wie stilistischer Hinsicht zunehmend einen Sonderweg, auf dem ihm kein Künstler in den Niederlanden nachfolgen sollte. Es ist dies der Weg zu einem Proto-Rokoko, wie wir es in seiner Verspieltheit und seinem überbordenden Formenreichtum erst im 18. Jahrhundert und dann besonders im österreichisch-süddeutschen Raum kennen.

Vor dem Horizont dieser Entwicklung von Berchems Malerei lässt sich das wiederaufgetauchte Gemälde des südlichen Hafens in sein Werk einordnen. Den Künstler interessiert hier in erster Linie die Figurenszene, die mit dem großen Ganzen der italianisanten Hafenszenerie durch jene transluzide Atmosphäre, die den gesamten Bildraum bestimmt, verbunden wird. Selten findet man in seinen Hafenszenen eine derart stimmig gestaltete Hintergrundlandschaft, die alles Entferntere in einen nuancenreichen Ockerton mit bläulichen Modulationen taucht: die Felsinsel, deren Farbtöne sich im Wasser spiegeln, die ankernde Galeere, das Terrain der Mole wie die Brunnenanlage und die Gebäude des Hafenkastells. Erst vor dieser Farbfolie leuchten die Buntfarben der Gewänder und der Himmel reintonig auf. Berchems Gemälde zeichnen sich ja generell durch seine Meisterschaft in der Pinselführung aus. Genial möchte ich seine Malkunst dann nennen, wenn der Künstler wie im vorliegenden Fall seine ungeheuer agile Pinselführung einer stimmigen Gesamtkomposition unterordnen kann und auch im Koloristischen darauf achtet, dass er einen alles Lebendige einfangenden Raumton trifft – kurz gesagt, wenn er auch noch die Luft „malen“ kann. An der Spitze seines Könnens steht Berchem auch, wenn er sein fulminantes Maltalent so zügelt, dass ihm die Staffage nicht zu gestenreich, die Gesichter nicht maskenhaft-stereotyp geraten – wenn also alle Motive in der Farbe zu einer Einheit verschmelzen. Und genau das trifft für das vorliegende Bild zu. Im Sujet der Hafenlandschaften findet man nichts Vergleichbares, wohl aber in seinem „klassischen“ Repertoire der pastoralen Landschaft, wie die große *Landschaft mit Furt* im Louvre aus dem Jahr 1658[7] oder die *Landschaft mit Brunnen* aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein.[8]

Der *Südliche Hafen mit eleganter Staffage* von Nicolaes Berchem liegt damit genau im Grenzbereich zwischen den landschaftlich aufgefassten Hafenbildern à la Jan Asselijn, die Berchem in den Jahren 1654 und 1656 malt, und jenen erotisch gefärbten „galanten Paaren“ in exotischem Ambiente, die er ab Mitte der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts entwickelt hat. Einen *terminus ante quem* für das vorliegende Bild bietet die zeitgenössische „Kopie“ des Abraham Begeijns in der Eremitage, St. Petersburg,[9] die mit

Nicolaes Berchem (1620–1683), *Südliche Hafenszene*, späte 1650er Jahre
Öl auf Leinwand, 83 x 103,5 cm, Wallace Collection, London

1662 datiert ist. Einen *terminus post quem* kann das Motiv der merkwürdig geformten, blockhaften Felsinsel liefern, das nach heutiger Kenntnis des Œuvres erstmals in einer Küstenlandschaft in den *Krabbenfischern* des York Museums von 1658 verwendet wurde.[10] Das nun wiederaufgetauchte Gemälde von Berchem ist meines Erachtens daher in die Jahre 1658/1659 zu datieren.

Eine weitere Besonderheit dieses Gemälde ist das ovale Format. Die Komposition war von Vornherein auf dieses Quer-Oval hin angelegt, wie man am ausgerahmten Zustand der Leinwand erkennen kann. Dieses für Berchems Werk wie auch allgemein für die italianisante Stilrichtung ungewöhnliche Format lässt sich am ehesten durch eine Auftragsarbeit erklären, z. B. für ein Supraporten-Bild, also über einem Türstock angebracht im Rahmen der Gesamtvertäfelung eines Salons. Das würde aber auch bedeuten, dass es Teil eines Bilder-Zyklus gewesen sein muss. Berchem hat in seinen späten Jahren solche Zyklen gemalt, erhalten haben sich beispielsweise vier Historienbilder, die die vier Jahreszeiten im Rahmen einer Raumausstattung darstellen.[11] Leider ist nichts über einen Auftrag an Berchem bekannt, in den sich das vorliegende Bild einfügen würde.

Dies alles sind Hintergrundgeschichten zu einem wunderbaren Gemälde, bei dem es dem Betrachter in Wahrheit doch nur um Eines gehen sollte: die Schönheit der Malerei zu genießen!

Im Text erwähnte Künstler und ihre Lebensdaten:

Jan Asselijn (Dieppe, zw. 1610/1614–1652 Amsterdam)
Jan Baptist Weenix (Amsterdam 1621–1660/1661 Huis ter Mey/Vleuten)
Jan Both (Utrecht um 1615–1652 Utrecht)
Thomas Wijck (Beverwijk 1616–1677 Haarlem)
Johannes Lingelbach (Frankfurt/Main 1622–1674 Amsterdam)

Renate Trnek, Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in München und Wien; von 1992–2010 Direktorin der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien; zahlreiche Publikationen zur Malerei der Niederlande des 17. Jahrhunderts; ihr aktuelles Forschungsprojekt beschäftigt sich mit dem Weltgerichts-Triptychon von Hieronymus Bosch in der Akademie-Galerie.

1 *Südlicher Hafen mit eleganter Staffage*, Öl auf Leinwand, vor 1967 auf Holz aufgezogen, Leinwand von Kaschierung abgenommen und doubliert, das Oval 51 x 89,5 cm, die Leinwand 53,5 x 92 cm, signiert unten in der Mitte: *Berchem*
2 Nicolaes Berchem (Haarlem 1621/1622–1683 Amsterdam) war der Sohn des Stilllebenmalers Pieter Claesz aus Berchem bei Antwerpen; Lehrzeit bei den Malern Johannes Wils und Jan van Goyen in Haarlem und bei Claes Moyaert in Amsterdam; ab 1642 Mitgliedschaft in der Haarlemer Lukasgilde; 1650 Zusammenarbeit mit Jacob van Ruisdael, u. a. malte er die Staffagen in dessen Landschaften; 1659 Übersiedelung nach Amsterdam, dort Zusammenarbeit mit den Verlegern und Stechern Nicolaes, Cornelis und Johannes Vischer.
3 *Arnold Houbrakens Grosse Schoubourgh der niederländischen Maler und Malerinnen* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XIV), übersetzt von Alfred von Wurzbach, Bd. I, Wien 1880.
4 Ehemals Sammlung Max Wassermann, Paris, derzeitiger Aufenthaltsort unbekannt (vgl. u.a. Christine Skeeles *Schloss, Travel, Trade and Temptation. The Dutch italianate Harbor Scene. 1640–1680*, Ann Arbor 1982, Abb. 30).
5 Privatsammlung England (vgl. Frederik J. Duparc, Lind L. Graif (Hg.), *Italian Recollections. Dutch Painters of the Golden Age*, Ausstellungskatalog, The Montreal Museum of Fine Arts 1990, Nr. 10, S. 66f.).
6 Wallace Collection, London, Inv. Nr. P 25 (vgl. John Ingamells, *The Wallace Collection Catalogues of Pictures IV: Dutch and Flemish*, London 1992, S. 25f.).
7 Paris, Louvre, „La Gue“, Inv. Nr. 1038; 1658 datiert.
8 Vaduz und Wien, Inv. Nr. GE 526, von mir zwischen 1658 und 1659 datiert.
9 *Küstenlandschaft*, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 3429, 1662 datiert (vgl. *17th Century Dutch and Flemish Paintings and Drawings from the Hermitage Leningrad*, National Museum of Western Art, Tokyo (Hg.), Ausstellungskatalog, National Museum of Western Art, Tokyo 1983, Nr. 25, Abb. 25).
10 York, City of York Art Gallery, gegen 1658 datierbar (vgl. u. a. Pieter Biesboer u. a. (Hg.), *Nicolaes Berchem. Im Licht Italiens*, Ausstellungskatalog Frans Hals Museum, Haarlem (Zürich, Schwerin), 2006–2007, S. 51, Kat. Nr. 25, Abb.).
11 Der vermögende Amsterdamer Bürger Herman van Swoll hat aller Wahrscheinlichkeit nach die vier Gemälde nach der Errichtung seines Stadthauses in der Herengracht in Amsterdam gegen 1677 bei Berchem in Auftrag gegeben, vgl. wie Fußnote 5, die Nummern 13a–d, S. 72ff.

Der Ring für eine Kaiserin –

ein neuentdecktes Kleinod aus byzantinischer Zeit

Roswitha Holly

Byzantinischer Steigbügelring
Mitte 11. Jahrhundert
Gold, Email
Dm. (innen) 1,9 x 2 cm
verkauft um € 220.000
Museum, USA

Wohl nur wenigen Kunstsammlern ist das Glück beschert, eine Entdeckung von vielleicht internationaler Bedeutung zu machen. Ein uns bekannter Sammler wurde bei der täglichen Jagd nach Neuem auf einer kleinen Schmuckauktion fündig: Er entdeckte in der Vitrine einen goldenen Fingerring, der ihm aufgrund seines Dekors einzigartig erschien und wirklich alt vorkam. Der steigbügelförmige Ring ist mit einem hellgrünen Jadeit besetzt und rundum mit äußerst feinen Ornamenten verziert, die mit farbigem Cloisonné (Zellenschmelz) gefüllt sind. Der Sammler vermutete sofort, dass der Goldring etwas Besonderes sein musste, und stellte mit Freude, aber auch Verwunderung fest, dass außer ihm niemand seinen Verdacht teilte. Für eine vergleichbar bescheidene Summe erhielt er daher den Zuschlag und begann sogleich mit der intensiveren Recherchearbeit.

Sein Bauchgefühl sollte ihm Recht geben. Wie die Gegenüberstellung mit ähnlichen Schmuckstücken aus verschiedenen Museen deutlich zeigt, wurde der Ring vermutlich bereits Mitte des 11. Jahrhunderts von einem byzantinischen Goldschmied gefertigt. Der bedeutendste deutsche Schatzfund dieser Zeit ist der Mainzer Schatz der Kaiserin Agnes[1]. Er wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei Bauarbeiten in einem Keller eines Mainzer Hauses entdeckt[2]. Der Großteil der Schmuckstücke (es handelt sich dabei in der Hauptsache um Ohrringe, Fibeln und Ringe) datiert in die Regierungszeit Heinrichs III. (1039–1056) aus dem Geschlecht der Salier, die im 11. und 12. Jahrhundert die römisch-deutschen Kaiser hervorbrachten. Da sich vergleichbare Pretiosen nur sehr vermögende Personen von Rang und Namen leisten konnten, wird angenommen, dass die meisten der Mainzer Schmuckstücke der Kaisergemahlin Agnes von Poitou gehört haben. Ein emaillierter Steigbügelring[3] jedoch – und hier wird es in Bezug auf die Datierung unseres Ringes interessant – hat die Kollektion wohl erst unter Heinrich IV. (1056–1105) und Bertha erhalten. Der Ring des Mainzer Schatzes zeigt ähnliche, wenn auch in der Ausführung nicht gar so feine und scharf umrissene, teils herzförmig verlaufende Ranken. Beide steigbügelförmigen Ringe haben in etwa dieselbe Größe und wurden entweder von einem Mann oder an einem weiblichen Daumen getragen. Die Bezeichnung „Steigbügelring“ bezieht sich – wie schon der Name verrät – auf die Form eines Steigbügels, der sich durch den dreieckigen Kopf und die Schiene ergibt. Er ist meistens mit einem Stein besetzt und zählte vor allem im 12. Jahrhundert zu einer der beliebtesten Ringformen. Vorbilder für byzantinische Steigbügelringe mit Emailledekor sind in den fatimidischen Fingerringen aus Syrien oder Ägypten zu finden, die anstatt des flächigen Emailles plastische Filigranarbeit tragen.

Doch der Mainzer Ring bietet nicht die einzigen Indizien für die Herkunft und das Alter unseres Ringes. Noch überzeu-

Byzantinischer Steigbügelring, Details

gender ist der Vergleich mit zwei Juwelen aus dem Metropolitan Museum in New York. Dort werden ein Ohrschmuck und die Spitze eines Zeigestabes[4] verwahrt, deren emaillierte Ornamentik und Wahl der Farben verblüffende Ähnlichkeit mit unserem Ring aufweisen. Die direkte Gegenüberstellung von Ring und Ohrgehänge erweckt fast den Eindruck, als gehörten die beiden Schmuckstücke ursprünglich zu einem Ensemble. In beiden finden sich die sehr dekorativen, herzförmigen Ornamentranken, die in ihrer roten Ausführung aus dem blau-goldenem Rankenwerk hervorstechen. Der rote, flächig gestaltete Kreuzdekor sowie die einfache, geometrische Randbordüre wirken bei beiden wie ein beruhigender Ausgleich zur sehr lebhaften Rankenornamentik.

Ob an den Kleinodien aus New York dieselbe byzantinische Werkstatt gearbeitet hat oder diese sogar für ein und denselben Auftraggeber gefertigt wurden, bleibt derzeit leider noch im Bereich des Spekulativen. Fakt ist, dass es sich bei dem Steigbügelring wohl um eine museale Neuentdeckung aus dem Hochmittelalter handelt, die von der Wissenschaft noch näher beleuchtet werden sollte.

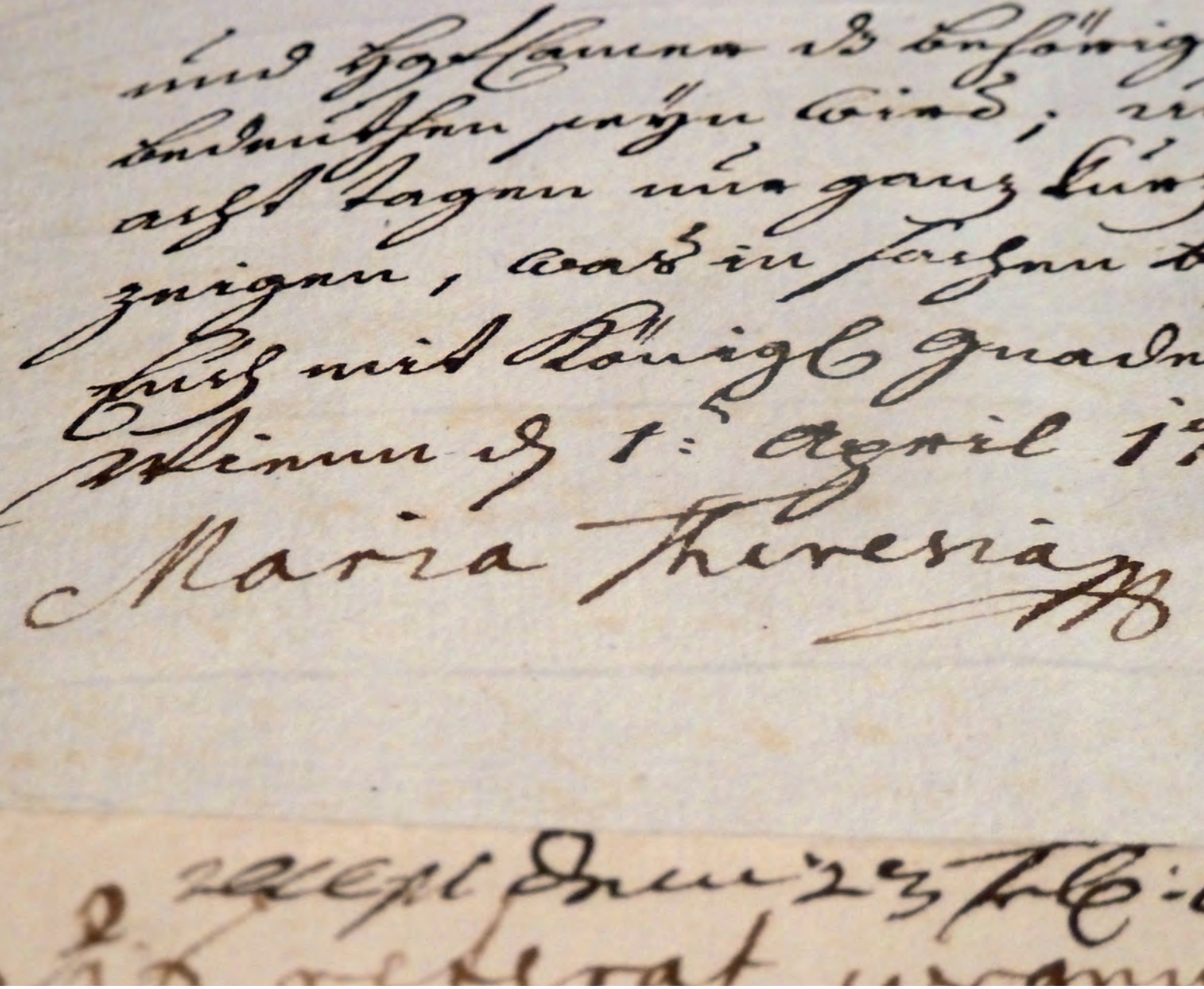
Bei der Meisterwerke-Auktion führte dieses seltene Kleinod zu einem spannenden Bieterkampf mehrerer Museen und erzielte den fulminanten Preis von € 220.000!

Roswitha Holly war nach ihrem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien im Kunsthandel tätig; seit 2004 ergänzt sie das Team des Auktionshauses im Kinsky als Expertin für Antiquitäten und Malerei des 19. Jahrhunderts.
holly@imkinsky.com

1 Der 25 Schmuckstücke umfassende Schatz ist auch als „Gisela-Schmuck“ bekannt. Diese Bezeichnung basiert auf einer zu frühen Datierung in die Regierungszeit von Kaiserin Gisela, die durch neuere Untersuchungen jedoch widerlegt wurde.
2 Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurde der Schmuck bereits Ende des 11. Jahrhunderts von wohlhabenden, zu dieser Zeit intensiv verfolgten Juden in einem Mainzer Keller in Sicherheit gebracht. Der einzigartige Fund wird heute im Kunstgewerbemuseum Berlin verwahrt.
3 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. Lg. 124,4.
4 Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 1990.235a und 1997.235.

Steigbügelring
Mainzer Schatz, 11. Jhd.
Kunstgewerbemuseum Berlin

Literatur
Antje Bosselmann-Ruckibie, *Byzantinischer Schmuck des 9. bis frühen 13. Jahrhunderts. Untersuchungen zum metallenen dekorativen Körperschmuck der mittelbyzantinischen Zeit anhand datierter Funde*, Wiesbaden 2011, S. 108, Abb. 128a
Mechtild Schulze-Dörrlamm, *Der Mainzer Schatz der Kaiserin Agnes. Neue Untersuchungen zum sogenannten „Gisela-Schmuck“*, Sigmaringen 1992
William D. Wixom (Hg.), *Mirror of the Medieval World*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, Nr. 103 und 104



Briefe einer Kaiserin

Maria Theresias Handzettel an den Hofkammerpräsidenten Dietrichstein 1745–1750

Hansjörg Krug

Autographen gehören im Regelfall nicht zum Angebot des Auktionshauses im Kinsky, aber bei einem Konvolut von insgesamt 47 Handzetteln sowie einem Kanzleibrief aus der Hand Kaiserin Maria Theresias mit zum Teil eigenhändigen Unterschriften kann und muss es wohl gerne eine Ausnahme machen.

Diese Handschreiben aus einer Privatsammlung, von Maria Theresia selbst *zettul* genannt, haben unterschiedliche Papiergrößen – keines jedoch ist größer als 12 x 8 cm – und zeigen mit Ausnahme kleiner Einrisse und Knitterspuren einen guten Zustand. Das Konvolut war ursprünglich größer, wie der handschriftliche Vermerk auf dem beigelegten alten Papierumschlag – *56 Lettres de l'Imperatrice Marie Therese au Comte Didrichstein* – nahelegt.

