im Kinsky

1/2013

Russischer Adel im Porträt

Friedrich von Amerlings zauberhaftes Mädchen

Schmuck und Mode der Wiener Moderne

WW Punzen: Eine neue Datierungsmethode

Max Oppenheimer: Harmonie von Kunst und Musik

Max Weilers Kosmos der Natur

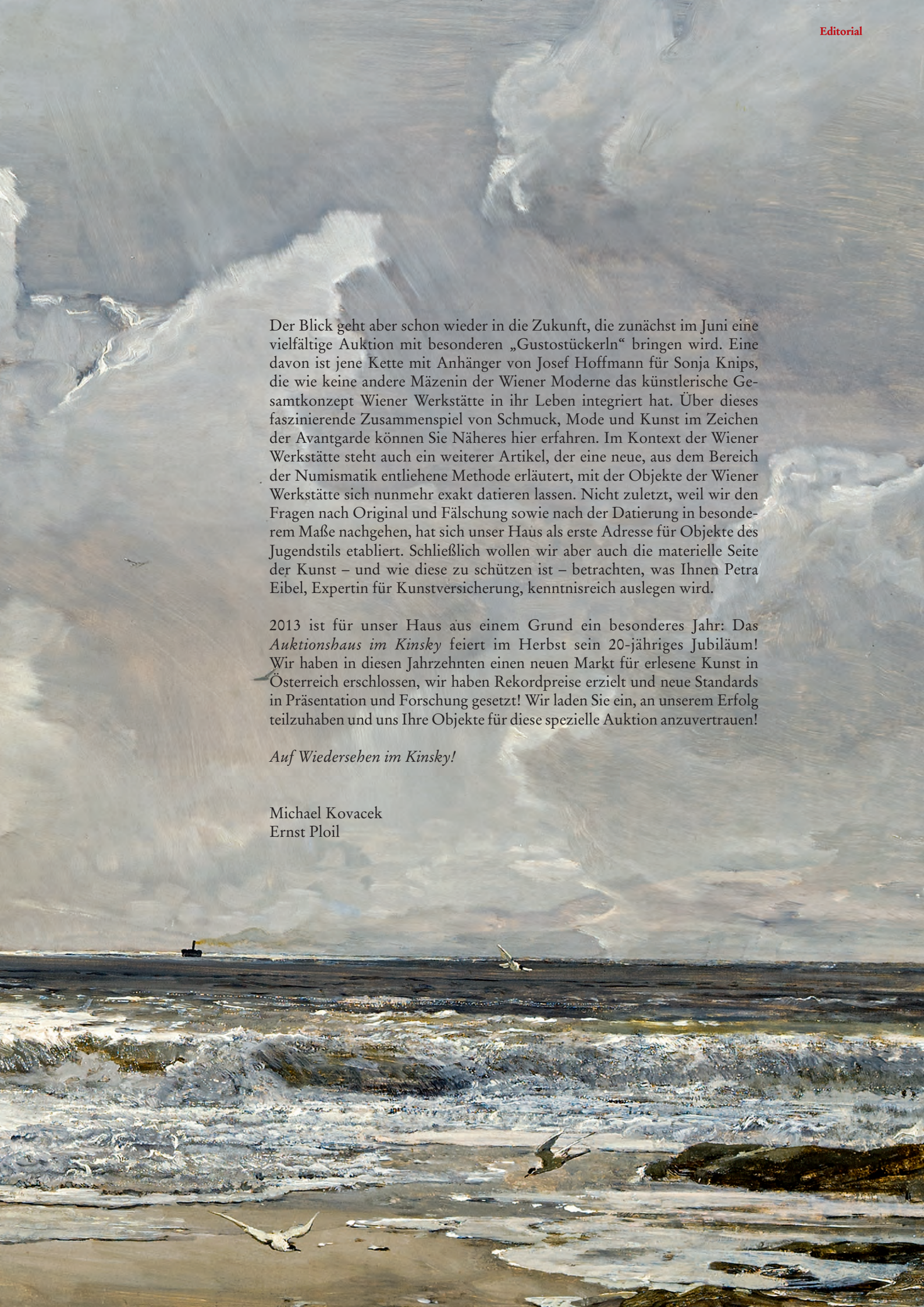
Erfolg ist …

… wenn eine in die Tat umgesetzte Idee reichlich Lob und Anerkennung erntet! Und um es gleich auf den Punkt zu bringen: Das erste Heft des Kinsky-Journals war ein Erfolg! Das nahmen wir mit Freude und Genugtuung zur Kenntnis, denn es bestätigte unsere eigene Faszination für die vielen Facetten, die sich rund um ein Kunstobjekt, aber auch rund um den Kunstmarkt ergeben. Diese positive Resonanz ist für uns daher auch Anlass, das Kinsky-Journal zu einem fixen Bestandteil unserer Kommunikation mit unseren Freunden, Geschäftspartnern und Kunden zu machen.

Wir werden für Sie also in halbjährlichem Rhythmus ein Kunst-Kaleidoskop zusammenstellen, das ihnen detaillierte Analysen zu einzelnen Kunstobjekten, Biographien von Künstlern und Informationen zu ganzen Fachgebieten geben soll. Wir wollen Künstler, Freunde, Kunden und externe Experten zu Wort kommen lassen, wir wollen Sie über alle in den kommenden Monaten bevorstehenden Veranstaltungen informieren und Sie auch an dem einen oder anderen internen Ereignis, das nicht nur für unser Auktionshaus, sondern auch für Sie interessant sein könnte, teilhaben lassen.

Erfolg ist auch das Schlagwort, mit dem die Bilanz des ersten Halbjahres unseres Hauses bezeichnet werden kann. Das Ergebnis unserer *Meisterwerke*-Auktion im April hat nicht nur unsere Erwartungen übertroffen, die neuen Rekordzuschläge für Alfons Walde, Egon Schiele oder Richard Gerstl bestätigten zudem die Qualität und den Wert österreichischer Kunst auch im internationalen Kontext. Mit einem Rückblick von detaillierten Studien zu ausgewählten Objekten erweisen wir im Journal diesen Meisterwerken noch einmal unsere Referenz.

Emil Jakob Schindler, *Scirocco im Anzug* (Detail), 1891, Öl auf Holz, 68 x 103 cm, **verkauft um € 245.000**



Der Blick geht aber schon wieder in die Zukunft, die zunächst im Juni eine vielfältige Auktion mit besonderen „Gustostückerln“ bringen wird. Eine davon ist jene Kette mit Anhänger von Josef Hoffmann für Sonja Knips, die wie keine andere Mäzenin der Wiener Moderne das künstlerische Gesamtkonzept Wiener Werkstätte in ihr Leben integriert hat. Über dieses faszinierende Zusammenspiel von Schmuck, Mode und Kunst im Zeichen der Avantgarde können Sie Näheres hier erfahren. Im Kontext der Wiener Werkstätte steht auch ein weiterer Artikel, der eine neue, aus dem Bereich der Numismatik entliehene Methode erläutert, mit der Objekte der Wiener Werkstätte sich nunmehr exakt datieren lassen. Nicht zuletzt, weil wir den Fragen nach Original und Fälschung sowie nach der Datierung in besonderem Maße nachgehen, hat sich unser Haus als erste Adresse für Objekte des Jugendstils etabliert. Schließlich wollen wir aber auch die materielle Seite der Kunst – und wie diese zu schützen ist – betrachten, was Ihnen Petra Eibel, Expertin für Kunstversicherung, kenntnisreich auslegen wird.