48 Briefe von Kaiserin Maria Theresia
Detail

Bemerkenswert ist auch, dass 24 Schreiben in der bisher einzigen Edition der Briefe Maria Theresias, die 1881 von Alfred Arneth vorgenommen wurde, nicht vorkommen.[1] Der Herausgeber wählte damals schon eine moderne Transkription, da Maria Theresia so schrieb, wie sie sprach, und ihre Befehle und Wünsche meist ohne Satzzeichen oftmals nur kurz und bündig aneinanderreihte. Die Lektüre und das Verständnis sind daher nicht gerade einfach. Die originale Transkription hingegen vermittelt lebendig den Rhythmus und den Klang der Worte, in denen die Persönlichkeit der Kaiserin authentischer zum Vorschein kommt.

Der Adressat all dieser neu aufgetauchten Briefe war Johann Franz Gottfried Graf von Dietrichstein (1671–1755), Freiherr zu Hollenburg, Finkenstein und Landskron, Ritter des Goldenen Vließes und seit 1718 Präsident der Hofkammer, d. h. Finanzminister der Habsburgermonarchie, der die „Schnüre des Geldbeutels in Händen hielt“[2] und im „Questenbergischen Haus“ in der Johannesgasse „logierte“[3], in jenem Palais, das sich der Reichshofrat Johann Adam Graf von Questenberg hatte erbauen lassen und in dem heute das Bundesministerium für Finanzen seine Räumlichkeiten hat. Maria Theresia, die 1740 im Alter von 23 Jahren den Thron bestieg, übernahm von ihrem Vater Kaiser Karl VI. ein „Greisenregiment“, zu dem auch der bereits 69-jährige Hofkammerpräsident Dietrichstein gehörte. Maria Theresia fand dennoch keine Veranlassung, dieses zu verjüngern. Entlassungsgesuche lehnte sie mit den Worten ab, dass jetzt hierzu keine Zeit sei[4]. Otto Christoph von Podewils, der als Gesandter König Friedrichs II. von Preußen 1746 an den Hof Maria Theresias gekommen war, schrieb in seinen Charakteristiken des Kaiserpaares und der Wiener Hofgesellschaft, dass die Kaiserin-Königin sehr arbeitsam und ihre Lebenweise sehr regelmäßig sei: „sie steht gewöhnlich im Winter um 6 Uhr, im Sommer um 4 oder 5 Uhr in der Früh auf und arbeitet den ganzen Vormittag, liest die eingelaufenen Berichte, unterzeichnet Befehle, und wohnt den Beratungen ihrer Minister bei.“[5] Ähnliches hat auch Marco Contarini, Botschafter der Serenissima in Wien von 1744 bis 1746, nach Venedig berichtet: „Ihre Majestät legt sich die Pflicht auf, regelmäßig bei den Sitzungen ihrer Minister selber zu erscheinen, alle Depeschen, alle Sitzungsprotokolle selber zu lesen. Dann schreibt sie selber die Gegenstände der Berathung vor, deren Hauptpuncte zu Protocoll genommen werden. Nie erschrickt sie vor der Masse der Geschäfte, nie wird sie müde, nie redet sie von der Schwierigkeit einer Arbeit. In drei Jahren weiß ich von keinem Beschlusse, von dem die Königin nicht genaue Kenntniß im vorhinein hatte.“[6] Maria Theresia war aber nicht nur bestrebt, selbst zu regieren, sondern tat dies auch mit dem Bewusstsein, dass keine Erledigung zu gering sei, um sich nicht ihrer anzunehmen. So erhielt sie einen bisher unerreichten Einblick in die Geschäfte des Reiches und die Bedürfnisse ihrer Untertanen, gleichzeitig ist in diesem Zusammenhang auch von der „Flut des detaillierten Kleinkrams“ die Rede, „die ihr oft die Einsicht in die zur Befriedigung des allgemeinen Wohls notwendigen Mittel erschwerte“[7]. Tatsächlich geben Maria Theresias Handzettel an ihren Hofkammerpräsidenten unvergleichliche Einblicke in ihre Regierungs- und Verwaltungstätigkeit, die aber oftmals nur bei genauester Kenntnis der Strukturen der Verwaltung, der Finanzen, der Steuereinhebung oder der Abläufe bei der Verteilung und Verwendung der von ihr oft erwähnten „fundi“ auch verständlich sind.

Maria Theresias Beschäftigung mit „detailliertem Kleinkram“ beinhaltete aber auch die Tatsache, dass sie „fundi“, also Geld für das „militare“ auftreiben musste: Ein Infanterieregiment zum Beispiel kostete im Monat ungefähr 12.000 Gulden und sie musste nicht nur mit König Friedrich II. von Preußen, der schon kurz nach ihrem Regierungsantritt im Dezember 1740 in Schlesien einmarschierte, Kriege führen. Am 25. Dezember 1745 hat sie mit dem Dresdner Friedensschluss auf den größten Teil Schlesiens verzichten müssen, dessen Steueraufkommen doppelt so hoch war wie jenes des Erzherzogtums Niederösterreich. Vor diesem Hintergrund erhält die kurze, aber drängende Anordnung auf einem der vorliegenden Handzettel, dessen Empfang Dietrichstein am 30. Dezember 1745 mit dem Vermerk „recepi“ notierte, ihre historische Bedeutung: *nach dem unglicklich friden mit preussen gehen gleich die ordre das von der armee in reich 5 infanterie regimenter 4 cavallerie 2 husarn in wälischland unter comando des braun marchirn sollen desgleichen aber spätter wieder wohl noch 7 infanterie regimenter aus böhmen folgen ist also durch courirs auch dem sumerau heut noch zu berichten damit wegen der vivres vorsehung geschehe dan es seyn mus kann es auch mit der canzley wan es nöthig concertirt werden von hir kann man kein geld schickhen von darinen aber können sie es nehmen wo sie wollen auch aus dem camerale aber hirher es berichten.*

Wieder um Geld geht es auch am 20. Juni 1747, als der Hofkammerpräsident *nachmittag gegen 5 Uhr* einen *zettul* mit dem Befehl in Empfang nahm: *bis heut 7 Uhr verlange zu wissen was vor ein fundum denen hiesigen ständen*

48 Briefe von Kaiserin Maria Theresia

48 Briefe von Kaiserin Maria Theresia, 1745–1750
Schätzpreis: € 10.000–20.000

vor ihr jährliches interesse kann verschrieben werden vor die 800 f anticipation auff das contributionale kann es nicht seyn also was anderes mir vorzuschlagen. Wie so oft wird Maria Theresia auch an diesem Tag sehr ungeduldig gewesen sein, denn innerhalb von zwei Stunden sollte ihr der Hofkammerpräsident einen Vorschlag unterbreiten, von welchem *fundum* den niederösterreichischen Ständen die jährlichen Prozente für die 800.000 Gulden, welche diese zur Verfügung gestellt hatten, gezahlt werden solle, denn eine *anticipation*, den Vorgriff auf das *contributionale*, eine Steuerleistung der Stände, lehnte sie ab. Gerne möchte man annehmen, dass der alte Hofkammerpräsident seinen schriftlichen Vorschlag tatsächlich noch vor 7 Uhr, vielleicht durch den „Cammer-Bott" Balthasar Goldgruber[8], zur Kaiserin in die Hofburg bringen ließ, allein Alfred von Arneth hat von dessen Amtstätigkeit kein sehr vorteilhaftes Bild gezeichnet: „Der steiermärkischen Linie seines altberühmten Geschlechtes entstammend, bekleidete Dietrichstein, im Jahre 1671 geboren und somit in dem Augenblicke der Thronbesteigung Maria Theresia's sein siebzigstes Lebensjahr fast erreichend, damals schon seit langem sein wichtiges Amt. Das Wenige, das wir von ihm wissen, lässt nicht annehmen, die hiezu erforderliche Befähigung sei ihm in ausreichendem Masse eigen gewesen. Aber er wurde darum doch nicht, und selbst dann nicht seines Amtes enthoben, als die Bürde desselben für seine altersschwachen Schultern vollends zu schwer geworden war. Wie sehr Maria Theresia hierunter, und insbesondere unter der mit zunehmendem Alter noch mehr sich steigernden Langsamkeit und Schwerfälligkeit Dietrichstein's litt, wird aus der Mehrzahl ihrer kurzen Briefchen an ihn ersichtlich. Fast immer trachtet sie ihn zur Erledigung rückständiger Geschäftssachen zu drängen, und nicht selten tritt die Ungeduld, mit der sie seinen regelmässig verspäteten Berichten entgegensieht, deutlich zu Tage."[9] Gänzlich unzufrieden wird aber Maria Theresia mit der Amtstätigkeit ihres Hofkammerpräsidenten nicht gewesen sein, denn erst 1750 versetzte sie Graf Dietrichstein mit einer Pension von 7000 Gulden in den Ruhestand, nachdem er „57 volle Jahre in Besorgung des höchsten Cammeral- und Finanzwesens sehr ersprießliche Dienste rühmlichst geleistet hat".

Hansjörg Krug, Antiquariat Ch. M. Nebehay GmbH, Wien; beratender Experte im Auktionshaus im Kinsky.

1 Alfred von Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, Band IV, Wien 1881, S. 162–180.
2 Friedrich Walter, *Österreichische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte von 1500–1955*, Wien 1973, S. 89.
3 Staats- und Standeskalender auf das Jahr 1746, S. 49.
4 Heinrich Kretschmayr, *Maria Theresia*, Leipzig 1938, S. 30.
5 J. B. Weiss, *Maria Theresia und der österreichische Erbfolgekrieg 1740–1748*, Wien 1863, S. 152.
6 Weiss 1863, S. 288.
7 Hanns L. Mikoletzky, *Österreich / Das große 18. Jahrhundert*, Wien 1967, S. 172.
8 Staats- und Standeskalender auf das Jahr 1746, S. 56
9 Arneth, Band I, 1881, S. XLV.

Alexander Giese

Schluss-Steine

Olga Wisinger-Florians letzte monumentale Gemälde

(1) **Olga Wisinger-Florian** (1844–1926)
Herbstliche Platanenallee im Schlosspark von Alcsuth/Ungarn, 1909/1910
Öl auf Leinwand, 147,5 x 255 cm
verkauft um € 145.000
Österreichische Privatsammlung

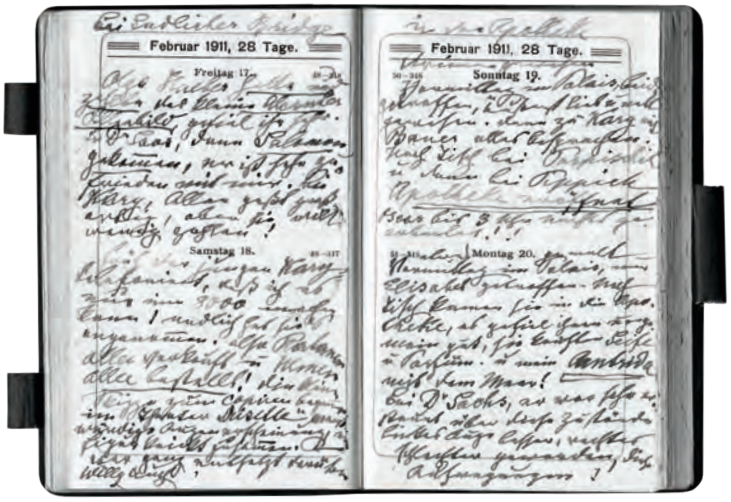
„Endlich hat sie angenommen. Also Platanenallee verkauft und Ulmenallee bestellt!“ Diese für die Künstlerin erfreulichen Neuigkeiten lesen wir in den Tagebüchern[1] (Abb. 3) von Olga Wisinger-Florian als Eintrag am Samstag, dem 18. Februar 1911. Etwas mehr als 100 Jahre später finden diese beiden bedeutenden und in ihren Maßen beeindruckenden Bilder, die *Platanenallee von Alcsuth* und die *Ulmenalle von Euxinograd*, den Weg zurück auf den Kunstmarkt. Am 26. November 2013 kamen sie im Rahmen der Meisterwerke Auktion im Kinsky zur Versteigerung (Abb. 1, 2).

Über die Bedeutung der Künstlerin herrscht breiter Konsens. Sowohl in der österreichischen Kunstgeschichte als auch auf dem heimischen sowie internationalen Kunstmarkt

hat Olga Wisinger-Florian einen festen Platz. Ihre Bilder gehören zu den gesuchtesten Stücken österreichischer Kunst der Zeit um 1900. Von 1872 bis 1915 führte die Künstlerin Tagebuch. In den kleinen Büchlein der k. und k. Hof-Buchdruckerei und Hofverlagsbuchhandlung Carl Fromme aus Wien beschreibt Olga Wisinger-Florian ihre Arbeitsweise: von der Motivsuche über die Ausführung bis hin zu verschiedenen Verkaufsstrategien. Die erstmalige systematische Aufarbeitung dieser Tagebücher ermöglicht neue Einblicke in das Schaffen der Künstlerin im Allgemeinen und bietet darüber hinaus die Möglichkeit, ganz konkrete Informationen zu einzelnen Werken zu erhalten. Die beiden besprochenen Bilder sind so ein konkreter Fall. Die Tagebücher geben Aufschluss über die Bedeutung der Motive, deren Umsetzung

(2) **Olga Wisinger-Florian** (1844–1926)
Ulmenallee im Park des Klosters Euxinograd bei Varna am Schwarzen Meer, 1911
Öl auf Leinwand, 147,5 x 255 cm
verkauft um € 176.000
Österreichische Privatsammlung

auf die Leinwand sowie die Umstände der Geschäftsanbahnung bis hin zum Verkauf.
Das Motiv der herbstlichen Platanenallee im Schlosspark von Alcsuth hat seinen Ursprung im Jahre 1887. Am 24. Jänner besucht Baronin Boxberg das Atelier der Künstlerin. Als Hofdame der Erzherzogin Clothilde von Österreich, geborene Sachsen-Coburg und Gotha, lädt sie die Künstlerin nach Alcsuth ein, eine kleine Gemeinde im damaligen Komitat Stuhlweißenburg, südwestlich von Budapest, um den Töchtern des Hauses Zeichen- bzw. Malunterricht zu erteilen. Der Wichtigkeit dieses Kontaktes – aus dem sich bald eine enge Verbundenheit entwickelt – ist sich Olga Wisinger-Florian bewusst, wie die ins Tagebuch geschriebenen Worte: „Also doch! Victoria! wohl nicht als Gast,



wie ich gehofft, aber doch" belegen. Noch im Frühjahr 1887 reist Wisinger-Florian nach Fiume (heute Rijeka), wo das Erzherzogpaar seine Winterresidenz hat. Am 17. Oktober desselben Jahres stirbt Wisinger-Florians Mutter. Die geplante Reise nach Alcsuth, dem ordentlichen Wohnsitz Erzherzog Josephs und seiner Familie, wird verschoben und findet erst sieben Jahre später, im Herbst 1894 statt. Am 13. Oktober 1894 kommt die Künstlerin in Alcsuth an und fertigt während ihres Aufenthaltes etliche Skizzen der Platanenallee im Schlosspark an. Die neu gewonnenen Motive fließen in ihre Arbeit ein. Immer wieder arbeitet sie an den „ungarischen Bildern". Für ihre Ausstellung im Künstlerhaus im Jahr 1895 malt sie laut einer Tagebucheintragung vom 28. Oktober 1895 die Alcsuther Bilder fertig. Tatsächlich finden sich etliche Allee-Bilder in der Ausstellungsliste und behaupten sich deutlich als ein Lieblingsmotiv der Künstlerin. In ihren Aufzeichnungen werden Akazien-, Birken-, Buchen- und Pappelalleen erwähnt. In den Jahren knapp vor und nach 1900 verwendet sie fast ausschließlich die Buchenallee bei Hartenstein als Motiv für die herbstlichen Allee-Bilder, doch den Ursprung dieses für die Künstlerin so wichtigen Motivs bildet die herbstliche Allee im Schlosspark von Alcsuth.

Daher ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass sie im Jahre 1909 noch einmal beschließt, die Platanenallee von Alcsuth zu malen. Das Format sollte größer sein als alle bisherigen Fassungen. Am 29. Dezember 1909 beginnt sie schließlich mit den Arbeiten an dem Bild: „große Leinwand für die Platanenallee bestellt und die Studie carriert. Platanenallee aus Alcsuth". Am 22. Februar des Folgejahres stellt sie das Bild fertig und signiert es. Dann bringt sie es am 15. März 1910 ins Künstlerhaus, wo es zurückgewiesen wird. „Am 17. März mein Bild im Künstlerhaus angesehen: es hält wirklich nicht. Ich muss es überarbeiten." Ab dem 27. März macht sie das, und zwar im Atelier eines befreundeten Malers, Carl Pippich. Am 3. April 1910 ist das Bild dann endgültig fertig.
Es dauert ein Jahr, bis es zur Geschäftsanbahnung kommt. Im Februar des Jahres 1911 überlegt eine gewisse Familie Kary einen Ankauf. Ein großes Sonnenblumenbild wird Probe gehängt. Auf einer alten Fotografie, die die Künstlerin bei der Arbeit zeigt, sehen wir das erwähnte Sonnenblumenbild und eine der vielen Skizzen zur Ulmenallee. Am 14. Februar 1911 schreibt Wisinger-Florian: „Die Sonnenblumen zu Kary geschickt, dort angesehen, sie passen leider nicht, werde die große Allee probieren." Drei Tage später stattet sie der Familie Kary einen Besuch ab und notiert im Tagebuch: „Allee passt großartig, aber sie will wenig zahlen." Die Verhandlungen beginnen. Am 18. Februar ruft Olga Wisinger-Florian die „junge Kary" morgens an und bietet ihr das Bild um 8000 Kronen an. Das Geschäft wird abgeschlossen und mit den eingangs zitierten Worten im Tagebuch kommentiert. Die Künstlerin ist hocherfreut, hat sie doch nicht nur ein für sie nicht ganz unproblematisches Bild verkauft, sondern gleichzeitig einen Auftrag für ein weiteres großes Bild an Land gezogen. Eine Ulmenallee als Pendant zur Platanenallee.

Mit der Ulmenallee bestellt Familie Kary eines der erfolgreichsten Motive von Olga Wisinger-Florian überhaupt. Es handelt sich um die Ulmenallee im Park des Klosters Euxinograd bei Varna am Schwarzen Meer. Ein Motiv, das sie ebenfalls ihren guten Beziehungen zur Familie des Erzherzogs Joseph zu verdanken hatte. Der Bruder der Erzherzogin Clothilde von Österreich, Ferdinand von Sachsen-Coburg und Gotha, Fürst bzw. später König von Bulgarien, begleitet seine Schwester bei einem ihrer zahlreichen Besuche am 15. November 1905 ins Atelier der Künstlerin. Zu Beginn des Jahres 1906, genau am 28. Jänner, erhält diese einen Brief aus Sofia, in dem eine Einladung für Ende Mai oder Juni ausgesprochen wird. Am 26. Mai 1906 kommt ein Telegramm aus Sofia. „OWF" solle sofort abreisen per Orient-Express. „Bin ganz paff, hatte gar nicht mehr darauf gehofft!" Sie packt in großer Eile die Malutensilien ein und beginnt am selben Tag die Reise wie im Tagebuch notiert: „[…] nach großer Hetze von Wien aus um 6 Uhr abends Abfahrt. Die Passage kostet ‚nur' 32 Kronen, alleine im Coupé, ganz famos. Durch Serbien ist die Gegend nicht besonders schön, nur herrliche Mohnfelder […] In Bulgarien ist's zuerst furchtbar öde und kahl, erst gegen Sofia ist's hübscher. Weiter nach Varna, einer sehr interessanten türkischen Stadt. Per Wagen geht es weiter nach Euxinograd. Sehr schöner Park." Fast zwei Monate verbrachte Olga Wisinger-Florian am Schwarzen Meer. Ende Juli reist sie zurück nach Wien. Im Gepäck hat sie eine Menge neuer Ideen und Motive. Zahlreiche Tagebucheinträge zeugen von ihrer Begeisterung für den botanischen Garten, den Schlosspark und im Speziellen für die herrliche Ulmenallee am Meer.