2013 ist für unser Haus aus einem Grund ein besonderes Jahr: Das *Auktionshaus im Kinsky* feiert im Herbst sein 20-jähriges Jubiläum! Wir haben in diesen Jahrzehnten einen neuen Markt für erlesene Kunst in Österreich erschlossen, wir haben Rekordpreise erzielt und neue Standards in Präsentation und Forschung gesetzt! Wir laden Sie ein, an unserem Erfolg teilzuhaben und uns Ihre Objekte für diese spezielle Auktion anzuvertrauen!

Auf Wiedersehen im Kinsky!

Michael Kovacek
Ernst Ploil

20 Jahre Auktions

Jubiläumsauktion

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!

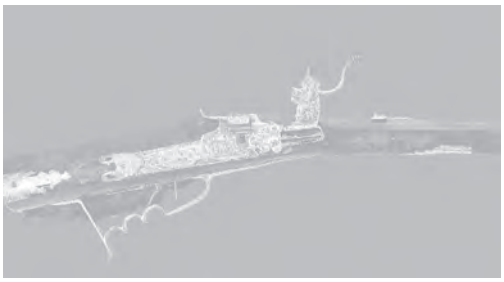
Unsere ExpertInnen beraten Sie jederzeit!

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

haus im Kinsky

26.–28. November 2013

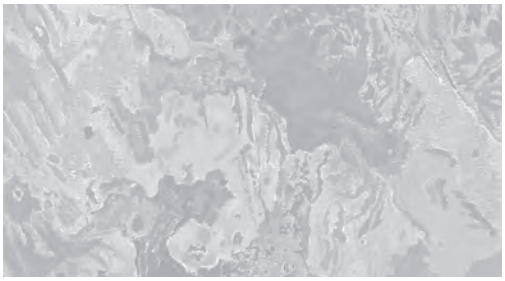
Service ist unsere Kompetenz, Rekordpreise sind unser Standard.



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 — 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

Editorial

2

Kareen M. Schmid
Eine 200jährige Zeit- und Familiengeschichte
Zwölf russische Adelsporträts

7

Jochen Voigt
Der Meister der Reliefintarsie
Ein Bilderzyklus aus der Werkstatt des Adam Eck

12

Johann Kräftner
Zauber der Wiederholung
Friedrich von Amerlings Mädchen mit Strohhut

16

Roswitha Holly
„Ei, ich wäre doch eine Törin“
Josef Kähsmanns Allegorie der Seele

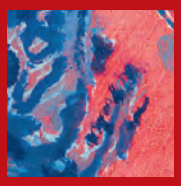
20

Magda Pfabigan
Sonja Knips und die Wiener Moderne

26

Ernst Ploil
Datierung von Objekten der Wiener Werkstätte

32



Edelbert Köb
Dämonen
Max Weilers Kosmos der Natur

38

Marie-Agnes von Puttkamer
Max Oppenheimers musikalisches Porträt

40

Marianne Hussl-Hörmann
Ruhe in der Kraft des Steines
Die vergessene Bildhauerin Anna Mahler (1904–1988)

44

Events
im Kinsky

48

Petra Eibel
„Wir versichern Werte“
Gedanken über den Schutz der Kunst

52

Service &
nächste Auktionen
im Kinsky

58

Eine 200-jährige Zeit- und Familiengeschichte

Zwölf russische Adelsporträts

Kareen M. Schmid

Im Zuge unserer regelmäßig stattfindenden Beratungstage im Palais Kinsky wurden wir Ende letzten Jahres von einer österreichischen Adelsfamilie kontaktiert. Sie legte uns eine Mappe mit aufwändig gesammelten Fotos und Familienunterlagen vor, welche der längst verstorbene Vater in zahlreichen Stunden für seine Nachkommen zusammengestellt hatte. Nach gründlicher Sichtung der geschichtsträchtigen Mappe und schließlich der Gemälde im Original zeichnete sich ab, dass sich hier eine fast 200-jährige Geschichte des russischen Zweiges dieser Familie in einem künstlerisch und genealogisch verwobenen Geflecht erhalten hatte.

Die Hinweise auf die Identifizierung der Dargestellten sind weitestgehend dem geduldigen Familienforscher, selbst Urenkel eines der Porträtierten, zu verdanken. Auf dieser Grundlage aufbauend konnten wir nun durch aufwändige Recherchearbeit und Kooperation mit russischen Experten die Zuordnung der historischen Zusammenhänge und die kunsthistorische Identifizierung erarbeiten. Am Ende war es möglich, ein in dieser Form herausragendes kunst- und kulturhistorisches Zeitdokument zu rekonstruieren: 200 Jahre russische Adelsgeschichte abgebildet in zwölf Gemälden.

Der Porträtstammbaum beginnt mit einem Gemälde im Barockstil, welches *Graf Andrej Iwanowitsch Uschakow* (1670–1747) zeigt. Er war einer der bedeutendsten Mitglieder der Familie Uschakow im 18. Jahrhundert und stieg in höchste militärische und politische Kreise auf. Während seiner Karriere am Zarenhof galt er als Vertrauter Peters I. (dem Großen, 1672–1725). Als Mitglied des Admiralitätskollegiums und der geheimen Kanzlei, Senator und später Generalleutnant erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, u. a. den Andreasorden, welchen er auf dem vorliegenden Porträt trägt. Ein weiteres, mit diesem Gemälde vergleichbares Porträt, welches den Dargestellten in anderer Körperhaltung zeigt, befindet sich in der Tretjakow-Galerie in Moskau. Für seine treuen Dienste wurde Andrej Iwanowitsch Uschakow im Jahre 1744 von Zarin Elisabeth I. in den Grafenstand erhoben.

Einer seiner erfolgreichen Nachkommen war *Admiral Fjodor Fjodorowitsch Uschakow* (1745–1817), der heute als eines der Urgesteine der russischen Flotte gilt und in der Sammlung in einem Aquarell des 19. Jahrhunderts vertreten ist. Nach seiner Ausbildung im Seekadettenkorps in St. Petersburg gelang dem jungen Adelssohn ein rascher Aufstieg in der Marine; er war maßgeblich am Aufbau der russischen Schwarzmeerflotte unter Katharina II. (der Großen, 1729–1796)

Künstler des 19. Jahrhunderts
Andrei Iwanowitsch Uschakow
Öl auf Leinwand auf Holz, 70,5 x 55 cm
Schätzpreis: € 5.000–10.000

Künstler des 19. Jahrhunderts
Admiral Fjodor Fjodorowitsch Uschakow
Aquarell auf Papier, 34,5 x 25,5 cm
Schätzpreis: € 2.000–4.000

beteiligt und befehligte die russisch-türkische Flotte im Kampf gegen Napoleon und verlor überhaupt keine einzige seiner insgesamt 43 Seeschlachten. Sein Name lebt im Uschakow-Orden, dem höchsten Orden der Seekriegsflotte der UdSSR, weiter, schmückte Ende des 19. Jahrhundert eine ganze Küstenkriegsschiff-Klasse und zeichnet noch heute eines der größten russischen Kriegsschiffe, den Atomkreuzer „Admiral Uschakow", aus. Das Aquarell stellt den stattlichen Admiral kunstvoll auf einem Trompe-l'oeil-Blatt dar, eingefasst von vier heraldisch russischen Adlern. In voller Uniform mit einem Fernrohr in der Hand steht er vor einer Brüstung, im Hintergrund die See, deren Beherrschung er seine Lebensaufgabe gewidmet hat.
In die militärischen Fußstapfen der berühmtesten Mitglieder dieser weit verzweigten Familie stieg schließlich auch Generalmajor *Pjotr Sergeewitsch Uschakow* (1782–1832). Er diente der russischen Armee in den napoleonischen Kriegen, 1812 in Russland und 1813/14 in den Schlachten von Lutzen und Bautzen, wurde 1817 zum Generalmajor ernannt und war ab 1823 Direktor der Militärakademie in Smolensk. Das vorliegende Porträt stammt von Alexander Molinari (1772–1831). Aus einer italienischen Familie stammend und in Berlin ausgebildet, führte ihn sein Weg wie viele seiner Künstlerkollegen nach Russland, wo er zu einem der bedeutendsten ausländischen Porträtkünstler für die hohe Gesellschaft aufstieg. Die Darstellung des Generalmajor *Uschakow* entspricht dem damals etablierten militärischen Porträttypus, welcher dann besonders durch den aus England stammenden Maler George Dawe (1781–1829) manifestiert wurde. 1819 kam George Dawe für ein Jahrzehnt nach St. Petersburg und schuf im Auftrag Zar Alexanders I. (1777–1825) die so genannte „Militärgalerie von 1812" im Winterpalast der Eremitage. Diese Galerie wurde zu Ehren der am Feldzug gegen Napoleon mitwirkenden Generäle geschaffen und zeigt heute in fünfreihiger Hängung 349 Einzelporträts der Beteiligten in ihrer Uniform.
Das Porträt Pjotr Uschakows, der bei der Entstehung der Ehrengalerie noch einen niedrigeren militärischen Dienstgrad hatte und deshalb möglicherweise nicht in der Galerie vertreten ist, entspricht eben diesem Bildtypus, jedoch ausformuliert in Alexander Molinaris ganz eigenem Stil. Da zu dem Bildnis ein ovales Pendant der Ehefrau existiert, scheint die Annahme berechtigt, dass hier der Maler einen Privatauftrag für die Familie angefertigt hatte. Molinari zeigt *Maria Uschakowa*, geb. Maria Antonovna Tarbeeva

Alexander Molinari
(1772–1831)
General Pjotr Uschakow
und *Maria Uschakowa*
beide Öl auf Leinwand auf Holz, je 72 x 60 cm (Oval)
Schätzpreis:
€ 10.000–20.000

(1802–1870), als junge Schönheit in hauchdünn wehendem Seidengewand und unterstreicht in seinem Porträt ihren Stand als eine der meist bewunderten Schönheiten der Moskauer Gesellschaft.
Der Familienzweig von Maria Uschakowa hat sich der Familienüberlieferung nach in der Porträtsammlung ebenfalls mit drei weiteren Werken erhalten. Neben zwei um 1820 entstandenen Pastellen, welche ihre Eltern zeigen sollen, existiert ein exquisites Porträt ihrer Schwester *Mme Nelidow*. In romantisierendem Realismus zeigt der Künstler die junge Dame in einem weiteren Ovalporträt feinmalerisch in biedermeierlicher Robe mit rosa Schleifen im Haar.

Die Kinder von Peter und Maria Uschakow selbst wurden in drei seltenen Werken des taubstummen Malers Carl von Hampeln (1808–1880) festgehalten. Der in Moskau geborene Maler erhielt als Stipendiat der karitativ engagierten Maria Fjodorowna, Ehefrau von Zar Paul I. (1754–1801), in Wien seine Ausbildung. Ab circa 1825 kehrte er jedoch nach St. Petersburg zurück und arbeitete dort als Radierer und Zeichner. Die drei vorliegenden, um 1830 entstandenen Werke zeugen von seinem Können in der Kombination von Zeichnung und Aquarell. Eine der dargestellten Töchter, *Sofia Petrovna Uschakowa* (1823–1877), später verheiratet mit Konstantin Pavlovich Naryshkin (1806–1880) und ganz der Mutter folgend eine der mondänsten

Carl von Hampeln
(1808–1880)
Anna und Elena Uschakow als Kinder
Aquarell, Steinkreide, 33 x 24,5 cm
Schätzpreis: € 2.500–5.000

Carl von Hampeln
(1808–1880)
Sergei (?) Uschakow
Aquarell, Steinkreide, 32 x 23 cm
Schätzpreis: € 2.500–5.000

Carl von Hampeln
(1808–1880)
Sofia und Alexandra Uschakow als Kinder
Aquarell, Steinkreide, 33,5 x 24,5 cm
Schätzpreis: € 2.500–5.000

Ivan Kusmitsch Makarov
(1822–1897)
Anastasia Uschakowa, 1866
Öl auf Leinwand,
147 x 106 cm (Oval)
Schätzpreis: € 10.000–20.000

Frauen der Moskauer Gesellschaft, wurde im Jahre 1858 von Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) noch einmal porträtiert. Das Gemälde befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg.
Den Abschluss unserer Porträtgenealogie bilden die beiden um 1866 entstandenen monumentalen Gemälde von zwei der führenden russischen Porträtkünstler in der Mitte des 19. Jahrhunderts: Carl Timoleon von Neff (1804–1876) und Ivan Kuzmich Makarov (1822–1897). *Paul Petrowitsch Uschakow* (1819–1873) wurde, wie die noch in der Familie bewahrte Urkunde bezeugt, im Jahre 1858 von Zar Alexander II. (1818–1881) zum Generalmajor ernannt und zugleich vom Militärdienst beurlaubt. Im Jahre 1861 wurde Uschakow seine noble Familienherkunft durch die urkundliche Eintragung ins Adelsstammbuch und die Verleihung des Familienwappens, welches samt Adelsbrief und mit Wachssiegel ebenfalls erhalten ist, durch den Zaren bestätigt. Diese Ereignisse geschahen zeitnah mit der Heirat Paul Uschakows mit *Anastasia Uschakowa*, geb. Anastasia Osipova Kony (1824–1902). Seine Gattin war in erster Ehe mit Constantin Gubin (gest. 1848), einem reichen Land-und Minenbesitzer in Ufaley/ Ural, verheiratet; Paul Uschakow führte fortan die an seine Ehefrau vererbten geschäftlichen Aufgaben in Ufaley fort. So wird er auch auf dem vorliegenden Porträt von Carl Timoleon von Neff nicht in Uniform, sondern als privater Edelmann in typisch russischem Pelzmantel und einer Pelzmütze dargestellt. Auch seine Gattin, Anastasia Uschakowa, wurde von Ivan Kuzmich Makarov (1822–1897) in herrschaftlich idealisierter Pose festgehalten.