(3) Olga Wisinger-Florian, Tagebuch
Privatbesitz

Nach Hause zurückgekehrt macht sie sich sofort am 1. August 1906 an die Arbeit. Zehn Tage später ist die erste große Fassung fertig, die auf einer historischen Fotografie ihres Ateliers zu sehen ist. Am 22. Dezember 1906 kommt der Fürst zu ihr, ist begeistert von der großen Allee und kauft die gesamte bulgarische Kollektion, insgesamt sieben Bilder. Eine Rechnung, die Wisinger-Florian laut Tagebuchaufzeichnung am 5. Juli 1907 an einen gewissen Dobrovic in Sofia schickt, besiegelt dieses Geschäft.
Es ist davon auszugehen, dass bereits während ihres Aufenthaltes am Schwarzen Meer die eine oder andere Studie zu Ulmenallee entstanden ist. Eine erwirbt Anfang 1907 Erzherzogin Clothilde, eine weitere stellt die Malerin Anfang 1907 im Künstlerhaus aus und im Kunstverein München wird eine im Jänner 1907 präsentierte „Komposition" der Ulmenallee schnell verkauft. Prinzregent Luitpold von Bayern, ebenfalls guter Kunde der Künstlerin, gibt ebenso eine Bestellung ab, die Wisinger-Florian am 10. Februar des Jahres beginnt und vier Tage später beendet: Sie ist zweifellos eine schnelle und disziplinierte Malerin. In den kommenden Wochen malt sie noch einige kleine Fassungen, die sie zügig verkaufen kann.
Daraus lässt sich die Popularität des Motivs erahnen und so ist es auch nicht verwunderlich, dass sich die neuen Besitzer der großen *Platanenallee von Alcsuth* eine Fassung der *Ulmenallee von Euxinograd* als Pendant wünscht. Am selben Tag der Bestellung, am 18. Februar 1911, beginnt Wisinger-Florian mit der Anfertigung einer kleinen Skizze des Motivs. Am 23. Februar ist sie fertig und laut Tagebuch ist diese „viel besser als die früheren". Wenige Tage später, am 27. Februar, lässt sie sich die *Platanenallee* in ihr Atelier bringen. Das Maß wird festgelegt: „Naturmaß von der Platanenallee genommen, und die gespannte Leinwand angekommen." Tags drauf kommt ein Maler namens Muth, um ihr die Vergrößerung zu machen. Am 1. März 1911 „carriert" sie das große Bild. Für die Zeichnung auf der Leinwand benötigt sie fünf Tage, am 6. März beginnt sie zu malen, und zwar zuerst den mittleren Baumstamm. Eine weitere historische Aufnahme aus dem Atelier der Künstlerin zeigt das unfertige Bild auf der Staffelei (Abb. 4). Knapp zwei Monate später, am 8. Mai 1911, vollendet sie die *große Ulmenallee von Euxinograd* und bestellt zwei Tage später den Rahmen. Der Rahmenmacher arbeitet offenbar unter Hochdruck, denn bereits am 20. Mai 1911 liefert sie die beiden Allee-Bilder zur Familie Kary. Im Tagebuch findet sich folgender Eintrag: „steht brilliant". Abgeschlossen wird das Geschäft am 23. Mai 1911, als Wisinger-Florian 4000 Kronen für die *Ulmenallee* kassiert.

Die Künstlerin ist zu dieser Zeit gesundheitlich angeschlagen. Das Malen fällt ihr wegen ihres schwächer werdenden Augenlichts zusehends schwer. Exakt einen Monat nach dem Abschluss des Geschäftes mit der Familie Kary, am 23. Juni, erfährt sie, dass die Ursache ihrer Sehstörungen ein Hypophysen-Tumor ist. Zunächst zeigt sich die Künstlerin noch kämpferisch, um jedoch bald zu resignieren und, die Risiken einer Operation erkennend, sich gegen eine solche zu entscheiden. Sie fügt sich dem für einen Maler wohl traurigsten Schicksal und verbringt die letzten rund 15 Jahre ihres Lebens in völliger Blindheit.

Wir haben es hier also tatsächlich mit den letzten großen Bildern im Werk der Künstlerin zu tun, für die sie noch einmal auf ihre erfolgreichsten Motive zurückgriff. Die *Platanenallee* im Schlosspark von Alcsuth in Ungarn und die *Ulmenallee* im Schlosspark von Euxinograd am Schwarzen Meer sind würdige Schluss-Steine im großartigen Werk dieser wichtigen österreichischen Malerin.

Alexander Giese ist Teilhaber der renommierten Kunsthandlung Giese & Schweiger in Wien; derzeit schreibt er an der Universität Wien seine Dissertation zum Leben und Werk von Olga Wisinger-Florian. Parallel dazu ist eine umfassende Monografie mit Werksverzeichnis geplant. Wenn Sie Hinweise zu Werken der Künstlerin haben, wenden Sie sich bitte an: ag@gieseundschweiger.at oder +43 (0)664 9127431.

1 Die folgenden Zitate wurden den Tagebüchern der Jahre 1887–1911 entnommen.

(4) Olga Wisinger-Florian an der Staffelei vor dem noch unfertigen Gemälde der Platanenallee
Fotografie, Privatbesitz

Ergebnisse im Kinsky

Meisterwerke

Rudolf von Alt
Brückenturm in Prag, Aquarell auf Papier, 36,7 x 28,5 cm
verkauft um € 82.000

Franz West
Mappe für Allan Kaprow, 14 Blatt
verkauft um € 75.000

Seltene Beutelflasche
Alpenländisch, um 1700, Milchglas, H 20 cm
verkauft um € 26.000

Josef Hoffmann
Vase, Johann Lötz Witwe, Karlsbad, 1911, Opalglas, H. 10,8 cm
verkauft um € 19.000

Wir haben Zeit für Ihre Fragen, wir haben die Kenntnis für das Kunstwerk, wir haben das Potential für den besten Preis! Wenden Sie sich an unsere ExpertInnen: office@imkinsky.com

Norbert Grund
Eisläufer, Schlittenfahrt, Pendants, Öl auf Holz, je 19 x 26 cm
verkauft um € 69.000

Oskar Kokoschka
Venedig, 1948, Öl auf Leinwand, 65 x 90 cm
verkauft um € 640.000

(1) *Tafelaufsatz*, Entwurf: Josef Hoffmann, Anfang 1903
Modell S 2, Silber gehämmert mit vier Lapislazuli, H 21,6 cm
verkauft um € 200.000
Museum, Deutschland

Aller Anfang ist schwer

Die Gründungsjahre der Wiener Werkstätte, veranschaulicht an einem Tafelaufsatz

Ernst Ploil

In der 98. Auktion haben wir einen zur Präsentation von Kuchen bestimmten silbernen Tafelaufsatz mit großem Erfolg versteigert. Er war das früheste Wiener-Werkstätte-Objekt, das in den letzten 50 Jahren auf den Markt gekommen ist. Ein guter Grund, sich mit der ziemlich sagenumwobenen Gründung der Wiener Werkstätte (im Folgenden auch WW) und den Anfängen ihrer Produktionstätigkeit kritisch auseinanderzusetzen. Anhand des Tafelaufsatzes lassen sich außerdem die im vorangegangenen Journal[1] beschriebenen Möglichkeiten, aus den auf Wiener-Werkstätte-Objekten angebrachten Punzen Rückschlüsse auf deren Entstehungszeit zu ziehen, anzuwenden und zu überprüfen (Abb. 1).

Vorweg zu den Punzen

Unser Tafelaufsatz hat, nach den Aufzeichnungen des Archivs der Wiener Werkstätte, die Produktionsnummer S 2. Das bedeutet, dass er (erst) das zweite von Josef Hoffmann im Rahmen seiner Tätigkeit für die Wiener Werkstätte entworfene, aus Silber hergestellte Objekt war und dass vor ihm nur ein einziges Silberobjekt erzeugt und punziert worden ist (Abb. 2). Aus den Archivunterlagen geht weiters hervor, dass nur ein einziges Exemplar von diesem Modell erzeugt und Ende August 1903 verrechnet worden ist. Die Punzen auf unserem Aufsatz weisen nicht die geringsten Abnützungserscheinungen oder Schäden auf, die zu ihrer Herstellung verwendeten Stempel waren daher ganz neu (Abb. 3). Ein Vergleich mit anderen aus dieser Zeit stammenden Gegenständen, zum Beispiel mit dem nachweislich im Sommer 1903 produzierten Aschenbecher/Zündholzhalter mit der Nummer M 11, beweist, dass der Tafelaufsatz etwas früher punziert worden sein muss (Abb. 4).

Das auf dem Tafelaufsatz zweimal angebrachte Meisterzeichen zeigt, dass alle seine Bestandteile von einem gewissen Konrad Koch hergestellt worden sind. Dieser Koch war ausgebildeter Gürtlermeister; er, ein weiterer Gürtler namens Konrad Schindel und ein Silberschmied namens Karl Kallert waren die ersten bei der Wiener Werkstätte beschäftigten Handwerker. Das Dienstverhältnis Kochs hat wohl bereits im April 1903 begonnen, er war überdies als weiteres Mitglied der in der Rechtsform einer Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung gegründeten Wiener Werkstätte vorgesehen. Insgesamt passt der Aufsatz schon allein aufgrund des Fehlens von Abnützungserscheinungen der Stempel exzellent in die Reihe der in den allerersten Monaten der Wiener Werkstätte erzeugten Silberobjekte: Manches wirkt handwerklich noch ein wenig „archaisch“ und noch nicht vollkommen ausgereift – etwa der Hammerschlag auf dem Fußteil, die Befestigung der als Stützen gedachten Säulen an der Unterseite der Bodenplatte und auch die noch etwas ungeordnete Reihung der Punzen. Und einige Details, wie etwa der Perlrand am oberen Ende der den Teller tragenden zentralen Säule, gemahnen noch stark an die englischen Vorbilder der Wiener Werkstätte. Aber dennoch ist er ein eindrucksvoller Beleg für die künstlerischen Absichten Hoffmanns und der WW. Vielleicht ist solch ein Aufsatz sogar schon vor der Gründung der Werkstätte in den Jahren 1901 oder 1902 im Auftrag eines Kunden Josef Hoffmanns erzeugt worden; und gut denkbar ist, dass auch dieses Stück von dem vor

(2) Josef Hoffmann und Fritz Waerndorfer mit dem ersten von der Wiener Werkstätte ausgeführten Silbergegenstand
Modell S 1, Fotografie

der Beschäftigung in der Wiener Werkstätte selbstständigen Gürtler Konrad Koch hergestellt worden ist. Anders lässt sich nämlich schwer erklären, dass der aus Silber bestehende Tafelaufsatz der WW von ihm und nicht von dem Silberschmied Karl Kallert erzeugt worden ist. Es existieren nämlich einige Belegstücke dafür, dass Objekte, die Hoffmann im Rahmen seiner Tätigkeit an der Wiener Kunstgewerbeschule entworfen hat, sowohl vor der Gründung der Wiener Werkstätte, also etwa zwischen Herbst 1901 und Mai 1903, als auch – mit völlig gleichem Aussehen – nach dem Mai 1903 produziert worden sind.

Die Wiener Werkstätte erhielt am 7. August 1903 die Gewerbeberechtigungen für das Gold-, Silber- und Juwelenarbeitergewerbe sowie für die Gürtler- und Bronzewarenerzeugung erteilt. Als gewerberechtliche Geschäftsführer sind von ihr Karl Kallert für Silberschmiedearbeiten und Konrad Koch für Gürtlerarbeiten und für Bronzegießerei nominiert worden. Vor der Erteilung dieser Berechtigungen hat die Wiener Werkstätte keine Metallobjekte verkaufen dürfen. Es ist denkbar unwahrscheinlich, dass das junge Unternehmen von seiner Gründung im Mai 1903 bis zu dieser Erteilung der Gewerbeberechtigungen im August untätig geblieben

Abteilung für Silberschmiede der Wiener Werkstätte, 1903
Fotografie

ist. Zwei Antworten bieten sich an: Entweder die WW hat in diesem Zeitraum „namenlose" Metallobjekte, also Kunstwerke, die nicht punziert worden sind, als Prototypen und Schaustücke hergestellt, die nur als Muster für Kunden gedient haben. Oder es sind zwar laufend Gegenstände produziert und verkauft, aber erst nach Erteilung der Gewerbeberechtigungen ausgeliefert und verrechnet worden.

(3) Punzen auf dem Tafelaufsatz

Für die erste dieser beiden Überlegungen sprechen rund 20 wie originale Wiener-Werkstätte-Stücke aus der frühesten Produktion aussehende Objekte, die allerdings keine Punzen aufweisen. Für die zweite spricht unser Tafelaufsatz, der nachweislich im August 1903 an Felix Cohn verrechnet worden ist, aber, nach den Punzen zu schließen, schon im Mai oder Juni 1903 produziert worden sein muss.

Zur Gründung der Wiener Werkstätte

Die Idee der Gründung der Wiener Werkstätte geht auf den Herbst 1902 zurück. Damals entwickelten der Architekt und Professor an der Kunstgewerbeschule Wien, Josef Hoffmann, sein Freund und Kollege Koloman Moser und der Textilindustrielle Fritz Waerndorfer Pläne zur Schaffung eines Unternehmens, an dem die in ihm arbeitenden Handwerker mitbeteiligt sein sollten; zunächst hatten Waerndorfer, Hoffmann und Moser allerdings vor, nur eine Metallwerkstätte zu gründen. Beweggrund dafür war unter anderem wohl auch, dass in der Wiener Kunstgewerbeschule, wo sowohl Josef Hoffmann als auch Koloman Moser als Professoren unterrichteten, keine Möglichkeit zur Abhaltung eines Unterrichtes in Metallgestaltung und -bearbeitung existierte; die Idee, dort eine Goldschmiedewerkstatt einzurichten, scheiterte am Widerstand des hierfür von der Schulleitung ausgewählten Lehrers. Später entschieden sich

(4) *Aschenbecher*, Entwurf: Josef Hoffmann, Anfang 1903
Modell M 11, Kupfer, Dm 11,3 cm, Privatbesitz

die drei Gründer aber dafür, dass das Unternehmen schlechthin alles herstellen sollte, vom großen Möbel bis zum kleinen Einrichtungsbestandteil, vom exklusiven Schmuckstück bis zum profanen Gebrauchsgegenstand.[2]
Ein Unternehmenskonzept ist offensichtlich nicht erstellt worden: Hoffmann und Moser waren – ähnlich wie ihr künftiger Partner Fritz Waerndorfer – von der Überzeugung getragen, dass unzählige Kunden bereit sein würden, für handwerklich solide, von Künstlern entworfene Gebrauchsgegenstände beträchtliche Preise zu zahlen. Preise, die jedenfalls höher sein würden als für Produkte, die auf herkömmliche Weise hergestellt wurden und dem gleichen Zweck dienten. Waerndorfer glaubte vermutlich, dass viele kunstbegeisterte Großbürger, wie er selbst einer war, dem Unternehmen Aufträge zur Fertigung solcher Erzeugnisse erteilen würden und dass ein solcher Betrieb daher wirtschaftlichen Erfolg verspreche.
Tatsächlich gegründet wurde die Wiener Werkstätte am 12. Mai 1903. An diesem Tag wurde sie unter der Bezeichnung „Wiener Werkstätte Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien registrierte Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung“ im Genossenschaftsregister eingetragen. Die drei Gründer waren vom Erfolg des gemeinsamen Unternehmens derart überzeugt, dass sie das Risiko einer unbeschränkten Haftung für sich und alle in dem Unternehmen beschäftigten Handwerker in Kauf genommen haben. Dass sich diese Professionisten, die in den folgenden Monaten von der Wiener Werkstätte eingestellt worden sind, des sie treffenden Risikos bewusst waren, ist allerdings zu bezweifeln.

Der erste Standort der Wiener Werkstätte befand sich in einer aus nur drei Zimmern bestehenden Wohnung. Einer dieser Räume sollte zur Herstellung von Objekten aus unedlen Metallen, einer zur Produktion von Silber- und Goldgegenständen dienen, der dritte beherbergte die „Direktion“. Aus den im MAK verwahrten Gewerbescheinen geht hervor, dass die WW, die zunächst in Wien 4, Heumühlgasse 6, untergebracht war, schon sehr bald die Bewilligung zur Verlegung ihres Standortes bei der dafür zuständigen Behörde beantragt hat. Am 12. September 1903 genehmigte der Magistrat der Stadt Wien die Verlegung der Betriebsstätte aus der Heumühlgasse nach Wien 7, Neustiftgasse 32. Die Übersiedlung dorthin kann allerdings, weil die neue Arbeitsstätte erst umfangreich adaptiert werden musste, frühestens im Jänner 1904 erfolgt sein. Unser Tafelaufsatz muss also – nach der Produktionsnummer und dem makellosen Zustand der Punzen zu schließen – in dem winzigen ersten Lokal entstanden sein, von dem keine Fotografien erhalten sind.