Carl Timoleon von Neff
(1804–1876)
General Pawel Petrowitsch Uschakow, 1866
Öl auf Leinwand, 140 x 104 cm (Oval)
Schätzpreis: € 10.000–20.000

Das Gemälde des als der „russische Winterhalter" geltenden Künstlers besticht durch das fein ausformulierte leichte Spitzenkleid der Dargestellten, welche auf einem mit rosa Blumen hinterfangenem Sessel posiert.
Diese außergewöhnliche Porträtsammlung zeigt nicht nur eine einzigartige Familiengeschichte, die von der Zeit Peter des Großen über die napoleonische Epoche bis hin zur beginnenden Industrialisierung reicht, sondern demonstriert auch lebhaft die Geschichte des russischen Porträts vom Barock bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Tatsache, dass diese Sammlung vor Generationen ihren Weg nach Österreich fand, belegt die traditionell weit vernetzten Bande von Adelsfamilien. Die Biografien der einzelnen Künstler über die damaligen Grenzen hinweg zeugen jedoch auch von der historisch gewachsenen, engen künstlerischen Verbindung Russlands und dem restlichen Europa.

Künstler des 19. Jahrhunderts
Mme Nelidow
Öl auf Leinwand
72 x 60 cm (Oval)
Schätzpreis: € 5.000–10.000

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

Die Porträtsammlung wird in unserer 96. Auktion am 18. Juni 2013 angeboten.

Der Meister der Reliefintarsie

Ein Bilderzyklus aus der Werkstatt des Adam Eck

Jochen Voigt

Kunst in Zeiten des Krieges

Nördlich der Alpen entwickelte sich im 17. Jahrhundert neben der weithin gerühmten Stadt Augsburg ein zweites Zentrum der Kabinettschreinerei, das für einige Jahrzehnte mit sehr besonderen Kabinettschränken und Brettspielen aufwarten sollte: Die vor den Toren Böhmens gelegene Stadt Eger war die Heimat zahlreicher Kunsttischlerfamilien, als deren Spezialität die so genannte Reliefintarsia galt.[1] Nicht geometrische oder florale Muster entstanden in dieser einmaligen und nur in Eger gepflegten Technologie, sondern vielfigurige Darstellungen, welche die Bildwelt des Adels reflektierten, darunter mythologische Begebenheiten, biblische Gleichnisse, Allegorien, Bildnisse namhafter Zeitgenossen sowie Szenen aus Jagd-, Turnier- oder Kriegswesen. Vor allem den mit zahlreichen Schubkästchen ausgestatteten Kabinettschränken lag nicht selten ein ikonographisches Programm zu Grunde, das aufgeklärten Standesherren mit humanistischer Bildung durchaus geläufig war und Anstöße zur Konversation geben sollte.

Zu dieser geistigen Ebene verlief parallel eine zweite, die nicht weniger Gesprächsstoff zu liefern im Stande war. Reliefintarsien stellten nämlich kunsthandwerkliche Spitzenleistungen dar, deren Raffinement erst vor wenigen Jahren bei Restaurierungsarbeiten „wiederentdeckt“ wurde.[2] Nicht nur die Schwierigkeiten beim Zusammensetzen der einzelnen Holzteilchen und ihr anschließendes Beschnitzen rufen Erstaunen hervor, sondern auch die vielen kleinen Mikroeinlagen, die sich erst unter Verwendung eines starken Vergrößerungsglases offenbaren. An gut erhaltenen Reliefintarsien sind diese minutiösen Verfeinerungen immer noch so gut sichtbar wie vor etwa 360 Jahren, als die hier vorzustellenden Bildplatten entstanden.

Das Egerer Kabinettschränkchen im Kinsky

Dem Kenner fällt zunächst das helle Kirschbaumholzgehäuse des Kabinetts auf, welches in seiner warmen Farbstimmung nicht in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sein kann. Egerer Kabinette aus dieser Zeit ahmen stets das schwarzbraune Ebenholz nach und folgen damit einem allgemeinen Trend in Europa. Dieses Gehäuse entstand erst 120 bis 150 Jahre später, als man die lichten Obsthölzer mit ihren feinen Texturen zu schätzen begann. Hingegen stammen die wunderbar erhaltenen und in hoher Qualität ausgeführten Reliefintarsien aus einer Zeit, in welcher der Pulverdampf des Dreißigjährigen Krieges noch schwebt oder gerade eben erst zu verfliegen beginnt. Allerdings fehlen die charakteristischen Flammleisten, die fast immer zur Rahmung verwendet wurden. Von einigen Kabinetten kennen wir auch normale Profilleisten in einer Art, wie sie hier Verwendung fanden. Entweder hat man die Profilstäbe bei der „Modernisierung“ abgezogen und damit die Schwärzung entfernt, oder man hat neue Profilstäbe verwendet.[3]

Ende des 18. Jahrhunderts dürfte ein Kenner oder Liebhaber die erstaunliche Kunstfertigkeit der mehrfarbigen Reliefs zur Kenntnis genommen und einen Schreiner mit dem Bau eines neuen Gehäuses beauftragt haben. Die Gründe dafür können vielfältig sein und reichen von bewusster Modernisierung bis hin zur Erhaltung eines vielleicht beschädigten Kabinetts. In jedem Fall drückt sich hierin eine hohe Wertschätzung aus.

Mit ziemlicher Sicherheit müssen wir uns das ursprüngliche Kabinett etwas kleiner und eher hochrechteckig vorstellen, denn die vier oberen Schubkästen am heutigen Stück sind ohne Reliefintarsien ausgeführt und eindeutig späteren Datums.[4] Solch extrem querrechteckige Kabinette gab es in Eger nicht. Auch der Schub mit dem Männerbildnis hat ursprünglich nicht existiert. Die zentrale Verriegelung mit einem kräftigen barocken Schloss ist eine Zutat der Umbauzeit, so wie auch das farbige Leimdruckpapier, mit dem alle Kästen nachträglich ausgeschlagen und somit vereinheitlicht wurden. Wenn man über die ursprüngliche Aufteilung des Kabinetts nachsinnt, muss man dazu alle Darstellungen einbeziehen.

Adam Eck und Werkstatt
Kabinettschrank
Eger, um 1650, Ergänzungen zwischen 1770 und 1820

Die Hand des Meisters

Von besonderer Güte sind die beiden seitlichen Bilder, bei denen es sich zweifellos um Allegorien handelt. Sie befanden sich früher auf den Außenseiten der beiden Türflügel, ohne die ein Egerer Kabinett in seiner Entstehungszeit kaum denkbar gewesen wäre. Ihre technischen Qualitäten und der statuarische Charakter der Figuren ohne ablenkenden Landschaftshintergrund heben sie über die anderen Bilder hinaus. Tatsächlich dürfte sich das auf der linken Korpusseite angebrachte Relief auf dem linken, das auf der rechten Seite angebrachte auf dem rechten Türflügel befunden haben, denn beide Figuren nehmen in dieser Positionierung Blickkontakt auf. Links wird der „gerechte Krieg“ (bellum iustum) dargestellt: Eine junge Frau mit wehendem Gewand ist mit Schwert und Waage attribuiert, wie wir es auch von Justitia kennen. Mit der antikisch gewandeten rechten Figur dürfte der Triumph gemeint sein, welcher der Mutter Gottes zugestanden wird. „Ein Volk, das sich an die Gottesmutter hält, wird nicht bezwungen.“ (Papst Pius V.) Ein Jüngling in antikisierender Tracht hält in den Händen einen Palmenzweig und eine Lilie. Die Lilie als Symbol der Jungfrau Maria und die Palme als Zeichen des Sieges sprechen eine klare Sprache. Nicht ohne Grund ist gerade das Gewand der rechten Allegorie mit heraldischen Lilien geschmückt.

Überhaupt sind die Figuren reich graviert und mit Punzenabschlägen gestempelt. Beide stehen auf Säulenstümpfen, die mit Festons behangen sind, und werden von stilisierten Vorhängen bekrönt, die an Baldachine erinnern. Mit diesen beiden Statuen ist nicht nur die Thematik des Kabinetts vorgegeben, sondern auch der Meister der Reliefintarsien klar zu identifizieren: Adam Eck (1604–1664), Hauptmeister und wahrscheinlich auch Erfinder der komplizierten Technik, schuf die wundervollen Reliefs des Möbels, worüber nicht der geringste Zweifel besteht. Sein Werkstattbetrieb im Zentrum Egers wurde oft von kunstliebenden Fürsten und Kriegsherren aufgesucht; selbst der Kaiser und höchste Beamte des habsburgischen Reiches zählten zu den Empfängern seiner Werke.

An mehreren Kabinettschränken Ecks in der Endphase des Dreißigjährigen Krieges, so zum Beispiel am großen Kabinett des Westfälischen Landesmuseums in Münster[5] oder an einem Kabinettfragment in der Rüstkammer der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden[6], kehren ähnliche Allegorien auf säulenartigen Postamenten wieder. Stets werden in wechselnder Gewichtung und unterschiedlicher Ausdeutung Krieg und Frieden thematisiert, ein zentrales Anliegen dieser Zeit. Sämtliche stilistische Details der beiden Figuren stimmen mit den bekannten Arbeiten Adam Ecks überein. Dazu zählen nicht nur Komposition und Schnitzstil, sondern auch Gravuren und Punzenabschläge. Ganz besonders aber sind es die mikroskopischen Feinheiten: So sind die Augenbrauen der Figuren aus feinsten Holzspänen eingelegt, die Pupillen aus winzigen Hirnholzstäbchen eingesetzt und die Lippen aus separaten Hölzern intarsiert.

Die Idee des Innenraumes

Stellt man sich vor, den (einstigen) Kabinettschrank zu öffnen, dann träfe man in der Mittelachse auf die trauernde Maria mit dem vom Kreuz abgenommenen und ihr in die Arme gelegten Jesu – ein so genanntes Vesperbild. Am Karfreitag zur Zeit des Abendgebetes ist die Stunde dieses Geschehens. Umrahmt wurde die Szene von den zwölf Aposteln, auf den Türen flankiert von zwei der bekanntesten christlichen Märtyrer. Im Zentrum des Kabinetts dürfte sich außerdem eine kleine Tür oder eine Klappe befunden haben, auf der wohl der Besitzer des Möbels zu sehen war.[7] Diese Reliefintarsie befindet sich noch heute am Kabinett, allerdings zu einem Kasten gewandelt.

Ein solches Bildnis ist selten, nur wenige Beispiele mit dem augenscheinlichen Porträt des jeweiligen Schrankinhabers sind bekannt.[8] Damit dürfen wir zugleich der Vermutung Ausdruck verleihen, dass dieses Kabinett ursprünglich eine Auftragsarbeit gewesen ist oder ein Geschenk der Stadt Eger an einen einflussreichen Feldherrn oder Politiker darstellte, deren es viele in der Einflusssphäre Egers gegeben hat. Offenbar haben wir es mit einem erfolgreichen Streiter auf Seiten der Katholischen Liga zu tun.

Rekonstruktion der Außenansicht
© Prof. Jochen Voigt, Chemnitz

Rekonstruktion der Innenansicht
(evtl. befanden sich über und unter den Flügelbildern noch geschnitzte Ornamente)
© Prof. Jochen Voigt, Chemnitz

Heilige aus der Werkstatt

Betrachtet man die 13 Schubkastenbilder, so fallen ihre weniger gekonnten Figuren auf, was sich indessen immer an Egerer Kabinetten feststellen lässt. Hier muss mit der Hilfe weiterer Werkstattmitarbeiter gerechnet werden. Die präzise eingelegten und überreich gepunzten Landschaftshintergründe folgen ganz und gar der Handschrift anderer Möbel und Brettspiele Adam Ecks und erinnern daran, dass man auch die flache Einlegearbeit in Eger meisterlich beherrscht, ja zu einer ganz neuen Qualität entwickelt hat. Die Dichte der Punzierungen hat kein Gegenstück an Intarsien anderer Kulturlandschaften. Besonders markant für Adam Eck sind die feinen Kerbungen in den blaugrünen Bodenwellen, die kleinen Punktpunzen am Horizont und die mit einem Gravierstichel gearbeiteten, wellenförmigen Bänder am Himmel. Sämtliche Fenster an den Gebäuden sind eingelegt, nicht etwa aufgemalt. Auch die Inschriften auf den Täfelchen wurden eingeschnitten, ausgegründet und entweder mit Hirnholzspänen oder mit Kittmasse ausgefüllt. Selbst bei den im Vergleich zu den großen Allegorien winzigen Schubkastenreliefs hat man die Augenbrauen der Figuren aus Holz eingelegt. Die Punzen sind dieselben wie an den großen Figuren. Maria trägt einen Mantel, der mit Sternen gestempelt ist.

Auf den Kästen sind die zwölf Apostel dargestellt und mit Attributen versehen, wobei sich kleine Unstimmigkeiten ergeben: Philippus (mit Kreuz), Thomas (mit Lanze), Thaddäus (er müsste eine Keule tragen), Jacobus d. Ä. (als Pilger), Simon Zelotes (mit Säge), Andreas (mit Andreaskreuz), Johannes (mit Adler), Bartholomäus (müsste ein Messer tragen), Matthias (mit Beil), Simon Petrus (mit Schlüssel), Jacobus d. J. (mit Keule) und Matthäus (mit Axt). Beim Umbau des Möbels platzierte man den hl. Petrus im Zentrum und brachte dort auch das Schloss an.