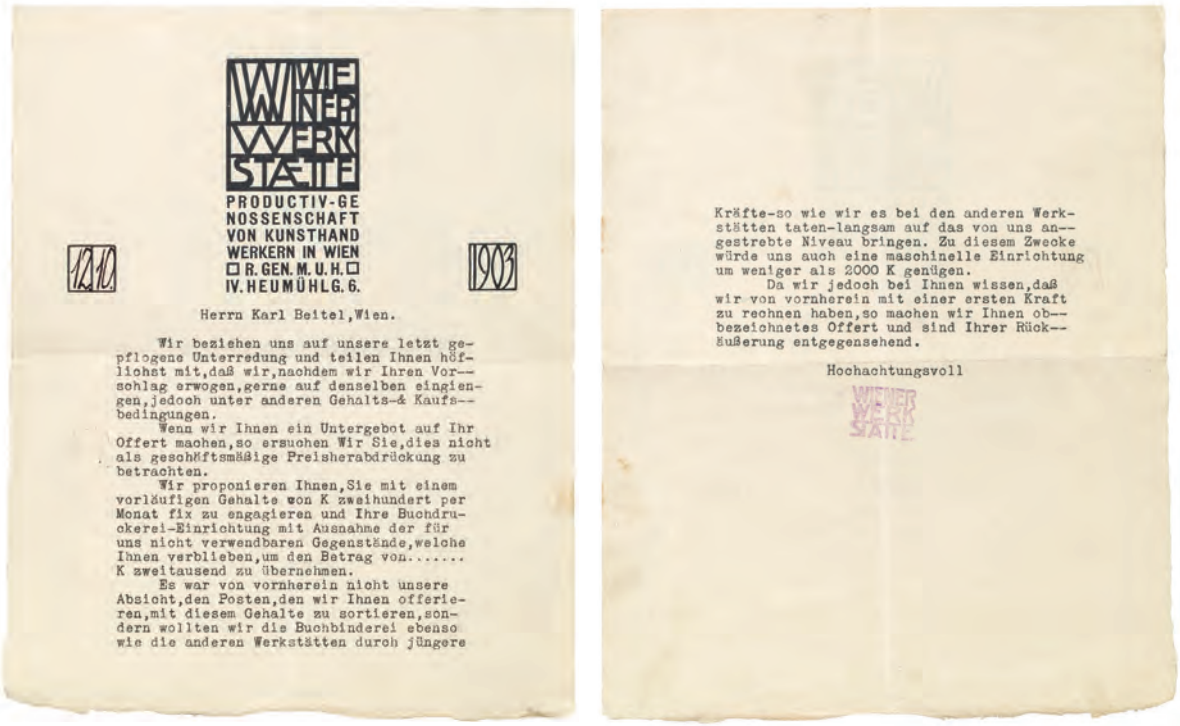
Wenn an jener immer wieder erzählten Geschichte, dass sich Fritz Waerndorfer bei einer Unterhaltung mit Künstlern in einem Kaffeehaus spontan dazu verpflichtet hat, 50.000 Kronen zuzuschießen[3], etwas Wahres ist, war das junge Unternehmen ganz am Anfang durchaus gut kapitalisiert. Denn um 50.000 Kronen konnte man im Jahr 1903 zwei gut ausgestattete Einfamilienhäuser errichten. Allerdings haben die drei Gründer der Wiener Werkstätte schon im ersten Geschäftsjahr Geld mit vollen Händen ausgegeben, sodass dem jungen Unternehmen sehr bald die wirtschaftliche Luft ausgegangen ist: Bereits die Ausstattung der neuen Betriebsstätte in Wien 7, Neustiftgasse 32 war aufwändig und teuer. Im Jahr 1904 beschäftigte die Wiener Werkstätte schon an die 100 Mitarbeiter, die Metallobjekte, Gold- und Silbergegenstände, Möbel und Gegenstände aus Leder herstellten. Die Leiter der Abteilungen verdienten etwa 2.000 Kronen pro Jahr (Abb. 5). Die Wiener Werkstätte litt daher wahrscheinlich schon nach einem (Geschäfts-)Jahr unter erheblicher Geldknappheit. Dazu kam, dass bereits im Jahr 1904 der erste wirklich große Auftraggeber, der Inhaber des Sanatoriums Purkersdorf, Dr. Victor Zuckerkandl, die Bezahlung der ihm gelegten Rechnungen mit der Begründung verweigerte, Arbeiten seien mangelhaft erbracht und die von der Wiener Werkstätte gelegten Kostenvoranschläge bei weitem überschritten worden. Es folgte ein jahrelanger Prozess, den die Wiener Werkstätte zwar letztlich gewonnen hat, doch musste der Liquiditätsengpass durch einen weiteren Zuschuss Waerndorfers überbrückt werden.[4]

Die privaten Mittel Waerndorfers waren etwa im Jahr 1907 erschöpft. Er wandte sich daraufhin an die vermögende Ehefrau Koloman Mosers, die aus der Unternehmerfamilie Mautner Markhof stammte, bemühte sich um einen Kredit von 300.000 Kronen und behauptete, davon hänge das wirtschaftliche Überleben der Wiener Werkstätte und aller mithaftenden Personen, also auch Koloman Mosers, ab. Moser war hierüber derart empört, dass er 1908 aus der Wiener Werkstätte – im Streit mit Waerndorfer – ausschied.

Dass die Wiener Werkstätte seit dem Jahr 1904 einigermaßen „überlebt" hat, ist auf das gute persönliche Verhältnis Josef Hoffmanns zu einem weiteren großen Auftraggeber der Wiener Werkstätte, Alphonse Stoclet, zurückzuführen (Abb. 6). Der zählte schon ab 1904 zu den großen Kunden der Wiener Werkstätte und beauftragte sie 1905 mit dem Bau und der Einrichtung eines riesigen Stadtpalais in Brüssel. Es war der größte Auftrag, den die Wiener Werkstätte während ihrer 30-jährigen Existenz erhalten hat; und Alphonse Stoclet hat nicht nur alle Rechnungen bezahlt, sondern auf Bitten Hoffmanns ab 1905 auch großzügige Vorschüsse gewährt.

Diese geschäftlichen Schwierigkeiten schlagen sich auch deutlich sichtbar in den Auftragsbüchern der Wiener Werkstätte nieder. Unzählige Kunstgewerbeobjekte wurden schon kurz nach der Gründung bestellt, ihre Preise genau – abhängig vom verarbeiteten Material und der aufgewendeten Arbeitszeit – kalkuliert. Dann wurden sie ausgeliefert, aber oft zu einem niedrigeren als dem kalkulierten Preis verrechnet. Häufig wurden solche Gegenstände – offenbar als Reaktion auf die unerwartet hohe Rechnung – wieder zurückgegeben und von der WW anscheinend anstandslos zurückgenommen. Die Wiener Werkstätte musste dann diese Kunstwerke an andere Kunden oder an den ursprünglichen Besteller, aber jedenfalls zu einem Preis weit unter dem ursprünglich kalkulierten verkaufen.

Dieses Schicksal ist unserem Tafelaufsatz allerdings erspart geblieben. Denn damals, im Frühjahr und Sommer 1903, war die Welt der Wiener Werkstätte noch in Ordnung. Von Schwierigkeiten beim Verkauf war noch nichts zu spüren, der Käufer – der Unternehmer Felix Cohn – hat den Gegenstand anstandslos bezahlt und behalten, das Unternehmen florierte kurze Zeit, zum Teil auch, weil es Hoffmann


WIENER WERKSTÄTTE
PRODUCTIV-GENOSSENSCHAFT VON KUNSTHANDWERKERN IN WIEN
R. GEN. M. U. H.
IV. HEUMÜHLG. 6.
12.10.
1903

Herrn Karl Beitel, Wien.

Wir beziehen uns auf unsere letzt gepflogene Unterredung und teilen Ihnen höflichst mit, daß wir, nachdem wir Ihren Vorschlag erwogen, gerne auf denselben eingiengen, jedoch unter anderen Gehalts- & Kaufsbedingungen.

Wenn wir Ihnen ein Untergebot auf Ihr Offert machen, so ersuchen Wir Sie, dies nicht als geschäftsmäßige Preisherabdrückung zu betrachten.

Wir proponieren Ihnen, Sie mit einem vorläufigen Gehalte von K zweihundert per Monat fix zu engagieren und Ihre Buchdruckerei-Einrichtung mit Ausnahme der für uns nicht verwendbaren Gegenstände, welche Ihnen verblieben, um den Betrag von..... K zweitausend zu übernehmen.

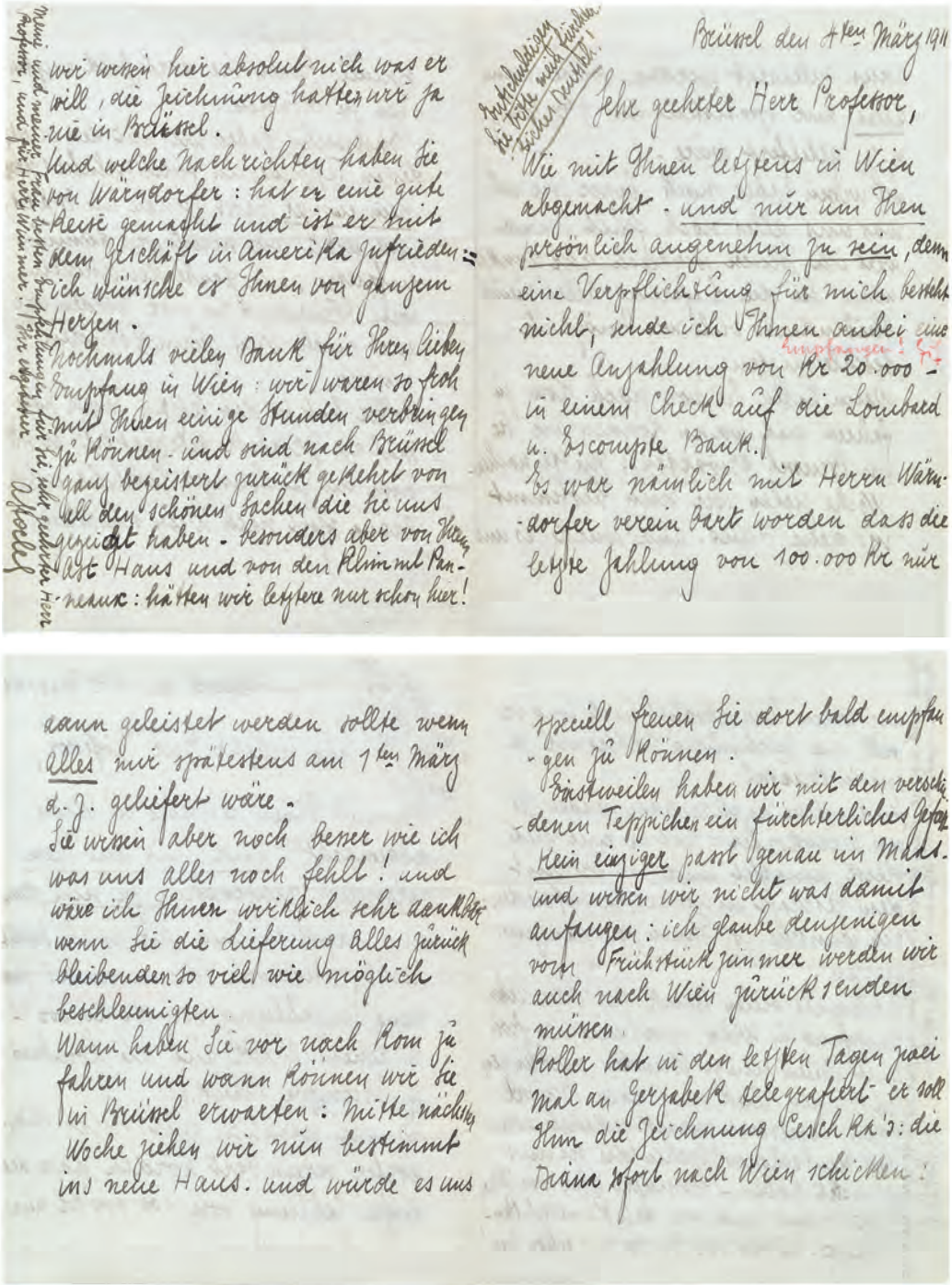
Es war von vornherein nicht unsere Absicht, den Posten, den wir Ihnen offerieren, mit diesem Gehalte zu sortieren, sondern wollten wir die Buchbinderei ebenso wie die anderen Werkstätten durch jüngere Kräfte-so wie wir es bei den anderen Werkstätten taten-langsam auf das von uns angestrebte Niveau bringen. Zu diesem Zwecke würde uns auch eine maschinelle Einrichtung um weniger als 2000 K genügen.

Da wir jedoch bei Ihnen wissen, daß wir von vornherein mit einer ersten Kraft zu rechnen haben, so machen wir Ihnen obbezeichnetes Offert und sind Ihrer Rückäußerung entgegensehend.

Hochachtungsvoll

WIENER WERKSTÄTTE

(5) WW Dienstvertrag mit Carl Beitel, Privatbesitz



Brüssel den 4ten März 1911

Sehr geehrter Herr Professor,

Wie mit Ihnen letztens in Wien abgemacht - und nur um Ihnen persönlich angenehm zu sein, denn eine Verpflichtung für mich besteht nicht, sende ich Ihnen anbei eine neue Anzahlung von Kr 20.000 - in einem Check auf die Lombard u. Escompte Bank.

Es war nämlich mit Herrn Wärndorfer verein Bart worden dass die letzte Zahlung von 100.000 Kr nur

dann geleistet werden sollte wenn Alles nur spätestens am 1ten März d. J. geliefert wäre.

Sie wissen aber noch besser wie ich was uns alles noch fehlt! und wäre ich Ihnen wirklich sehr dankbar wenn Sie die Lieferung Alles zurück Bleibenden so viel wie möglich beschleunigten.

Wann haben Sie vor nach Rom zu fahren und wann können wir Sie in Brüssel erwarten: Mitte nächster Woche ziehen wir nun bestimmt ins neue Haus. und würde es uns speziell freuen Sie dort bald empfangen zu können.

Bisweilen haben wir mit den verschiedenen Teppichen ein fürchterliches Gefuge. Kein einziger passt genau in Mkt. und wissen wir nicht was damit anfangen: ich glaube denjenigen vom Frühstück zimmer werden wir auch nach Wien zurücksenden müssen.

Roller hat in den letzten Tagen zwei Mal an Gerzabek telegraphiert er soll Ihm die Zeichnung Cesch Kr 3: die Diana sofort nach Wien schicken:

(6) Brief des Alphonse Stoclet an Josef Hoffmann, 1911, Privatbesitz

und Moser gelungen war, etliche Auftraggeber, die schon vor der Unternehmensgründung Bestellungen aufgegeben haben, zu einer Beauftragung der Wiener Werkstätte zu veranlassen. Bei diesem Stück ist also noch nichts davon zu spüren, dass Hoffmann und Moser ihre Entwürfe unter dem wirtschaftlichen Druck, unter dem das Unternehmen stand, an die Wünsche und den Geschmack ihrer Kunden angepasst und sukzessive jenen radikalen, völlig schmucklosen Stil der frühen Jahre im Interesse einer besseren Verkaufbarkeit aufgegeben haben.

Ernst Ploil ist einer der Geschäftsführer des *Auktionshauses im Kinsky*; er hat Rechtswissenschaften, alte Geschichte und antike Numismatik studiert.

1 Ernst Ploil, Datierung von Objekten der Wiener Werkstätte. Eine interdisziplinäre Wissenschaft, in: Journal im Kinsky, Nr. 2, Juni 2013, 32–35.
2 Programm der Wiener Werkstätte, 1905, letzte Seite.
3 Leopold Rochowanski, Josef Hoffmann. Eine Studie, geschrieben zu seinem 80. Geburtstag, Wien, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1951, S. 26 f.
4 Josef Hoffmann „Selbstbiografie“, S. 116 ff.

(2) *Schlauchausgießer (L'Homme à l'outre)*
Entwurf: 1897, Bronze, H. 62 cm
verkauft um € 21.000
Englische Privatsammlung

George Minnes *Jünglinge* –

Kultfiguren zweier Jahrhundertwenden

Magda Pfabigan

Wenn das Werk eines Künstlers durch zwei Jahrhundertwenden ein informiertes und sachkundiges Publikum fasziniert, dann ist er wohl auf dem Weg zur Unsterblichkeit. Im Fall des belgischen Bildhauers und Zeichners George Minne mit seinen Darstellungen von Figuren als Ausdrucksträger verdientermaßen. Der künstlerische Wert vor allem seiner Skulpturen wurde schon in ihrer Ursprungszeit, dem legendären Fin de Siècle, von namhaften Sammlern erkannt und auch zurzeit sind sie begehrte Sammlungsobjekte und finden sich in internationalen Galerien und Museen.

Es stellt sich die Frage, warum das skulpturale Werk von Minne in den letzten Jahren eine so große Aktualität erfährt. Das widerkehrende Interesse kann auf neue Paradigmata in der Auseinandersetzung mit der Kunst der frühen Moderne zurückgeführt werden, die sich zu einem dissidenten Reflexionsprozess verdichtet haben. Vor allem der Abstraktionsgrad von Minnes scheinbar die Realität nur symbolisch verfremdeten Arbeiten steht zur Debatte. Lassen sich Minnes Darstellungen von Bewegungen als Experimente deuten, die aus der frühen Moderne in unser heutiges Körperverständnis hinüberweisen?

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam der Körper mit der uns heute vertrauten Nachdrücklichkeit ins Spiel der Erinnerung und der Gedächtnistheorien. Aus heutiger Sicht erscheinen die „Phantasmen", die das damalige Körpergedächtnis durchsetzten, einer anderen Bewegungsdynamik unterstellt, als sie von den Urhebern intendiert waren: der Dynamik des Unbewussten. Es ist also möglich, Minnes Skulpturen nicht nur an der Wendestelle der Stile zu positionieren, sie nicht auf die Verwandlung zwischen antizipierter und erinnerter Bewegung festzulegen, sondern sie als Deckbilder über den verdrängten, verschobenen – unerreichbaren – Erinnerungen in der Krypta des Unbewussten zu deuten. Wer Michel Foucaults Forderung folgt, man müsse „die Phantasmen hautnah an den Körpern spielen lassen", dem werden die „Jünglinge" von George Minne leichter verstehbar: Es findet ja auch hier ein Spiel mit „unbekannten Übertragungs-, Verdrehungs- und Bewegungsgesetzen"[1] statt.

Wie bekannt, widmete sich Minne ab 1897 jungen, knabenhaften und muskulösen männlichen Figuren, die vor allem folgende Gemeinsamkeit aufwiesen: den Antagonismus zwischen entschlossener Standhaftigkeit, sei es nun kniend oder stehend, und gestischer Dynamik. Wer im Sinne Aby Warburgs die Pathosformeln des Körpers in diesen Skulpturen sucht, wird wohl nicht bei der Darstellung konventioneller Gebärden und der Mimik des Gefühlsausdrucks stehen bleiben, sondern auch einen angedeuteten körperlichen Ausdruck von Sprache finden.

Die vorherrschende kunsthistorische Literatur erkennt in der Haltung der „Jünglinge" ein Element des Selbstschutzes. Es ist aber notwendig, sie aus der ihnen zugeschriebenen religiösen und defensiven Rolle zu befreien, die auch die offenkundigen erotischen Konnotationen bisher nicht zugelassen hat. Danach kann ein vieldeutiges Konzept entstehen, das sich viel eher als Befreiungs- und Selbstbestimmungsszenario lesen lässt.

In der Jubiläumsauktion unseres Hauses am 27. November 2013 wurden frühe Jünglingsfiguren von Minne in unterschiedlichen Posen angeboten: der kniende *Kleine Reliquienträger* und die zwei breitbeinig stehenden Figuren, der *Jüngling* und der *Schlauchausgießer*. Diese werden mit der Skulpturengruppe *Solidarität* und dem *Knienden*, die in den letzten Auktionen versteigert wurden, in einen stilistischen Bezug gesetzt.

Zentral zur Deutung von Minnes Frühwerk bietet sich zunächst die Figur des *Jünglings* von 1901 an (Abb. 1). Hier kündigt der Künstler die Pose des Aufbruchs an. In seiner Darstellung zentriert er den vorhergehenden Handlungsmoment, den Augenblick der Anspannung vor der magischen Loslösung, der Emanzipation. Von den Füßen aufwärts symbolisiert die gesamte Körperhaltung diesen extremen Zustand. Der Jüngling steht mit gestreckten Knien breitbeinig da, zudem ist sein Oberkörper so angespannt, dass er sich nach hinten dehnt. Der Kopf folgt dieser Bewegung nach. Jetzt also ist er bereit, den letzten, notwendigen Schritt – das Aufreißen der Arme – im nächsten Moment zu vollziehen. Jedoch lässt Minne uns diesen Aufbruch nur in seiner Vorbereitung erkennen.

(1) *Jüngling (L'Adolescent)*
Entwurf: 1901, Bronze, H. 41,5 cm
verkauft um € 15.000
Belgische Privatsammlung

(2) *Schlauchausgießer (L'Homme à l'outre)*
Entwurf: 1897, Bronze, H. 62 cm
verkauft um € 21.000
Englische Privatsammlung

In der Figur des *Schlauchausgießers* von 1897 (Abb. 2), die Minne neben Ausführungen in Gips und Bronze auch als Variante in Marmor mit Wasserstrahl umsetzte (Abb. 3), drücken sich Kraft und Dynamik ähnlich wie beim *Jüngling* in der Armhaltung aus. Bei dieser Figur wird zudem noch ein manieristischer Ausdruck erkennbar: Die komplizierte Stellung und Drehung der Arme stellen einen stilistischen Gegenpol zu den fest und gerade stehenden Beinen dar. Die gesamte kraftvolle Anspannung des Körpers findet hier bei dem *Schlauchausgießer* im Weiteren auch eine Entladung im Ergießen des Wassers. In der offensichtlichen Virulenz des breitbeinigen Jünglingsschemas in Minnes Frühwerk im Kontext mit androgynen, erotischen Geschöpfen des Fin de Siècle veranschaulichen die heranwachsenden Körper hier eine impulsive sexuelle Sinndeutung.

Diese Überlegungen ermöglichen einen anderen Blick auf die Skulpturengruppe *Solidarität* von 1897/98 (Abb. 4). Minne wendet hier das vertraute Figurenschema erneut an: Die beiden nackten, jungen Männer stehen breitbeinig in angespannter Haltung da. Doch der Künstler verhindert wie auch beim *Kleinen Reliquienträger* und beim *Knienden*, dass sich der unmittelbare Blick des Betrachters auf die Gesichter der Jünglingsfiguren richtet (Abb. 5 und 6). Es scheint, als wären die Figuren in geistige Inhalte versunken. Der Widerspruch zu den vorhergehenden Ausführungen lässt sich durch Kontextualisierung erklären: Das Modell *Solidarität* war ursprünglich für ein ca. drei Meter großes Monument vorgesehen, ein Denkmal, das Minne für den verstorbenen Sozialisten Jean Volders verwirklichen sollte.[2] Dabei handelte es sich um ein ideologisch aufgeladenes Werk, das für den öffentlichen Raum – einen Friedhof – bestimmt war, jedoch nicht realisiert wurde. Der Auftraggeber, die Arbeiterpartei, verweigerte seine Annahme, da es nicht zeitgerecht fertiggestellt worden war und nicht ihren Erwartungen entsprach. Minne zerstörte die Skulptur daraufhin eigenhändig. Die Ablehnung dieses Werkes verdeutlicht zweierlei: den Geist, der die Kunstrezeption Ende des 19. Jahrhunderts noch bestimmte, und den Code ideologischer Regeln der Kunst um den Typus des „neuen Menschen". Wie das ca. drei Meter große Denkmal ausgesehen hätte, kann man sich nur vorstellen, doch mit den erhaltenen Modellen in Gips, Bronze und Marmor ist die von Minne intendierte Idee visualisiert worden. Die Verkleinerung hat jedoch auch ihre eigene Existenzberechtigung unabhängig vom ideologischen Kontext geschaffen. Anstelle des plakativen „neuen Menschen" kann sie als ein Konzept

(3) *Schlauchausgießer* (L'Homme à l'outre)
Entwurf: 1897, Marmor

(4) *Solidarité – Modell für das Volders-Denkmal*
Entwurf: 1897–1898, Marmor, H. 67,5 cm
verkauft um 225.000 Euro

von männlicher, jugendlicher Energie verstanden werden. Daraus lässt sich ableiten, dass Minne in dieser politisch motivierten Skulptur, vergleichbar mit dem später entstandenen *Jüngling*, einen neuen sozialen Menschentyp verkörpert, der aber nicht ideologisch festgelegt ist, sondern mit den Erwartungen des Rezipienten spielt. Auch hier wird der (vom Auftraggeber) erwartete Moment des Ereignisses – in der Skulpturengruppe *Solidarität* wohl das gegenseitige Festhalten und Stützen – nicht sichtbar; auch hier weigert sich Minne wie bei seinem *Jüngling* den letzten mit Spannung erwarteten Augenblick zu veranschaulichen. Wichtiger als die Vollendung ist ihm die Andeutung, die mögliche Vorstufe des Vorhersehbaren. Ein wenig können wir die Ablehnung der Arbeiterpartei also verstehen: Für das politische Auge präsentieren sich diese Männer, die doch den sozialistischen Befreiungskampf darstellen sollen, nicht als herkömmlich sich solidarisch stützende Genossen, sondern als solche, die gleichzeitig eine eigene körperliche Kraft besitzen. Dies zeigt ein anderes emanzipatorisches Konzept als jene Richtung, die im Kampf in eindeutig symbolisierter Weise Opfer verlangt. Auch verdeutlichen diese beiden erwachsen werdenden Männer mit ihrer Repräsentation eines expressiven Geistes einen Prozess: Dieser Freiheitskampf ist unvergänglich und kennt keine sieghafte, abgeschlossene und ästhetisch eindeutige Geste.

Wenn mit diesen Erklärungen bisher versucht wurde sowohl den politischen Inhalt als auch die künstlerischen und wahrnehmungspsychologischen Aspekte zu berücksichtigen, bleibt jetzt noch Raum, auf eine soziologische Deutung von Pierre Bourdieu zu verweisen. Die von ihm entwickelte Kategorie des Habitus nämlich macht die vom Künstler dargestellten Gebärden, die sprechenden Gesten, die Körperbilder als Sprache des Affekts lesbar. Dazu gehören sowohl die unmittelbar ansprechenden als auch die nicht sichtbaren Bewegungen der Figuren. Bourdieus Wahrnehmungsschemata umfassen die Prinzipien des Urteilens und Bewertens, die in einer Gesellschaft wirken: Der Habitus ist das „Körper gewordene Soziale".[3] Bei diesen Prozessen, in denen das Soziale in den Habitus eingelagert wird, handelt es sich um eine aktive Auseinandersetzung mit der Welt, um eine Einverleibung der Welt im konkreten Erfahrungs- und Handlungskontext.

Mit Hilfe der Kategorie des Habitus als inkorporierte Erfahrung des Subjekts mit der sozialen Welt können die Körperdarstellungen Minnes nun verständlich gemacht werden: Der Habitus manifestiert sich in Gesten, Körperhaltung und

(5) *Kleiner Reliquienträger (Le petit porteur de reliques)*
Entwurf: 1897, Bronze, grün patiniert, H. 65 cm
verkauft um € 80.000
Museum, Istanbul

Körpergebrauch. Aber der Körper fungiert nicht nur als ein Medium, in dem sich der Habitus *ausdrückt*, vielmehr *ist* der Körper in den Figuren Minnes ein Reservoir sozialer Erfahrung und somit ein wesentlicher Bestandteil des Habitus. Minnes Körper sind kreativ, variabel und ändern ihr Verhalten in geänderten Situationen. Der Habitus dieser Figuren kann also nicht als ein „Handlungsprogramm" im Sinne verinnerlichter, fixierter Regeln oder Werte gedacht werden, sondern erlaubt es, soziale Interaktion und den Umgang mit Kunst flüssiger und innovativer zu denken. Es ist wohl diese mannigfaltige Offenheit in den Figuren Minnes, die ein zeitgenössisches Interpretationsschema erkennen lässt und die seinem Werk Aktualität verleiht.

Magda Pfabigan hat die Studien Kunstgeschichte und Philosophie an der Freien Universität in Berlin abgeschlossen. Nach verschiedenen Tätigkeiten in Galerien und Museen, u. a. im Museum für angewandte Kunst in Wien, ist sie seit 2004 Expertin für Jugendstil und Design im Auktionshaus im Kinsky.
pfabigan@imkinsky.com

1 Michel Foucault in: Gilles Deleuze/Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*, Berlin 1977, S. 26.
2 Nach einem Wettbewerb vom 5. 10. 1896 beauftragte die *parti ouvrier* (Arbeiterpartei) George Minne damit, Jean Volders, einem ihrer Vordenker und Mitbegründer, ein Denkmal zu setzen.
3 Pierre Bourdieu, Loic Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main 1996, S. 161.

weitere Literatur:
Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906.
Inga Rossi-Schrimpf, *George Minne – Das Frühwerk und seine Rezeption in Deutschland und Österreich bis zum Ersten Weltkrieg*, Weimar 2012.
Leo van Puyvelde, *Collection les Contemporains. George Minne*, Editions des „Cahiers de Belgique", S. A. Brüssel 1930.

(6) *Kniender Jüngling*
Gipsabguss, H 75 cm
verkauft um € 118.800

Ausritt auf dem Oger

Paul Klees fantastische Bildvision

Claudia Mörth-Gasser

Der Begriff „Oger“ wird im deutschsprachigen Raum eher selten verwendet und seine Bedeutung ist daher nicht unbedingt geläufig. Einige werden sich an Heimito von Doderers *Oger* als Titelfigur einer seiner Kurzgeschichten erinnern. Charles Perrault bezeichnete in seinem Märchen vom *Kleinen Däumling* (1697) eine böse Schreckgestalt mit dem französischen Wort *ogre (Unhold)*. Populär wurde die Figur in jüngerer Zeit durch den computeranimierten Kinofilm *Shrek – der tollkühne Held*, dessen Hauptfigur ein Oger ist. Ursprünglich wohl auf das lateinische Wort *orcus (Unterwelt)* zurückgehend, meint das Wort *Oger* meist ein tierisches, menschenähnliches Wesen der Märchen- und Fabelwelt. Manchmal wird es als missgestalteter Riese oder Angst einflößender „Menschenfresser“ umschrieben, der unberechenbare Kräfte freisetzen und Schrecken verursachen kann.

In einem 1925 entstandenen Aquarell Paul Klees (Abb. 1)[1] taucht dieses sonderbare tierische Fantasiewesen als zentraler Bildgegenstand auf, explizit gemacht durch den Titel *Ausritt auf dem Oger*. Das ungewöhnliche Bildthema hatte Klee schon 1923 für sich entdeckt: Eine Bleistiftzeichnung (Abb. 2)[2] und ein Aquarell (Abb. 3)[3] aus diesem Jahr tragen denselben Titel und zeigen eine nur leicht variierte Bildkomposition. Die Darstellung dieses fiktiven Wesens entsprach Klees Hang zum Fantastischen, Visionären und Grotesken. Wie ein roter Faden zieht sich der Themenkomplex von Märchen, Mythen und Fantasiewelten durch sein umfangreiches, insgesamt mehr als neuntausend Werke umfassendes Œuvre. Das Element des Bizarren und Skurrilen ist dabei ein prägender Faktor seines Motivrepertoires. Voller Erfindungsgabe und mit spielerischer Leichtigkeit imaginiert Klee poetische Welten, in denen alles sonderbar und geheimnisvoll erscheint. Wirklichkeit und Traum, Reales und Surreales verschmelzen, visionäre Welten entstehen, wo Menschen, Tiere und Fabelwesen aller Art ungewohnte Symbiosen bilden.

Was genau aber zeigt uns Klees *Ausritt auf dem Oger*? Wie lässt sich das Dargestellte lesen und wie in Worte fassen?

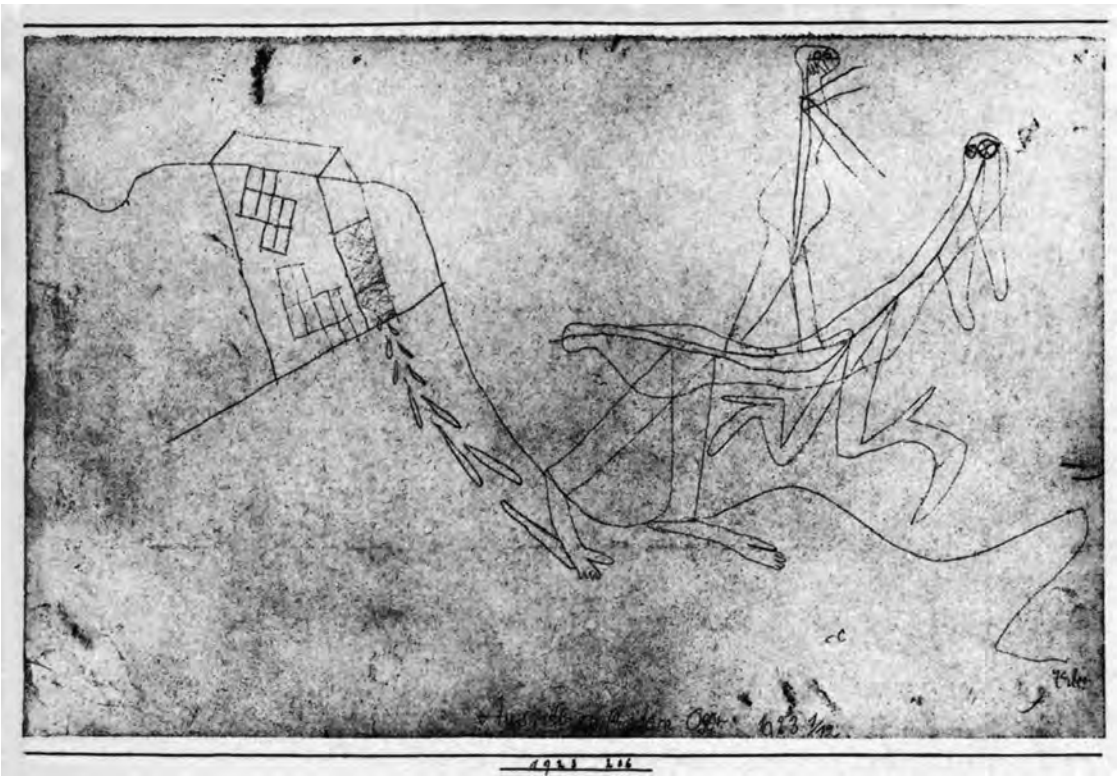
In der linken Bildhälfte sieht man in der Ferne eine kleine Behausung. Das Fundament des Hauses bildet eine extrem nach oben steigende Diagonale. Auf fallendem Gelände platziert und perspektivisch verzerrt dargestellt, wirkt das Haus instabil, so als ob es abzurutschen drohe. Der Ritt des Figurenpaares hat von diesem Haus seinen Ausgang genommen: Markante Trittspuren zeichnen den Weg der seltsamen, einem Pferd nur ansatzweise ähnelnden Oger-Figur nach. Eine dünne, geschwungene Linie, die gegenständlich als Hügelformation lesbar ist, gibt die Bewegungsrichtung des Figurenpaares von links nach rechts an. Ein nur schematisch umrissener Mensch steht steif auf dem Rücken des ebenso schemenhaft skizzierten Tieres. Als wären sie in ihrem Bewegungsmoment eingefroren, wirken die Figuren starr und paralysiert. Zugleich scheinen sie in rätselhafter Weise der Schwerkraft enthoben zu sein: Der *Ausritt auf dem Oger* gleicht einem traumartigen, schwerelosen Schweben und wird bei Klee zur Symbolfigur des rational Unfassbaren: Mensch und Oger gehen eine unerklärliche Beziehung ein, verschiedene Existenzbereiche spielen merkwürdig zusammen und unterschiedliche Realitätsebenen durchdringen einander. Die Darstellung evoziert ambivalente Emotionen: Sie ist einerseits nicht frei von Humor und einem ironischen Unterton, andererseits wirkt die Szene des surrealen Ritts einer menschlichen Figur auf der tierischen Oger-Gestalt irritierend und hintergründig. Das Werk gehört zu jenen Bildschöpfungen Klees, die sich uns in ihrer Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit entziehen – und wohl gerade auch deshalb mit jedem Blick neu faszinieren.

Anfang 1919 entwickelte Klee eine spezielle grafische Technik, die „Ölfarbezeichnung“, deren Möglichkeiten er während seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar und Dessau in den 1920er Jahren intensiv erprobte. Er entwarf Vorzeichnungen und übertrug diese mit Hilfe von einfachen Pausverfahren auf eine farbige Komposition. Als Pause verwendete er ein mit schwarzer Ölfarbe beschmiertes Papier. Diese eigenwillige Übertragungstechnik hinterließ dunkle

(1) **Paul Klee** (1879–1940)
Ausritt auf dem Oger (neue Fassung), 1925
Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 34,5 x 54 cm
verkauft um € 200.000
Österreichisches Museum

(2) **Paul Klee** (1879–1940)
Ausritt auf dem Oger, 1923
Bleistift auf Papier auf Karton
22,3 x 35 cm
© Galleria Cavour, Bologna

Flecken auf der Bildfläche und erzeugte die besondere Linien- und Farbstruktur der Blätter. Manchmal aquarellierte er die Ölpause und schuf so mehrere farbige Fassungen derselben Zeichnung. Das Aquarell *Ausritt auf dem Oger* ist ein charakteristisches Beispiel für diese spezielle Werkgruppe der Ölfarbezeichnungen, die Klees Freude am Experiment und seine schier unerschöpfliche Kreativität widerspiegeln: Der Bildkomposition liegt eine Vorzeichnung zugrunde, die durch eine Ölpause auf das farbige Blatt übertragen wurde. Die dunklen, fleckigen Spuren schwarzer Ölfarbe, die sich willkürlich über die Bildfläche legen, verweisen auf den besonderen Entstehungsprozess des Blattes.
Ein charakteristisches Merkmal dieser Schaffensjahre ist die kontinuierlich geführte Linie, die ohne Zäsur immer weitergezogen wird. So entsteht der Eindruck eines dynamischen Lineaments, das fließend von einer zur anderen Form übergeht. Klee näherte sich damit der *écriture automatique* der Surrealisten, an deren erster Gruppenausstellung 1925 in Paris er teilnahm. Bezeichnend für Klees künstlerischen Umgang mit der Farbe ist die zurückhaltende Kolorierung des Blattes. Die zarte, changierende Farbgestaltung lässt das Liniengerüst wie eine ephemere Erscheinung wirken und steht damit ganz im Einklang mit dem visionären Bildinhalt. Als wahres Kleinod der Kunst Paul Klees zeigt das Aquarell *Ausritt auf dem Oger*, wie souverän sich die Formensprache des Künstlers im grafischen Medium artikuliert. Durch äußerste Reduktion der formalen Mittel erreicht er größte Ausdruckskraft und Bildwirkung.
Auf der Suche nach einer völlig neuen, unverbrauchten, authentischen Gestaltungskraft tendierte Klee zu einfachen Ausdrucksformen und entwickelte schon früh eine Faszination für kindliche Erfahrungswelten. „Kein Pathos, kein Intellekt mehr, kein Ethos! Ein Betrachter über der Welt oder in der Welt ein Kind!“, notierte er 1905 in sein Tagebuch.[4] Mit großem Interesse betrachtete er die Zeichnungen seines 1907 geborenen Sohnes Felix und fand dort wichtige Impulse für seine künstlerische Arbeit. Seine eigenen Kinderzeichnungen stellte er an den Anfang seines Œuvrekataloges[5] und verlieh ihnen damit explizit den Status von Schlüsselwerken für sein gesamtes Schaffen. 1916 formulierte er: „Ich nehme einen entlegeneren, ursprünglichen Schöpfungspunkt ein, wo ich Formeln voraussetze für Mensch, Tier, Pflanze, Gestein und Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich.“[6] Klees Interesse für das naive, unbefangene Element wurde durch Künstlerkollegen und -freunde, vor allem Wassily Kandinsky, bestärkt und ist auch vor dem Hintergrund des kunstphilosophischen Diskurses der damaligen Avantgarde zu ver-



(3) **Paul Klee** (1879–1940)
Ausritt auf dem Oger, 1923
Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton
35,5 x 50,3 cm
© Stenersen's Collection, Bergen

stehen. Expressionistische, surrealistische und abstrakte Tendenzen jener Epoche setzten sich mit kreativen Formen primitiver Völker und kindlichen Darstellungsweisen auseinander und suchten die künstlerischen Ursprünge im Naiven.

Die Entstehung des Aquarells *Ausritt auf dem Oger* fällt in eine Schaffensphase, in der Paul Klee viel Resonanz im In- und Ausland fand und wichtige Erfolge feiern konnte. Im Jänner und Februar 1924 wurde seine erste Einzelausstellung in New York gezeigt. Im Frühjahr desselben Jahres gründete die Kunstvermittlerin Emmy Scheyer gemeinsam mit Lyonel Feininger, Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky und Paul Klee die Gruppe „Die Blaue Vier", um das Werk dieser vier Maler in den USA bekannt zu machen. Im Herbst 1925 präsentierte die Pariser Galerie Vavin-Raspail die erste Personale Klees in Frankreich, wo unter anderem das im selben Jahr entstandene Aquarell *Ausritt auf dem Oger* zu sehen war. Zwei Werke des Künstlers wurden im November 1925 im Rahmen der ersten Gruppenausstellung der Surrealisten in Paris präsentiert. 1926 fanden wichtige Werke Klees erstmals Eingang in öffentliche Sammlungen Deutschlands. Für Klee bedeutete diese Zeit auch eine Phase großer Produktivität. Noch bis 1931 lehrte er am Bauhaus, wo es ihm gelang, sein Werk theoretisch zu fundieren und zu vertiefen.