Auf den Innenseiten der ehemaligen Türflügel waren die beiden hochrechteckigen Märtyrerdarstellungen aufgebracht: links der hl. Stephanus mit seinen Marterinstrumenten, den Steinen; rechts der hl. Laurentius mit dem Rost, auf dem er gebraten worden sein soll. Stephanus war der erste christliche Märtyrer überhaupt. Stephanus und Laurentius werden häufig gemeinsam dargestellt und gelten als die Schutzheiligen Roms. Da sich die Märtyrer links und rechts der Kästen anschlossen, sind auch ihre Darstellungen mit Landschaftshintergründen versehen. So ergibt sich ein scheinbar zeitparalleles Geschehen und wird eine gestalterische Klammer für alle Bilder gefunden.

Jochen Voigt ist Professor für Design an der Westsächsischen Hochschule Zwickau, Restaurator für Kunstkammerobjekte mit eigenem Atelier in Chemnitz und Verfasser zahlreicher kunstwissenschaftlicher Publikationen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Egerer Reliefintarsien, die Materialästhetik als Komponente von Design sowie die Fotografie des 19. Jahrhunderts.

1 Dazu umfassend: Jochen Voigt: Für die Kunstkammern Europas. Reliefintarsien aus Eger, Halle 1999
2 Die Entfernung dicker Lack- und Schmutzschichten an solchen Pretiosen förderten erstaunliche Feinheiten zu Tage. Vgl. Voigt 2001, S. 181–226.
3 Das könnte eine naturwissenschaftliche Untersuchung näher klären.
4 Dieser Umstand wird durch eine andere Verzinkung der Schubladenbretter deutlich.
5 Voigt 1999, S. 258, Kat. I.6.
6 Voigt 1999, S. 338, Kat. IV.20.
7 Vermutlich besaß die kleine Tür die Breite eines und die Höhe zweier Schubkästen.
8 So z. B. ein Kabinett Adam Ecks mit den Porträts zweier adliger Herren im böhmischen Schloss Bucovice (vgl. Marie Mzykova: *Chebská reliéfni intarzie a grafika*, Prag 1986, S. 21) oder ein Kabinett aus der Haberstumpf-Werkstatt mit dem Bildnis eines Feldherrn (vgl. Voigt 1999, S. 43, Abb. 24). Es gibt auch Kabinette, die statt eines Porträts das Wappen des Besitzers tragen.

Literatur:
Jochen Voigt, *Für die Kunstkammern Europas. Reliefintarsien aus Eger*, Halle 1999.
Jochen Voigt: *„Von farbigt gesottenem Holtze erhaben und eingelegt" – Reliefintarsien ausEger im Schlossmuseum zu Weimar. Schadensbilder und Restaurierung*, in: Rolf Bothe, Gert-Dieter Ulferts: *Möbel, Uhren, Reliefintarsien. Holzrestaurierung und textile Rekonstruktionen im Schlossmuseum*, Berlin 2001, S. 181–226.

Der *Kabinettschrank mit Reliefintarsien aus der Werkstatt des Adam Eck* wird in unserer 96. Auktion am 19. Juni 2013 angeboten. Schätzpreis: € 35.000–70.000

Zauber der Wiederholung

Friedrich von Amerlings *Mädchen mit Strohhut*

Johann Kräftner

Von diesem Gemälde, das schon früh zu einer Ikone des Wiener Biedermeier geworden ist, existieren mehrere Fassungen. Das ist an sich nicht ungewöhnlich, aber alle weisen auch denselben Bildträger – Leinwand – und annähernd gleiche Maße – 58 x 46 cm – auf. Alle drei werden auch um 1835 datiert. Die wohl bekannteste Version besitzen heute die Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, nachdem sie als Restitutionsobjekt im Oktober 2008 von diesen erworben werden konnte; eine weitere der Öffentlichkeit zugängliche Replik befindet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München (Abb. 3). Das nun im *Auktionshaus im Kinsky* wieder aufgetauchte dritte Beispiel dieses Motivs ist im ersten Werkverzeichnis von Günther Probszt aus dem Jahre 1927 unter der Nummer 335a gelistet. Es befand sich damals im Besitz von Josef Graf Pálffy in dessen Schloss Smolenitz/ Smolenice am Fuße der Kleinen Karpaten in der heutigen Slowakei.
Warum hat gerade dieses Sujet Amerlings einen solchen Bekanntheitsgrad erreicht, warum zierte gerade dieses so viele Schutzumschläge von Publikationen, darunter den ersten großen, zusammenfassenden Band über die Kunst des 19. Jahrhunderts von William Vaughan, der 1989 erstmals in Paris und dann 1998 bei Abrams auch in Amerika erschienen ist?

Amerling gelingt es in diesem Porträt, mehr durch das Weglassen als durch die Darstellung selbst die Konzentration auf das Wesentliche zu erreichen. Das Gesicht des Mädchens wendet sich in dem knappen Bildausschnitt nicht direkt dem Betrachter zu, sondern ist im Profil dargestellt, den Kopf auf den rechten Arm abgestützt. Nicht der direkte Blickkontakt mit dem Betrachter ist gesucht, wodurch eine ganz eigene, fast melancholische Stimmung evoziert wird. Beides sind Stilmittel, die Amerling in seinen Porträts – auch bei einigen seiner Selbstporträts – immer wieder anwendet, um dem plumpen direkten Blick in ein Gesicht zu entgehen und solchen Porträts dann bei aller Präsenz eine fast träumerische, nachdenkliche, in unendliche Fernen entrückte Note zu verleihen. Das vorliegende, um 1835 zu datierende Bild zeigt Amerling auf dem Gipfel seiner Porträtkunst, mit der er die an der Wiener Akademie noch immer viel höher geschätzte Historienmalerei zugunsten der sensitiven Wiedergabe realer Porträts endgültig zurücklässt.
Vom streng weißen Kleid des Mädchens ist außer dem Ärmel nichts zu sehen, ganz dominant ist das orangerote, kostbare, in Fransen auslaufende Tuch dargestellt, das es über seine Schultern geschlagen hat. Über dem weiten Ausschnitt liegt eine Perlenkette, die locker, der Modellierung des Körpers folgend, über Schulter und Brust fällt; sorgfältig ist auf dem Inkarnat der Schatten jeder Perle wiedergegeben.
Die namensgebende Dominante des Bildes ist der gelbe Strohhut, der leicht schräg auf dem Kopf des Mädchens sitzt und sich kraftvoll von dem dunklen Hintergrund abhebt. Das Grün der Hutbänder bildet einen dritten kräftigen Farbakzent, raffiniert setzt Amerling diese Bänder ein, um dem Bild zusätzliche räumliche Tiefe zu geben. Die Natur selbst bleibt in diesem Porträt mit seinem abstrakten Hintergrund ausgeschlossen, und trotzdem gelingt es Amerling, die Leichtigkeit, die Hitze des Sommers, die Unbeschwertheit dessen, was wir uns geläufig als die glückliche Grundstimmung des Biedermeier vorstellen, zu transportieren. Das Kolorit selbst mit den drei dominanten Lokalfarben entspricht ganz dem in den letzten Jahren immer stärker in den Vordergrund gespielten Ideal einer angeblichen Einfachheit des Biedermeier und trägt damit sicherlich zusätzlich zur auch aktuellen Beliebtheit des Sujets bei. Gerade aus dieser Einfachheit und nicht aus einer großen Inszenierung, mit der beispielsweise Ferdinand Georg Waldmüller seine Dargestellten oft in Szene setzt, bezieht dieses Bild seinen Reiz. Sind es beim *Porträt der Elise Kreuzberger* oder beim Bildnis *Mädchen, in Träumen versunken* in den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein die vielen Schichten von Textilien, durchscheinend und raffiniert mehr oder weniger vom Licht durchdrungen, sind es hier die fast plakativen Farbakkorde, mit denen der Künstler sein Ziel erreichen will.
Vergleicht man das vorliegende Gemälde mit der Wiener Fassung und der Münchner Version, fallen kleine, aber