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 Paul Klee, *Catalogue raisonné*, Band 4, Bern 2000, Nr. 3792, Abb. S. 347.
2 Ebda., WV-Nr. 3300, Abb. S. 131.
3 Ebda., WV-Nr. 3251, Abb. S. 114.
4 *Paul Klee. Tagebücher 1898–1918*, 1905, Nr. 713/14, S. 228, zitiert nach: Klaus Albrecht Schröder, Susanne Berchtold (Hg.), *Paul Klee. Formenspiele*, Ausstellungskatalog Albertina, Wien 2008, S. 53.
5 Klee begann 1911 ein systematisches Verzeichnis seiner Werke anzulegen. Die frühen Aufzeichnungen des Künstlers bilden die Grundlage für den von der Paul-Klee-Stiftung herausgegebenen Œuvrekatalog.
6 *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, 1916, Nr. 1008, S. 349, zitiert nach: Ausstellungskatalog Albertina 2008, S. 23.

Rainer Fetting (geb. 1949)
Ich Find Dich Geil I (Aussicht), 1982,
Öl auf Leinwand, 275 x 210 cm
verkauft um € 97.000
Österreichische Privatsammlung

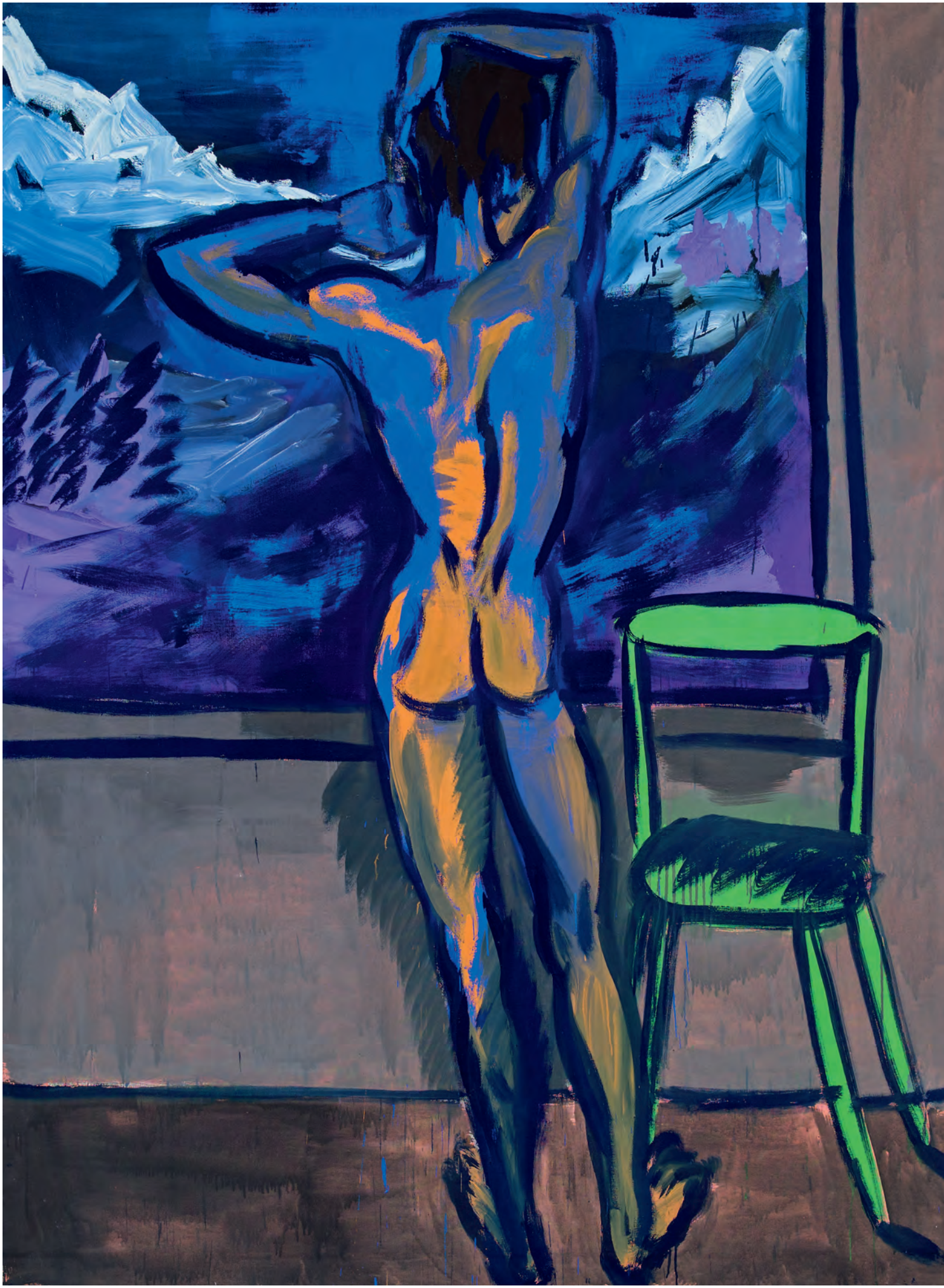
Rainer Fetting: *Ich Find Dich Geil I*, 1982

Heinz Stahlhut

Aufgerichtet und dennoch lässig steht der junge Mann vor dem Ausblick in eine Berglandschaft und präsentiert seine Blöße ohne jede Scheu dem Blick des Betrachters. Monumental und bildbeherrschend ist der schlanke und dennoch muskulöse Körper zwischen oberem und unterem Bildrand ausgespannt. Mit kräftigen Pinselstrichen und leuchtenden Farben sind die Rundungen und das Muskelrelief modelliert. Der Dargestellte hat beide Arme auf den eigenen Körper zurückgeführt; der rechte ist bogenförmig über den Kopf gelegt, während der linke nach oben angewinkelt ist und die Hand so den Nacken berührt. Man mag beides als Zeichen von Selbstbezogenheit und Versunkenheit verstehen. Doch wird man nicht fehlgehen zu vermuten, dass der Dargestellte die so lässig erscheinende Pose nicht zuletzt eingenommen hat, um sein beeindruckendes Muskelspiel zur Geltung zu bringen. Der an Direktheit kaum zu überbietende Titel des Bildes *Ich find dich geil* legt nahe, dass diese Avancen auf fruchtbaren Boden gefallen sind.
Rainer Fetting schuf das großformatige Gemälde mit der lebensgroßen Darstellung des Jünglings nach einem wohl durch Bruno Bischofberger, einem seiner damaligen Galeristen,[1] vermittelten Besuch in der Schweiz. Das Bild gehört zu einer Reihe ähnlicher Darstellungen, in denen eine jugendliche, männliche Aktfigur mit dem Ausblick auf eine alpine Landschaft verbunden wird. Wiederholungen von Motiven sind charakteristisch für Fettings Arbeitsweise, der eine gelungene Bildformulierung mehrfach durchspielt, um Farb– und Formvarianten zu erproben.[2]

Abgesehen von dem Unverständnis und Unwillen, die die „Wiederkehr“ der gegenständlichen Malerei in Teilen der Kunstwelt an der Wende von den 1970er zu den 1980er Jahren auslöste, dürfte auch diese unverfrorene und durch keine literarische oder symbolische Begründung kaschierte Darstellung des nackten, männlichen Körpers zu diesem Zeitpunkt noch irritiert haben. Schließlich lagen die beiden Reformen des § 175, der nach dem Krieg in seiner von den Nationalsozialisten verschärften Form unverändert übernommen worden war, in der Bundesrepublik keine zehn Jahre zurück und auch in der bildenden Kunst war die Darstellung des männlichen Körpers unter dem Vorzeichen mannmännlichen Begehrens abgesehen von einzelnen Werken wie denen von Andy Warhol (1928–1987) oder David Hockney (*1937) alles andere als salonfähig. Fetting jedoch hat aus seinem Begehren – sei es in seinen Gemälden oder in seinen Filmen – nie einen Hehl gemacht. Denn er verstand dies – ganz im Sinne seiner Sozialisation in den späten 1960er und 1970er Jahren – durchaus als probates Mittel der längst fälligen gesellschaftlichen Veränderung: „Ich denke, Salomé und ich haben durch unsere Bilder zur Emanzipation der Homosexuellen in der Kunst einen enormen Beitrag geleistet. […] Ich […] wollte männliche Erotik eher als etwas ganz Normales, Natürliches oder Selbstverständliches zeigen. Den ‚Mann‘ gab es bisher in der Kunst fast nur aus der verklemmten und verschämten Perspektive des Heterosexuellen, der gleichgeschlechtliche Erotik schlicht verdrängte. Erotische Begierde war aus Männersicht immer lediglich auf die Frau bezogen.“[3]

Doch das Gemälde erschöpft sich nicht in dieser gezielten Provokation, sondern legt einmal mehr Zeugnis von Fettings profunder Kenntnis der europäischen Malereitradition ab, die er schon in seinen frühen Werken einsetzte, um sie mit verschiedenen Sinnebenen aufzuladen. So hatte er in dem 1974 entstandenen *Selbst als Gustaf Gründgens* die visuelle Anspielung auf eine bekannte Porträtfotografie des titelgebenden, schillernden Schauspielers, der – obwohl selbst homosexuell – sich den Nazis als Staatsschauspieler andiente, mit der offenen, kleinteilig-bewegten Malfaktur eines Lovis Corinth verbunden und diese wiederum durch



82
Ich find
dich geil I

Rainer Fetting (geb. 1949)
Ich find Dich Geil I, 1982, Rückseite

die Staffelung von Leinwänden im Hintergrund des Bildraums mit dem berühmten Selbstbildnis des Nicolas Poussin aus dem Pariser Louvre verschränkt. So kreuzen sich denn auch im Bild *Ich find dich geil I* mehrere Bezüge auf die Kunstgeschichte.
Offensichtlich ist die Verwendung der Rückenfigur als Bildformel. Obschon seit der römischen Antike in Gebrauch,[4] setzte sie erst Caspar David Friedrich vom bloßen Repoussoir zum Vermittler zwischen Betrachter und Bildraum ein: Indem er die Figuren in den Anblick der vor ihnen liegenden Landschaft versunken zeigte, gab er dem Betrachter zunächst die Haltung vor, die dieser selbst vor dem Bild einnehmen sollte. Gleichzeitig schuf Friedrich so das bildkünstlerische Äquivalent für die im zeitgenössischen Denken verankerte Vorstellung einer Wechselbeziehung, ja eines Zusammenklangs von Mensch und Natur. Im Gegensatz allerdings zu Friedrichs sittsam gekleideten Damen und Herren, die einzeln oder zu zweien den Mond oder eine ferne Stadtsilhouette betrachten, dürfte Fettings Jüngling selbst erst einmal die Blicke auf sich ziehen, bevor diese in die Weite der Hochgebirgslandschaft weiterwandern.

Der Typus der Landschaft nun gibt einen Hinweis auf die zweite Quelle für Fettings Bildthema *Ich find dich geil*: Nicht nur das Motiv, sondern auch die bewegte, zusammenfassende Malweise und die das Bild gänzlich beherrschenden, leuchtenden Farben in oftmals komplementären Kontrasten legen seine Verwandtschaft mit den frühen Bergbildern Ernst Ludwig Kirchners (1880–1938) aus der Zeit um 1917 nahe. Kirchner hatte sich mit Unterbrechungen seit Anfang 1917 in Davos aufgehalten, wo er – nach einem körperlichen und seelischen Zusammenbruch vom Kriegsdienst befreit – zu genesen und sich von seiner Alkohol- und Medikamentenabhängigkeit zu befreien hoffte. Die Berge und ihre Bewohner erschienen ihm als bukolische Gegenwelt zur Metropole Berlin und so verklärte Kirchner seine neue Umwelt in seinen leuchtend farbigen Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten, Skulpturen und Textilien zu einem Paradies, in welchem der noch unentfremdete Mensch und die ihn umgebende Natur im Einklang miteinander existierten.[5]
Auf Kirchner hat sich Rainer Fetting immer wieder bezogen und z. B. bei einem Bild wie der *Großen Dusche II*, 1980, dessen Verwandtschaft zu Kirchners *Soldatenbad* von 1915 selbst herausgestellt: „Ein starkes Bild war auch das *Soldatenbad* von Ernst Ludwig Kirchner, das ich in New York gesehen hatte. Das wollte ich unter diesem Auschwitz-Aspekt neu gestalten. Und es hatte natürlich auch mit der Erotik der Männer zu tun.“[6] Hatte Fetting sich schon in seinen Dusche-Bildern die Ambivalenz von Erotik und Bedrohung des Kirchner’schen Vorbildes[7] anverwandelt, so spürte er auch in der Serie *Ich find dich geil* Kirchners Vision einer ursprünglich unschuldigen Welt[8] nach. Ungehemmt gelebte Sexualität ist ihm wie seinem Vorbild zentrales Element eines freien Lebens jenseits bürgerlicher Konvention. Auffällig ist in *Ich find dich geil I* auch der Einklang zwischen der Armhaltung des jungen Mannes und den Bergformationen im Hintergrund, den man durchaus im romantischen und im Kirchner’schen Sinn als Symbol einer Hoffnung auf Einheit zwischen Mensch und Natur verstehen darf. Dass dieser Einklang in keiner anderen Variante der Bildidee so ausgeprägt ist wie bei *Ich find dich geil I*, macht den Rang des Bildes aus.

Heinz Stahlhut studierte Kunstgeschichte, Allgemeine Geschichte und Klassische Archäologie an der FU Berlin und an der Universität Basel; 2006 Promotion mit einer Untersuchung zu den Aquarellen Francesco Clementes; wissenschaftlicher Assistent an der Fondation Beyeler, Riehen/Basel und Kurator am Museum Tinguely in Basel; von 2008 bis 2013 Leiter der Sammlung Bildende Kunst an der Berlinischen Galerie; seit 2013 Sammlungskonservator am Kunstmuseum Luzern. Stahlhut ist Autor zahlreicher Publikationen zur Nachkriegs- und Gegenwartskunst.

1 Fetting hatte im Jahr zuvor u.a. bei Bischofberger in Zürich ausgestellt, nachdem er durch Ausstellungen wie „Heftige Malerei“, 1980 im Berliner Haus am Waldsee, und „A New Spirit in Painting“, 1981 in der Londoner Royal Academy, schlagartig international bekannt geworden war.
2 Bekannt sind beispielsweise eine hochformatige Variante aus demselben Jahr mit dem Titel *Ausblick* im Besitz des Künstlers, s. *Rainer Fetting. Manscapes*, hrsg. von Daniel J. Schreiber, Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen, Köln 2010, Kat. Nr. 9; die Version aus der Sammlung Böckmann, die sich lange Zeit im Bundeskanzleramt befand, ist weniger schmal und die Rückenfigur greift sich dort ins Haar, s. *Rainer Fetting*, Köln 2009, S. 167; dieselbe Haltung findet sich auch in zwei weiteren Bildvarianten, davon eine in einer rheinischen Privatsammlung, s. *Rainer Fetting*, Köln 2009, S. 166.
3 *Rainer Fetting*, Köln 2009, S. 79.
4 Koch, Margarete: *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen, 1965.
5 *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917–1926*, hrsg. von Bernhard Mendes Bürgi, Kunstmuseum Basel, 2003/04, Ostfildern-Ruit 2003.
6 *Rainer Fetting*, Köln 2009, S. 122.
7 Siehe hierzu den instruktiven Text von Nancy Spector auf www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2104.
8 Gockel, Bettina, Kirchners Berglandschaften. Gemälde und Fotografien, in: *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917–1926*, hrsg. von Bernhard Mendes Bürgi, Kunstmuseum Basel, 2003/04, Ostfildern-Ruit 2003, S. 39–59.

Erratum:
Dieser Artikel von Heinz Stahlhut erschien auch in unserem Katalog der 98. Kunst-Auktion, November 2013, Kat. Nr. 734. Der Name des Autors wurde dabei nicht erwähnt. Wir bedauern diesen Fehler.

(1) **Josef Pillhofer** (1921–2010), *Hamurabi*, 1970
Bronze, H. 185 cm, Auflage: 6 Stück
Schätzpreis: € 25.000–50.000

Josef Pillhofer (1921–2010)

Von idealen Proportionen, Natur und Abstraktion und dem strengsten Bildhauer Österreichs[1]

Claudia Pospesch

„Skulptur ist grundsätzlich gegenständlich. Auch Objektkunst ist es, nur mit dem Unterschied, daß sich das Objekt selbst genügt und durch es keine Erklärung der Wirklichkeit gegeben werden kann, da keine Verwandlung eines Gegenstandes erfolgt, sondern der Gegenstand in seiner Banalität als Behauptung herausgestellt wird.“[2] (Josef Pillhofer)

Der Aufbruch der Moderne und der abstrakten Kunst im plastischen und skulpturalen Bereich lässt sich in Österreich bei genauerer Betrachtung schwer mit einem bestimmten Zeitpunkt oder anhand einer einzigen revolutionären Arbeit eines Bildhauers festlegen. Vielmehr war es ein fortschreitender Prozess, ausgelöst durch die Vorboten der bereits vergangenen Jahrzehnte, der sich in der frühen Nachkriegszeit weiterzuentwickeln schien und schließlich um 1950 seinen endgültigen Eingang in den Kunstdiskurs fand. Am bedeutendsten aber bei dieser Entwicklung war die Befreiung der Skulptur aus ihrer vorherigen, ausschließlich dekorativen und repräsentativen Funktion – Skulptur war zu etwas Neuem geworden!
Der österreichische Künstler und Bildhauer Josef Pillhofer (1921–2010) gehört zu den Pionieren der österreichischen Moderne, die sich mit abstrakter Plastik auseinandergesetzt haben. Er kann zweifellos mit seinem mehr als siebzig Schaffensjahre umfassenden Werk zu den wichtigsten Vertretern dieses Genres zählen.
1921 in Wien geboren, verbrachte Pillhofer seine Kindheit und Jugend im steiermärkischen Mürzzuschlag. Nachdem er 1941 in Graz die Kunstgewerbeschule in der Bildhauerklasse von Wilhelm Gössl absolviert hatte, entschloss er sich nach Wien an die Akademie der bildenden Künste zu gehen. Dort, in der Klasse von Fritz Wotruba, begann die

Josef Pillhofer in seinem Atelier,
Fotografie, Privatbesitz

(2) **Josef Pillhofer**
Mann mit ausgestrecktem Arm, 1963
Bronze, H. 161 cm
verkauft um € 43.000
Österreichische Privatsammlung

(3) **Josef Pillhofer**
Bepackte Eugenia, 1970
Bronze, H. 99 cm
verkauft um € 26.000
Österreichische Privatsammlung

erste wichtige und nachhaltige Phase in Pillhofers Schaffen. Hier öffnete sich ihm das weite Spektrum der abstrakten Kunst, insbesondere der Kubismus, die er mit den erlernten Kenntnissen und Dogmen des Wotruba'schen Formenkanons – also die Konzentration auf das archaisch Blockhafte – bald überzeugend zu verbinden wusste. Bereits in diesen frühen Arbeiten sind die Bestandteile erkennbar, die später seinen Stil kennzeichnen sollten; Präzision und Klarheit heben sich dabei als die wichtigsten technischen Qualitäten hervor.

Nicht weniger bedeutsam für Pillhofers Schaffen wurde sein Studienaufenthalt in Paris von 1950/51 an der Acadèmie de la Grand Chaumière in der Bildhauerklasse von Ossip Zadkine. Im damaligen Zentrum des Kubismus und der Avantgarde ließ er sich von internationalen Persönlichkeiten der Kunstszene und von Impulsgebern wie Constantin Brancusi, Henry Laurens und Alberto Giacometti oder Serge Poliakoff inspirieren. Die Pariser Zeit führte Pillhofer in seinem Denken und künstlerischem Schaffen zu einer wichtigen Weiterentwicklung. Daneben konnte er 1951auch beruflich Erfolge mit seiner ersten Auslandsausstellung in der Pariser Galerie Silvangi verbuchen. Wieder in Österreich folgten Lehrtätigkeiten an der Akademie der bildenden Künste in Wien (bis 1970), an der Kunstgewerbeschule in Graz (1970–1981), der dortigen Technischen Universität sowie an der Sommerakademie in Salzburg. Rege Ausstellungstätigkeiten und die Teilnahme an den Biennalen in Venedig 1954 und 1956 etablierten Pillhofer als national und international anerkannten Künstler, dessen Werk im Laufe der Jahrzehnte mit einer Reihe von Auszeichnungen gewürdigt wurde. Josef Pillhofer starb 2010 im Alter von 89 Jahren in Wien.

Überblickt man Pillhofers bildhauerisches Œuvre, so sind zwei große Ambivalente bezeichnend: das Abstrakte und das Naturalistische. Und sosehr manch einem das Verständnis dafür fehlt, wie sich diese zwei kontroversen Ausdrucksformen parallel und fortlaufend in einem Werk entwickeln können, so lässt sich dies mit der Herangehensweise des Künstlers an eine Skulptur am besten erklären.

Immer war ihm die Natur, oder besser gesagt, das Studium der Natur, ein Vorbild, gar der Ausgangspunkt und die Voraussetzung seiner Kompositionen, ob sie nun abstrakt oder naturalistisch ausfielen. Dabei ging es Pillhofer nicht um die Reduktion auf das Einfachste, sondern auf das Darlegen des Wesentlichen und Grundsätzlichen. In diesem Sinne entstanden eben abstrakte wie auch naturalistische Werke, abhängig von der situativen Herangehensweise an ein Objekt. Im Folgenden soll Pillhofers Arbeitsweise anhand von Objekten aus dem Auktionsangebot unseres Hauses näher erläutert werden.

Die Bronzestatue Hamurabi (Abb. 1) geht thematisch auf den babylonischen König Hammurabi (1728–1686 v. Chr.) und auf das in diesem Zusammenhang entstandene altbabylonische Relief des Codex Hammurabi im Louvre zurück. Sie misst fast zwei Meter und zählt zu Pillhofers herausragendsten Arbeiten der 1970er Jahre. Der Abguss einer Steinskulptur zeigt sich dem Betrachter im ersten Moment als ein großes, komplexes Gefüge von kubischen Elementen. Doch bereits nach dem ersten intensiven Studieren der Bronze kann man – wie sehr oft bei Pillhofers Arbeiten – ein Ordnungsschema erkennen, in dem sich die einzelnen Würfel nach dem Prinzip eines harmonischen Gleichgewichts einfügen. Hamurabi profitiert von seiner inneren wie äußeren Geschlossenheit und vermittelt dem

(4) **Josef Pillhofer**
Torso, 1948
Bronze, H. 16 cm
verkauft um € 4.500

(5) **Josef Pillhofer**
Hommage à Matisse (Kauernde II), 1966
Bronze, H. 23 cm
verkauft um € 6.400

Betrachter Erhabenheit als Ergebnis eines jahrzehntelangen Schöpfungsprozesses, bei dem der Künstler das Spiel mit den verschiedenen, ineinandergreifenden Volumina perfektioniert hatte.
Bei der Figur Mann mit ausgestecktem Arm (Abb. 2) nähert sich Pillhofer der Abstraktion durch Vereinfachung. Er arbeitet analytisch und reduziert das Thema auf das Wesentliche. Dazu Pillhofer selbst: „Die menschliche Figur ist gebunden an das individuelle Modell einer Person oder die sehr bestimmte Imagination einer solchen. Es gibt keine allgemeine menschliche Figur. Verschiedene Physiognomien beziehen sich auf eine Idealvorstellung der menschlichen Figur, rufen aber auch eine neue Idealvorstellung hervor.“[3]
Ganz im Gegensatz zu dieser in sich ruhenden Skulptur steht die Arbeit Bepackte Eugenia (Abb. 3). Hier trägt das Gebilde der dynamisch ineinandergreifenden Kuben zu einem deutlich lesbaren Bewegungsmotiv der Skulptur bei. Die Kuben werden zu raumgreifenden und Bewegung assoziierenden Gebilden, die die Skulptur lebendig erscheinen lassen. Zwei weitere, aber kleinere Figuren seien ergänzend noch angefügt: Die für das Werk wichtige Skulptur des Torso war eine der ersten abstrakten Kompositionen nach 1945 in Österreich und verdeutlicht sehr stark das Ausloten der kompositorischen Grenzen bei Pillhofer (Abb. 4). Die Figur steht im völligen Spannungsfeld der ineinandergreifenden und sich durchdringenden runden und eckigen Elemente. Konsens ist aber nicht das Konkurrieren dieser geometrischen Formen, sondern das Aufeinandertreffen und das schlussendliche Verschmelzen zu einer dynamischen, aber formharmonischen Einheit, die erst durch das genaue Studium aller Ansichten der Figur zum Vorschein kommt. Pillhofers Beschäftigung mit dem menschlichen Wesen, dem Körper und dem Studium der Natur wird besonders in den Darstellungen seiner kauernden Posen erkennbar. Als Beispiel sei hier Kauernde mit angewinkelten Beinen genannt (Abb. 5). Die vorherrschende Verdichtung, hervorgerufen durch Reduktion, äußert sich durch ein einheitliches, harmonisches Wesen. Die Figuren dieser Reihe sind in sich geschlossen, ruhend und von weichen und runden Konturen gezeichnet.
„Meine Arbeit hat mich gelehrt, daß die Bestimmung einer endgültigen Form von der Vorstellung eines inneren Zentrums, dem alle bildnerischen Verhältnisse zugeordnet sein müssen, abhängt. Der Umriß, die Silhouette, ist die Begrenzung, welche von Innen her bestimmt wird und der Masse der Materie zu einem Harmonischen Erscheinungsbild verhilft.“
Pillhofers Arbeiten befinden sich heute in österreichischen Institutionen wie der Albertina und dem Belvedere, Wien, sind aber auch in nationalen und internationalen Galerien und Museen der USA, Kanada und Tokio und in vielen Privatsammlungen auf der ganzen Welt vertreten.

Carolin Pospesch studierte Geschichte und Kunstgeschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg und an der Universität Wien. Seit 2012 Expertenassistentin für die Sparten Klassische Moderne und Zeitgenössische Kunst im Auktionshaus im Kinsky.

1 Den Titel „Der strengste Bildhauer Österreichs“ erhielt Pillhofer seinerzeit vom Kunstkritiker Alfred Schmeller.
2 Josef Pillhofer, in: *Josef Pillhofer. Skulpturen und Zeichnungen*, Mürzzuschlag 1991, o. S.
3 Pillhofer, in: *Pillhofer* 1991, o. S.

Zart und unbefleckt –

über die Verletzbarkeit des Papiers und seine Wiederherstellung

Marianne Hussl-Hörmann

Es ist schon erstaunlich, wie ein dünnes, weißes Blatt Papier die Geschichte der Menschheit und damit auch ihrer Kunst nachhaltig geprägt und gelenkt hat. Als vor etwas mehr als zweitausend Jahren irgendwo in China die Idee geboren wurde, zerrissene Pflanzenblätter mit Wasser zu einem Brei zu vermischen und diesen dann auf Sieben flächig aufgetragen zu trocknen, wurde ein Kommunikationsmedium geschaffen, das bis heute seine Gültigkeit bewahrt hat. Bemerkenswert auch, dass bis Mitte des 19. Jahrhundert nur Pflanzenfasern und textile Reste (die bekannten *Lumpen* bzw. *Hadern*) neben Leim und Stärke die Ingredienzen bildeten, erst dann Holz, genauer der Holzschliff als wirtschaftlich günstigeres und technisch einfacheres Material bis heute hauptsächlich verwendet wird.

Weiß ist weiß und Papier ist Papier, denkt sich zwar der Laie, aber wie beim Essen macht der Inhalt die Qualität aus: Denn Papier auf Pflanzenbasis erwies sich als reißfester und farbbeständiger, während Holz die unerfreuliche Nebenwirkung besitzt, im Laufe der Zeit den Stoff *Lignin* freizusetzen, der die ehemals weiße Fläche mit einer bräunlichen Sauce überzieht. Für das persönliche Gekritzel ist das zwar von geringer Bedeutung, aber wenn das Blatt einem Meister wie Rudolf von Alt als Basis herrlicher Aquarelle gedient hat, wird dem Besitzer das dunkler und matter werdende Bild wenig Freude bereiten.

Im Kunsthandel wird man immer wieder mit „Problemfällen“ dieser Art konfrontiert, dazu kommt noch eine ganze Liste weiterer möglicher Schäden, vor denen kein Blatt gefeit ist, wie Risse und Löcher, Wasserflecken, Ungeziefer und Klebereste. Prinzipiell gilt: Sonnenlicht ist schädlich und eigene Reparaturen von Rissen mit Selbstklebeband, dem Tixo, der größte Schaden überhaupt. Graphiken gehören daher hinter ein UV-blockendes Glas, in schattige Wohnzonen oder in Mappen. Kleber und Kartons als Auflage müssen immer aus säurefreiem Material bestehen, damit sie dem Papier keinen Schaden zufügen. Wenn es für die Prävention jedoch zu spät ist, bleibt nur der Weg zum Restaurator und hier, in der Werkstatt eines „Papierheilers“, offenbaren sich unerwartete Methoden.

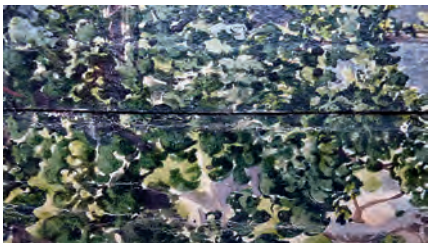
Gemessen am Alter der Papierherstellung ist die Geschichte ihrer Restaurierung lächerlich kurz: In Wien wurde an der Akademie der bildenden Künste erst 1966 ein eigener Bereich für Papierrestaurierung (was auch Leder und Pergament umfasst) aufgebaut. Initiator und langjähriger Leiter war Prof. Otto Wächter, der bereits nach dem Krieg an der Österreichischen Nationalbibliothek das Institut für Papierrestaurierung begründet hatte und dementsprechende Erfahrung besaß. In der Nationalbibliothek war es damals schon höchste Zeit gewesen, denn der Bestand war durch Schimmel, Tintenfraß, Fäulnis und Wurmlöcher beträchtlich in Gefahr geraten. (Man kann als Fußnote auch anmerken, dass bereits Ferdinand Georg Waldmüller hundert Jahre zuvor auf die Notwendigkeit hingewiesen hatte, sich mit Papier zu beschäftigen. Er blieb wie bei vielem anderen ungehört.) Die einzige Grundlage, die Otto Wächter und seine StudentInnen damals besaßen, waren im Wesentlichen Erfahrung und das Experiment und strenggenommen machen diese beiden Komponenten noch heute trotz verfeinertem Wissen und raffinierteren technischen Hilfsmitteln die Essenz und die Qualität der Restaurierung aus. Ein Quäntchen Mut gehört im Übrigen auch dazu.

Welche Möglichkeiten und Techniken stehen dem Restaurator von Papier nun zur Verfügung?

Verschmutzungen und die eingangs erwähnte Bräunung benötigen ganz einfach ein Bad im Wasser. Eine etwas befremdliche Therapie angesichts der zumeist auf Wasserba-

Rudolf von Alt (1812–1905), *Blick auf Amalfi*
Aquarell auf Papier, 31 x 40,5 cm, Privatbesitz

Rudolf von Alt, *Blick auf Amalfi*
Aquarell nach Zerlegung in die einzelnen Papierteile



Rudolf von Alt, *Blick auf Amalfi*
Veränderungen in der Malschicht entlang der Schnittstelle

sis gemalten Bilder, aber der erfahrene Restaurator weiß, dass sich Pigmente selbst von Aquarellfarben mit der Zeit (Richtwert 80 Jahre) absetzen und ihre Wasserlöslichkeit verlieren und daher ein – zeitlich dosiertes – Bad durchaus vertragen. In der feuchten Umgebung lösen sich „normale" Verschmutzungen leicht auf, während die Braunfärbungen der Holzfaser chemische Zusätze benötigen, um das Lignin freizusetzen, es gebunden in braune Tropfen sichtbar zu machen und an die Oberfläche zu bringen, von wo es dann abgewaschen werden kann. Im Anschluss muss die Feuchtigkeit im Papier natürlich sofort abgezogen werden, um eine Wellung und eine mögliche Farbzerfließung zu verhindern. Für diesen heiklen Prozess hat sich seit einigen Jahren der Vakuumtisch als ein unentbehrliches technisches Hilfsmittel bewährt. Kaum liegt ein Blatt auf der Platte dieses Tisches, wird es von den darunterliegenden Pumpen angesogen und gleichzeitig wird ihm alle Feuchtigkeit entzogen. Das geschieht in Sekundenschnelle mit dem Ergebnis eines glatten, gereinigten und hellen Blattes Papier, auf dem die ursprüngliche Leuchtkraft der Farben wieder neu zur Wirkung kommen kann! Der „Patient" ist dann aber immer noch nicht geheilt, denn wegen des Wassers kann sich auch der Leim, das Bindemittel der Fasern, auflösen, weshalb das Papier seine Biegsamkeit und Konsistenz verlieren würde. Daher wird oft noch ein Leimbad oder ein Aufsprühen mit Leim angeschlossen.

Feuchtigkeit allein hilft aber nicht, wenn Risse und Fehlstellen das Blatt beschädigt haben. Hier sind handwerkliches Geschick und mikroskopische Feinarbeit gefragt. So lässt sich ein Riss durch das Zusammenlegen und -nähen der Fasern unter dem Mikroskop wieder kitten, Faserverluste können minutiös mit einem Brei aus Papierleim ersetzt werden. Verletzungen in einer monochromen Fläche sind dabei weit schwieriger zu restaurieren als innerhalb eines bunten Farbenspiels, in dessen Unruhe eine Fehlstelle leichter zu verbergen ist. Auch ist es „günstiger", wenn der Riss durch Reißen und nicht durch einen scharfen Gegenstand entstanden ist, da ein glatter Schnitt das Übereinanderlegen der Fasern unmöglich macht. Wenn Ecken ganz abgerissen oder Löcher im Papier sind, hilft sich ein versierter Restaurator mit einer Sammlung alter Papierstücke, aus denen er sich den passenden „Flicken" aussucht. Dieser wird auf der Rückseite über die Fehlstelle geklebt und auf der Vorderseite mit heute noch authentischen Farben in die Malfläche eingefügt. Ist das Blatt schon zu brüchig oder verletzt, ist eine Kaschierung notwendig, d. h. ähnlich einer Doublierung der Leinwand wird ein weiteres Blatt als Stütze auf die Rückseite geklebt. Japanpapier – die feinste und biegsamste Variante, die auf der Basis von Bambusfasern hergestellt ist – hat sich für diese Technik am besten bewährt und verleiht dem beschädigten Kunstwerk neue Stabilität.

Heute wird als Kleber selbstverständlich nur säurefreies Material verwendet, das keine weiteren Schäden verursachen kann und auch wieder lösbar ist. Unterschiedlich verhält es sich mit alten Klebemethoden. Rudolf von Alt z. B. hat zeitweise selber seine Blätter „angestückelt", wenn er im Zuge des Malprozesses an die Grenzen des ersten Blat-

Lignin-Tropfen auf der Oberfläche eines Blattes

tes gestoßen ist. Da er als Kleber einen Hautleim verwendete, also eine organische Verbindung, entstanden weniger Verfärbungen und sie sind auch einfacher zu lösen. Wird so ein mehrteiliges Blatt restauriert, muss es zunächst in seine Bestandteile getrennt werden und wird erst nach der separaten Säuberung wieder mit säurefreiem Kleber zusammengefügt. Ungünstig auf das Blatt wirkte sich hingegen der Zusatz von Alaun im Leim aus, das als Schutz gegen Fungizide gedacht war, aber die Lösbarkeit erheblich erschwerte. Am schwierigsten und teilweise irreparabel ist die Entfernung von Kleberesten, die durch die industriell erzeugten Selbstklebebänder, durch Tixo, entstanden sind, seit den 1970er Jahren häufig für schnelle Reparaturen, aber auch zur Anheftung an einen Karton verwendet wurden. Deren Klebesubstanzen hinterlassen Spuren, die nur sehr aufwendig und mit chemischen Methoden gelöst oder zumindest aufgehellt werden können.

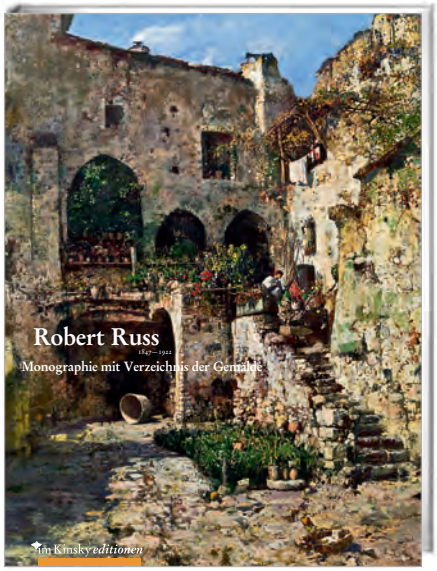
Die heikelste Aufgabe für einen Papierrestaurator stellt zweifellos die Spaltung eines Papiers dar, die z. B. bei einer beidseitigen Bemalung erforderlich sein kann. Ölfarben lassen sich am schwersten lösen, da das Harz sich mit dem Papier fasertief verbindet, bei Aquarellen muss die Malfläche zunächst fixiert werden und wird in einem speziellen Rahmen aufrecht eingelegt. Nicht jeder Restaurator wird eine solche Aufgabe übernehmen wollen – verständlich angesichts der nur millimetergroßen Schnittlinie.

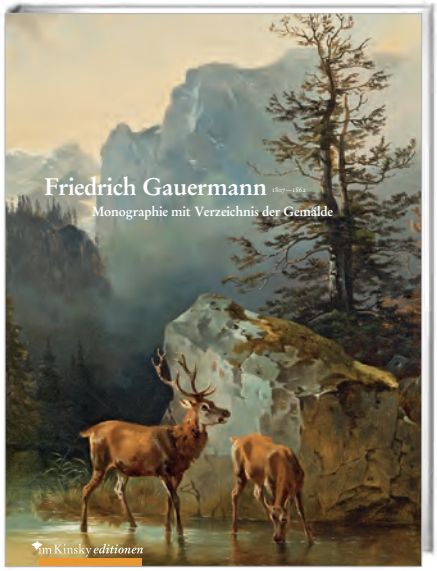
Nach dem Besuch in einer Werkstatt des Restaurators scheint dennoch alles möglich; es liegt letztlich am Sammler und an seiner Verantwortung für das Kunstwerk, ob er jede Spur zu jedem Preis entfernen lassen will oder ob er eine behutsamere Variante wählt. Seine eigentliche Verantwortung aber liegt in der richtigen Konservierung und in dem Bewusstsein, dass Zeichnungen sichtbar gemachte Gedanken sind, die es zu schützen gilt!

Ich danke Frau Mag. Herta Rosenberger für den Besuch in ihrer Werkstatt und ihre Einführung in die Kunst der Papierrestaurierung.

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

Wir suchen Werke von





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!
In nächster Zukunft werden auch Werkverzeichnisse von anderen Künstlern erscheinen. Diese Publikationen werden zum Teil von uns selbst, zum Teil von anderen Institutionen mit unserer Mithilfe erstellt. Wir bieten allen Autoren unsere Dienste an und unterstützen sie beim Sammeln von Bildmaterial und -daten. 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

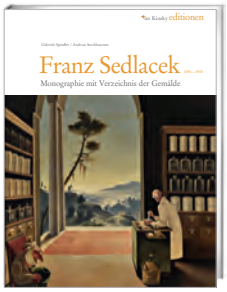
Wir archivieren Werke

Kein Werkverzeichnis ist je vollendet! Nach der Publikation führen wir ein Archiv über neue Entdeckungen und erstellen Expertisen weiter! Das gilt auch für graphische Arbeiten, Aquarelle und Zeichnungen, die als Entwürfe und als Vergleiche für die Ölbilder von Bedeutung sind! Unser besonderes Interesse gilt dem umfassenden Œuvre an Aquarellen von Rudolf von Alt. Wir haben daher ein eigenes Dokumentationsarchiv begonnen, das allen öffentlichen Museen und der Forschung zur Verfügung steht.