Friedrich von Amerling
(1803–1887)
Mädchen mit Strohhut, um 1835
Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm
wird versteigert am 26. November im Kinsky

Friedrich von Amerling (Wien 1835–1887 Wien)
Mädchen mit Strohhut, 1835, Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm
Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz-Wien

wichtige Unterschiede auf. Ganz anders sind Mund-, Nasen- und Augenpartie des hier zur Versteigerung kommenden Bildes zu den beiden ersteren. Das Inkarnat ist viel pastoser und plakativer gemalt, vor allem zum Gemälde in den Fürstlichen Sammlungen fällt dieser Unterschied auf. Oft liegt Amerlings große Raffinesse darin, Teile seiner Bilder, insbesondere bei Porträts, im Infinito auslaufen, den Malgrund durchscheinen zu lassen; von den hier diskutierten Fassungen ist die vorliegende wohl die kompakteste.
Die Haarlocke, die sich hinter der vorderen der beiden grünen Schleifen verbirgt, entspricht genau der Münchner Fassung, während sie bei der Wiener viel reicher, opulenter ausgefallen ist, wo sie über den ganzen Hals bis an den Rand der Brust hinabfällt.
So ist dieses Bild wie viele andere Beispiele aus dem Œuvre Amerlings – an erster Stelle sind hier vor allem seine vielen

Friedrich von Amerling (Wien 1835–1887 Wien)
Mädchen mit Strohhut, 1835, Öl auf Leinwand, 59 x 47 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München

Selbstporträts oder die Porträts der Elise Kreuzberger zu nennen – ein Beispiel dafür, wie sich der Künstler mit einem Gesicht immer wieder auseinandersetzte, fast so, als wollte er bewusst unterschiedliche Aspekte seiner Sichtweise oder seines malerischen Könnens ins Spiel bringen.

Wer aber war das Mädchen, welches der drei war das erste Bild?

Johann Kräftner hat zahlreiche Publikationen zu Architektur, Kunst des Barock und zum 19. Jahrhundert verfasst; seit 2002 ist er Direktor des Liechtenstein Museums und der Fürstlichen Sammlungen in Vaduz.

***Das Mädchen mit Strohhut* von Friedrich von Amerling wird in unserer 98. Auktion am 26. November 2013 angeboten. Schätzpreis: € 100.000–200.000**

Josef Kähsmann
Psyche, 1826, Marmor, H 142 cm

Ei, ich wäre doch eine Törin…

Josef Kähsmanns Allegorie der Seele

Roswitha Holly

„Ei, ich wäre doch eine Törin, wenn ich das göttliche Schönheitsmittel bloß trüge und mir nicht ein ganz klein wenig davon naschte, um vielleicht so meinem schönen Liebhaber zu gefallen.“[1] Mit diesen Worten öffnet Psyche in Apuleius[2] Märchen von *Amor und Psyche* verbotenerweise die geheimnisvolle Büchse der Proserpina: „Aber nichts Greifbares und keine Schönheit war darin, sondern ein der Unterwelt entstiegener, wahrhaft stygischer Schlaf, der kaum vom Deckel befreit, sie überfällt, sich mit einem dichten, betäubenden Nebel über all ihre Glieder ergießt, derart dass sie auf dem Fleck, wo sie steht, mitten auf dem Weg zusammensinkt.“ Genau diesen Moment, als Psyche die Folgen ihrer Gier erkennt, im ersten Schreckmoment die Dose zu Boden fallen lässt und abwehrend den rechten Arm über den Kopf reißt, hat der Wiener Bildhauer Josef Kähsmann (1784–1856) festgehalten.

Entgegen den meisten Skulpturen des zur Zeit des Klassizismus sehr beliebten Amor-und-Psyche-Sujets, konzentrierte sich Kähsmann auf die Gestalt der Psyche und deren Reaktion auf den Unglück bringenden Doseninhalt. Sie ist als antikisierende Schönheit nur mit einem Tuch um die Hüften bekleidet und mit den für sie charakteristischen Schmetterlingsflügeln[3] wiedergegeben. Ihr kunstvoll in Locken gelegtes Haar wird über der Stirn von einem Diadem gehalten, in der linken Hand hält sie noch den Deckel des Elixiers. Das auf einem Felsen abgestützte linke Knie und das in Schrittstellung wiedergegebene rechte Bein korrespondieren zur Armhaltung. Kähsmann zeigt hier sein Können, Skulpturen dreidimensional, in einer raumübergreifenden, bewegten Pose, aber dennoch – ganz im Sinne des Klassizismus – in sich geschlossen zu komponieren. Die weiche, malerische Oberflächengestaltung, die er besonders in der subtilen Wiedergabe der Haut und der Draperie unter Beweis stellt, verdankte Kähsmann dem intensiven Studium der Werke von Antonio Canova (1757–1822), dem unbestrittenen Meister der Skulptur des Klassizismus.

Kähsmanns Ausbildung verlief zunächst im üblichen Rahmen: Zuerst lernte er bei seinem Vater Franz, danach ging er an die Wiener Akademie. In dieser Zeit gewann Kähsmann bereits einige Medaillen und Preise für Kopien nach antiken Statuen. In den Jahren 1823 bis 1829 lebte er als Pensionär der Wiener Akademie in Rom, wo er vom dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) gefördert wurde. Frucht dieser Protektion war etwa die prächtige Gruppe von *Iason und Medea*, die von Kaiser Franz I. selbst in Auftrag gegeben wurde und heute an der Botschafterstiege der Wiener Hofburg steht. Auch seine lebensgroße Darstellung der Psyche fällt in diese Zeit. Wie wichtig dem Künstler Rom als Entstehungsort war, spiegelt sich in seiner Bezeichnung an der Plinthenrückseite wider: „K.ROMAE.1826“ – nicht sein Name steht im Vordergrund, sondern Rom. Das fällt auch im Vergleich mit der Signatur an einem noch erhaltenen Umrissstich der Skulptur auf, der ausführlich angibt: „Jos. Kaehsmann inv. et fecit Rome 1826“[4].