Wir verzeichnen Werke

Als erste private Institution in Österreich haben wir die Initiative ergriffen, Werke bedeutender österreichischer Künstler wissenschaftlich aufzuarbeiten. In enger Zusammenarbeit mit Experten aus Museen und des Kunsthandels haben wir bereits zwei grundlegende Publikationen herausgegeben:

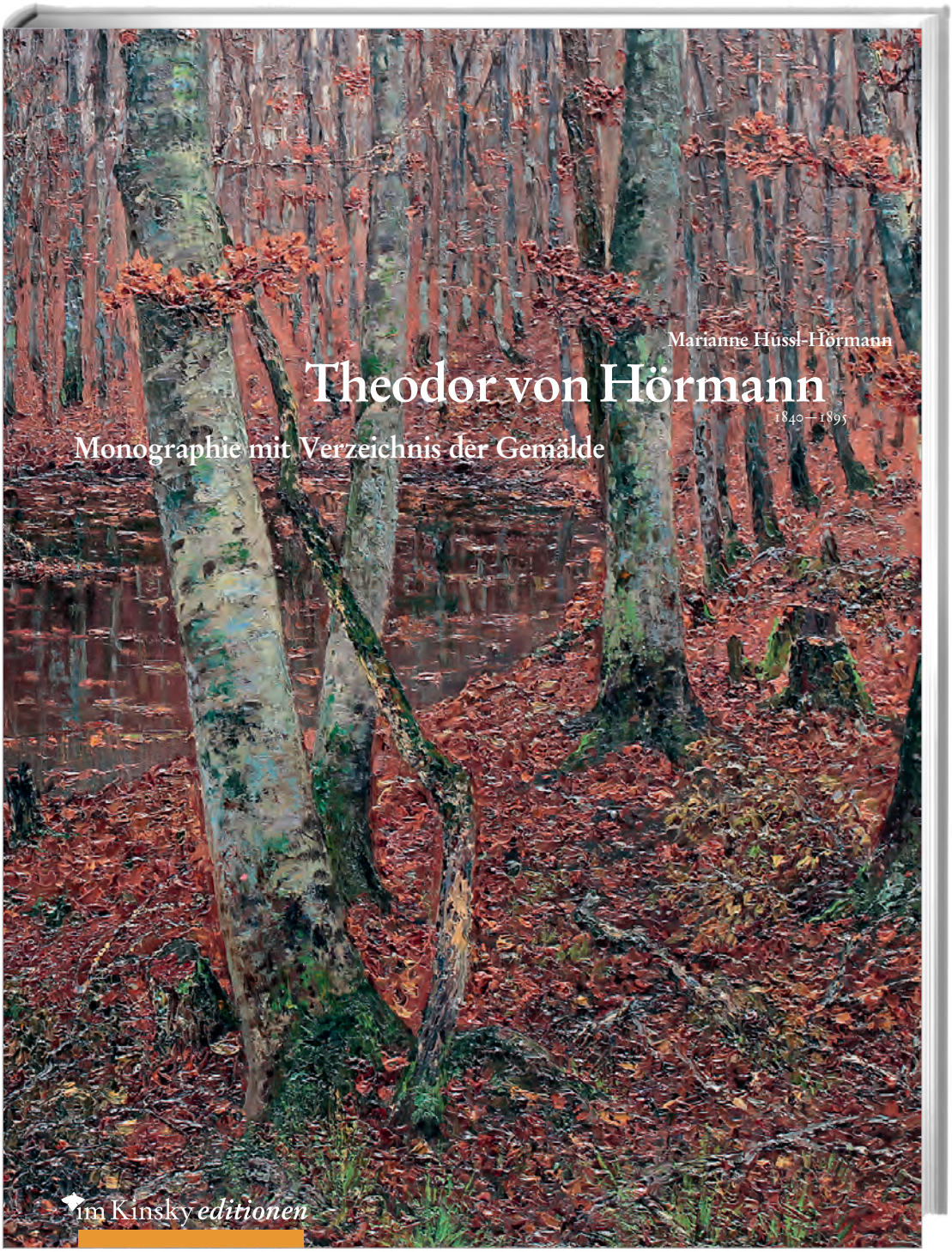
Rudolf von Alt. Die Ölgemälde
Marianne Hussl-Hörmann (*Auktionshaus im Kinsky*), mit Beiträgen von: Herbert Giese (Kunsthändler, Wien), Sabine Grabner (Belvedere, Wien), Johann Kräftner (Liechtenstein Museum, Wien). Das erste umfassende Verzeichnis von Alts Meisterwerken in Öl: Es erwartet Sie Unbekanntes, Vertrautes und eine Reise durch die Welt von Gestern.
Christian Brandstätter Verlag
200 Seiten, rund 200 Abb., € 59,—



Franz Sedlacek. Monografie und Werkverzeichnis
Gabriele Spindler (Oberösterreichische Landesgalerie, Linz); Andreas Strohhammer (Lentos, Linz)
Diese umfangreiche Publikation präsentiert viel Neues über das Leben und Werk des Meisters magischer Welten, skurriler Figuren und phantastischer Wesen!
Christian Brandstätter Verlag
256 Seiten, 268 Abb., € 69,—

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

Wir präsentierten 2013



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,—

Der hier erstmals publizierte umfassende Werkkatalog von Theodor von Hörmann bestätigt nicht nur seine Bedeutung als Österreichs wichtigster Vertreter des Impressionismus sondern präsentiert auch eindrucksvoll seine konsequente Suche nach immer neuen Ausdrucksmöglichkeiten für das Phänomen der „Wirklichkeit". Hörmanns ungewöhnlicher Weg vom Hauptmann der k. k. Armee über die Jahre in Frankreich auf den Spuren des Impressionismus bis hin zum kulturpolitischen Vorkämpfer der Secession wird in diesem Buch auf Basis neuer Quellen und genauer Forschungstätigkeit nachgegangen.

Online Bestellung: www.imkinsky.com/de/editionen

Robert Russ (1847–1922)
Markt in Kollmann
Öl auf Leinwand, 87,5 x 60 cm
verkauft um € 50.000

Robert Russ (1847–1922)

Eine Einführung

Andrea Winklbauer

Robert Russ war einer der bekanntesten österreichischen Landschaftsmaler seiner Zeit. Berühmt als Südtirol-Spezialist erzielte er für seine detailreichen, stimmungsvollen, meist fein gezeichneten Bilder traumhafte Preise, von denen etwa sein ehemaliger Studienkollege (und Konkurrent) Emil Jakob Schindler die längste Zeit seiner Malerkarriere nur träumen konnte. Interessanterweise ist aber gerade das Œuvre von den 1860ern bis etwa 1895, für das Robert Russ von seinen Zeitgenossen besonders geschätzt und geachtet wurde, Preise und Medaillen gewann und nicht zuletzt hoch bezahlt wurde, heute nicht mehr so bekannt. Hochbegehrt sind dagegen die stillen, im Südtiroler oder Wachauer Sonnenlicht leicht flirrenden, „impressionistischen" Landschaften der letzten Schaffensperiode ab etwa 1900, in der es langsam ruhiger um den Künstler wurde. Dies hatte mit dem allgemeinen Geschmackswandel zu tun, der sich nach der Gründung der Secession 1897 auch in Wien durchsetzte: In der ästhetischen Moderne wurde Robert Russ nicht mehr heimisch. Als er 1922 hochbetagt starb, lag der Zenit seiner Berühmtheit schon lange zurück. Ohne einen eigenen Apologeten wie es Carl Moll für Emil Jakob Schindler war, der den Ruhm seines früh verstorbenen Lehrers bis weit ins 20. Jahrhundert hineintrug, verschwand Robert Russ in der Zwischenkriegszeit auch aus der Kunstliteratur und tauchte darin lange Zeit nicht wieder auf. Nur in Überblicksdarstellungen zur österreichischen Landschaftsmalerei seiner Epoche wurde er noch einige Male erwähnt. In Ausstellungen zum selben Thema war er nicht mehr vertreten. Erst das verstärkte Interesse an der österreichischen Freilichtmalerei des 19. Jahrhunderts in Ausstellungen der 1990er und frühen 2000er Jahre führte dazu, dass auch das Werk von Robert Russ wieder gezeigt und kunsthistorisch bearbeitet wurde. Heute gilt Russ als bedeutender Vertreter des österreichischen Stimmungsimpressionismus, der aber nicht unmittelbar zum Kreis um dessen bekanntesten Protagonisten Emil Jakob Schindler zu zählen ist.

Robert Russ kam am 8. Juni 1847 in Wien zur Welt. Auch sein Vater, Franz Russ d. Ä., seine vier Onkel, Ignaz, Josef, Peter und Adolf Russ, und sein älterer Bruder, Franz Russ d. J., waren Maler. Von 1861 bis 1868 besuchte er die Landschaftsklasse des deutschen „Gebirgsspezialisten" Albert Zimmermann an der Wiener Akademie. Zu seinen Studienkollegen gehörten neben Emil Jakob Schindler auch Eugen Jettel und Rudolf Ribarz. Alle vier wurden in diesen Jahren stark von der französischen *paysage intime* der Schule von Barbizon beeinflusst und entwickelten sich parallel zu Tina Blau, die als Frau nicht an der Akademie studieren durfte, zu Hauptvertretern des erst später so genannten Österreichischen Stimmungsimpressionismus. Schon 1866 stellte Russ im Österreichischen Kunstverein aus. 1868 wurde er Mitglied im „Künstlerhaus" und beteiligte sich von da an regelmäßig an dessen Ausstellungen. 1870 bereiste er zum ersten Mal Südtirol, wo er bald darauf für Jahrzehnte die warme Jahreszeit zum Arbeiten verbringen sollte. Ein zweiter Fixpunkt seines Repertoires wurde ab spätestens 1871 der kleine, bei Wiener Malern bald sehr beliebte Ort Weissenkirchen in der Wachau. Angeblich war es sogar Robert Russ, der diesen für die Landschaftsmalerei entdeckte. Weitere Reisen führten ihn nach Holland, Norddeutschland und Italien sowie an zahlreiche Orte innerhalb der Grenzen der damaligen Habsburgermonarchie.

Robert Russ hatte früh Erfolg. Auf der Internationalen Kunstausstellung in München 1869 erhielt er seine erste große Auszeichnung, eine Ehrenmedaille in Gold. 1870 wurde dem erst 23-Jährigen die Supplierung der Professur für Landschaftsmalerei übertragen, von der er aber schon 1871 wieder entlassen werden wollte, um ungebunden reisen zu können. In den folgenden zwei Jahrzehnten machte Russ eine Bilderbuchkarriere. Seine Werke waren nicht nur bei einem zahlungskräftigen, adeligen Publikum beliebt, auch für die kaiserlichen Sammlungen wurden mehrere erworben. Staatliche Aufträge für die Ausstattungen von Ringstraßenbauten wie das neue Universitätsgebäude, das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum sowie das Burgtheater ergingen an Robert Russ in einem Ausmaß, das ihn als einen der geschätztesten Vertreter seines Faches auswies. Insgesamt 95 Zeichnungen lieferte er für mehrere Bände des sogenannten „Kronprinzenwerks". Russ erhielt alle Würdigungen, Preise und Medaillen, die einem Landschaftsmaler im Österreich des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts erreichbar waren, zur angemessenen Zeit: 1878 wurde ihm ein Atelier im neuen Gebäude der Akademie am Schillerplatz dauerhaft zur Verfügung gestellt. 1879 erhielt er den Reichel-Preis, 1880 die Erzherzog-Karl-Ludwig-

Medaille, 1888 die silberne und 1891 die goldene Staatsmedaille. 1881 war Russ eine Einzelausstellung mit 38 Bildern im Künstlerhaus gewidmet. 1888 wurde er Ehrenmitglied der Wiener Kunstakademie.

Die Kritikermeinungen waren aber durchaus gemischt. Man lobte fast immer seine „blendende Technik“, kritisierte aber auch häufig einen Mangel an „Stimmung“. Nachdem Russ wie seine Studienkollegen ab der Mitte der 1860er Jahre die sehr malerische und damals als unakademisch geltende *paysage intime* entdeckt hatte, begann er sich ab etwa 1870 stärker für die mehr an akademischen Maßstäben orientierte deutsche Malerei zu interessieren. Sein Realismus der 1870er Jahre kann als Synthese dieser gegensätzlichen Einflüsse betrachtet werden. Bis spätestens 1880 prägten sich seine eigenen Charakteristika darin so weit aus, dass ein Bild dieser Jahre, häufig mit einem sonnigen Motiv aus Südtirol, unschwer als Werk von Robert Russ zu erkennen ist: Es zeigt meist einen Ort jenseits des Trubels, mit sehr reizvollen, leicht vernachlässigten Bauwerken im sonnigen

Robert Russ (1847–1922)
Straße in Arco, Öl auf Leinwand, 107 x 153 cm
verkauft um € 41.000

Licht eines Südtiroler Spätnachmittags, ländlich gekleideter Staffage und der feinen Zeichnung, die Russ gern über die malerische Ausführung zu legen pflegte.

Mit seinem Hauptwerk *Vorfrühling. Motiv aus der Penzinger Au* erlebte Russ 1887 den größten und anhaltendsten Erfolg seiner Laufbahn. Selbst die Kunstkritik war einhellig begeistert von der perfekten Balance zwischen dem „intimen" Motiv eines Feldwegs am Stadtrand von Wien an einem kühlen Vorfrühlingsabend und der sowohl malerischen als auch zeichnerischen Ausführung, die zusammen eine unnachahmliche Stimmung erzeugten – eine Kategorie, die in der deutschsprachigen Kunstkritik der 1880er Jahre der Gradmesser für die Qualität eines Landschaftsbildes war. Der *Vorfrühling* wurde vom Unterrichtsministerium für die Studiensammlung der Akademie erworben, tourte bis um die Mitte der 1890er Jahre durch internationale Ausstellungen und hielt seinen Autor noch einige Jahre lang im Gespräch. Doch obwohl Russ sich mit mehreren repräsentativen Werken bemühte, an diesen Erfolg anzuknüpfen, gelang ihm das nie mehr. Als schließlich im Mai 1899 die Sammlung Robert Russ bei Miethke ausgestellt und versteigert wurde, würdigte der Kritiker Ludwig Hevesi ihn bereits historisch. Gerade um und kurz nach 1900 entstand jedoch unter dem Eindruck des Impressionismus und der sezessionistischen Graphik der modernste Teil seines Œuvres. Die neuen Mittel reichten von einer fast pointillistischen Malweise über eine impressionistische Farbgebung und virtuose Skizzenhaftigkeit bis zur Auflösung einzelner Bildpartien. Schatten wurden lila und blau, Berge türkis und rosa, wenn er auch selbst in dieser Periode der Auflockerung nicht darauf verzichtete, Konturen mit dem Stift nachzuziehen.

Nach 1912 waren Russ' Werke nur noch selten in Ausstellungen anzutreffen. Eine Augenkrankheit hatte zu einem sehr eingeschränkten Sehvermögen des Künstlers geführt. Trotzdem soll Russ in seinem Atelier bis ganz kurze Zeit vor seinem Tod buchstäblich von früh bis abends gearbeitet haben. Diese letzten Ölbilder, Aquarelle und Gouachen zeigen fast ausschließlich Motive aus Südtirol und der Wachau, also aus dem erprobten Repertoire, das der Künstler „auswendig" kannte. Robert Russ starb am 16. März 1922 an Hirnhautentzündung und wurde auf dem Wiener Zentralfriedhof in einem Ehrengrab beigesetzt. Im Herbst 1923 zeigte das Künstlerhaus eine ihm gewidmete Gedächtnisausstellung – seine letzte Einzelausstellung bis heute.

Robert Russ (1847–1922)
Isola Bella am Lago Maggiore (Detail)
Öl auf Leinwand, 132 x 95 cm
verkauft um € 50.000

Andrea Winklbauer ist Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin (u. a. für die Neue Zürcher Zeitung) und Kuratorin am Jüdischen Museum Wien. Zahlreiche Ausstellungsprojekte und Publikationen über Kunst vom 19. Jahrhundert bis heute, Kulturgeschichte, Fotografie und Film. Diplomarbeit über Robert Russ sowie zahlreiche Texte über Russ und andere VertreterInnen des Österreichischen Stimmungsimpressionismus.

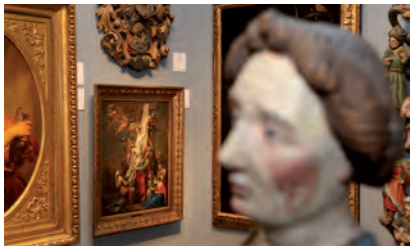
Robert Russ (1847–1922)
Passauerhof in Stein, Öl auf Leinwand, 115 x 90 cm
verkauft um € 45.000

Robert Russ · 1911

Buchpräsentation

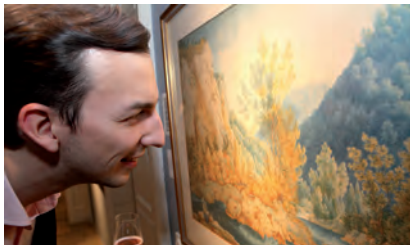
Theodor von Hörmann (1840–1895)

In einem festlichen Rahmen und einer kleinen Ausstellung von Werken des Malers führten die Autoren, Prof. Dr. Manfried Rauchensteiner, Prof. Dr. Matthias Boeckl und Dr. Marianne Hussl-Hörmann in das Werk des Malers ein. Es ist der dritte Band der im Kinsky editionen.



Feiern *im Kinsky*!

Im Rahmen einer exquisiten Auswahl an Kunstwerken feierte die LGT Bank mit CEO Meinhard Platzer und einer Laudatio von Dir. Johann Kräftner das 20jährige Jubiläum unseres Hauses! Sammler und Kunden genossen sichtlich den Sonntagsbrunch inmitten von Bildern und Skulpturen und Dir. Klaus Albrecht Schröder würdigte die Bedeutung unseres Hauses als lebendiges Zentrum der Kunst.



Fotos © Teresa Zötl / Detailsinn.at

Kataloge *im Kinsky*

Katalogbestellung zum Sonderpreis:

1 Jahresabo um € 95,– inkludiert mindestens 13 Kataloge pro Jahr.
Sie sparen dabei € 185,–! 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

Impressum

im Kinsky, Dritte Ausgabe: Dezember 2013; © 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; Galleria Cavour, Bologna; Galerie Giese & Schweiger, Wien; Kunstgewerbemuseum, Berlin; Sternsen's Collection, Bergen; Wallace Collection, London

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

Papst und Mönch
Meister von Heiligenblut, Brixen
um 1520
Lindenholz, H. 41,5 cm
verkauft um € 41.000
Schweizer Privatsammlung

Nächste Auktionen

28. Jänner 2014
„Kostbarkeiten"
alle Sparten

25. März 2014
Zeitgenössische Kunst

13. Mai 2013
100. Kunstauktion im Kinsky
Meisterwerke

24.–26. Juni 2014
Auktionstage:
Alte Meister, Bilder 19. Jh.,
Antiquitäten, Jugendstil
Klassische Moderne

Unsere Experten für Ihre Fragen

Gechäftsführer Michael Kovacek (19. Jh., Klassische Moderne, Antiquitäten)
Geschäftsführer 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	Mag. Magda Pfabigan, T +43 1 532 42 00-15, pfabigan@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

im Kinsky
www.imkinsky.com