Zurückgekehrt nach Wien durfte der inzwischen zum Professor ernannte Kähsmann seine *Iason und Medea*-Gruppe gemeinsam mit der *Psyche* und anderen Werken in den Räumlichkeiten der Wiener Akademie präsentieren. Sie fanden so große Bewunderung, dass der akademische Rat zu Staatskanzler Metternich meinte, „daß man es für die Pflicht hält, darauf aufmerksam zu machen, es wäre zu besorgen, selbe dürften bei der ersten Gelegenheit, wenn ein reicher Kunstliebhaber aus dem Auslande sie zu Gesicht bekomme, dem Vaterland entzogen werden, welches umso mehr zu bedauern wäre, als selbe als ausgezeichnete Früchte des von seiner Majestät huldreichst aufgemunterten vaterländischen Kunstfleißes in einem kaiserlichen Lokale zu Ehre des Vaterlandes aufgestellt zu werden verdienen“.[5]

Kähsmann steckte zu diesem Zeitpunkt in finanziellen Schwierigkeiten, da die Bezahlung des kaiserlichen Auftrags auf sich warten ließ und seine aufwändigen und großen Marmorskulpturen hohe Materialkosten verursachten. Da kam es gerade recht, dass der Kunstliebhaber Rudolf Fürst Kinsky (1802–1836) auf der Suche nach einer repräsentativen Skulptur für das Stiegenhaus seiner neu errichteten klassizistischen Villa am Fuß des Laurenziberges in Prag-Smíchov war. Im Frühjahr 1830 gelang schließlich der glückliche Verkaufsabschluss und die *Psyche* ging in das Eigentum des Fürsten über. Kinsky erwarb sich mit dieser Skulptur ein Stück antiker Mythologie, die zu dieser Zeit in keinem Adelshaus fehlen durfte. In der Villa fand die Statue für die nächsten 70 Jahre ihren Aufstellungsort in einer

Psyche
Detail

prominent platzierten Mauernische am Ende des Treppenhauses. Erst 1901 wurde die Figur aus der inzwischen veräußerten Villa in das Wiener Palais auf der Freyung überführt, wo sie schließlich in einer Nische im Wintergarten für ein Dreivierteljahrhundert die fürstliche Familie und deren Besucher erfreute.

Doch wie ging die Geschichte von *Amor und Psyche* weiter bzw. wie nahm sie überhaupt ihren Anfang? Die Sage erzählt, dass die Königstochter Psyche aufgrund ihrer Schönheit als zweite Venus verehrt wurde, was die Göttin sehr erzürnte. Der Auftrag an ihren Sohn Amor, Psyche zu bestrafen, schlug jedoch fehl, da sich auch Amor in das schöne Mädchen verliebte. Dem Orakel Apollons folgend plante indessen Psyches Vater, sie auf einer Bergspitze mit einem Dämon verheiraten. Als Amor davon erfuhr, ließ er seine Auserwählte von Zephyr, dem Herrn der Winde, auf ein traumhaftes Schloss entführen. Psyche blieb im Glauben, dass Amor, der sich nicht zu erkennen gab, ihr neuer Ehemann war, der sie nur nachts aufsuchen konnte. Der Besuch ihrer beiden Schwestern bringt die tragische Wende in der Geschichte: Da diese neidisch auf Psyches Liebesabenteuer wurden, erzählten sie ihr, dass sich hinter dem wunderbaren Liebhaber ein grässliches Ungeheuer verberge und sie mitsamt ihrem noch ungeborenen Kind schon bald verschlingen werde. Sie rieten ihr, ihm mit der Gräueltat zuvorzukommen und das Scheusal nachts im Schein einer Öllampe mit einem Messer zu töten.
Schon bald war Psyche zur Tat bereit. Als sie jedoch erkannte, wer schlafend vor ihr lag und sie sich in der Aufregung mit einem von Amors Liebespfeilen verletzte, vergaß sie alle Ratschläge der bösen Schwestern und geriet in einen Liebestaumel. Dabei stieß sie unachtsam an die Lampe, sodass etwas Öl auf Amors Schulter fiel und er erwachte. Voll Schrecken und Enttäuschung über ihr Misstrauen floh Amor. Psyche irrte daraufhin rastlos auf der Suche nach ihm durchs Land. In ihrer Verzweiflung trat sie sogar bei der noch immer vor Eifersucht rasenden Venus den Dienst als Magd an. Diese gab ihr allerlei, kaum zu erfüllende und gefährliche Aufgaben, die sie nur dank Amor, ihrem unsichtbaren Beschützer, unversehrt bewältigen konnte. Nur der letzte Auftrag wurde ihr zum Verhängnis: „Aber noch diesen Dienst, mein Püppchen, wirst du mir leisten müssen: nimm hier diese Büchse […] und begib dich stracks zur Unterwelt und dem Totenhaus des Orkus selber! Dann reiche Proserpina die Büchse und sage: ‚Venus bittet dich, ihr ein Quentchen von deiner Schönheit zu schicken, wenigstens so viel, als für ein einziges Täglein reicht. […].‘ Aber kehre ja nicht zu spät zurück, denn ich muß mich damit schminken, weil ich die Götterversammlung besuchen will.“[6]
Was danach geschah, wissen wir ja bereits – Psyche überhörte die gut gemeinten Worte („hüte dich, die Büchse in deinen Händen zu öffnen oder hineinzuschauen oder überhaupt den verborgenen Schatz göttlicher Schönheit allzu neugierig in Augenschein zu nehmen“[7]) und fiel in einen Dornröschenschlaf. Glücklicherweise eilte jedoch Amor herbei und brachte sie in den Olymp. Da sich die Götter

Psyche, Detail Sockel

letztendlich einig darüber waren, dass das Mädchen für ihre Liebe ausreichend gelitten hatte, durfte Amor endlich seine Geliebte heiraten und Psyche wurde unsterblich. Ihre gemeinsame Tochter nannten sie Voluptas, die Wollust. Psyche selbst aber ist zum Sinnbild der Seele geworden.
Nun ist die in Marmor gemeißelte *Psyche* des letzten bedeutenden Vertreters des Wiener Klassizismus über Umwege wieder im wunderschönen Treppenhaus des Palais Kinsky gelandet. Es wird nur eine kurze Rast sein, bevor sie einem anderen Ambiente ihre Seele verleihen wird.

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. holly@imkinsky.com

1 Apuleius, Metamorphosen IV 20,6-21,1
2 Apuleius (um 123 v. – 170 n. Chr.): antiker Schriftsteller; sein Hauptwerk *Metamorphosen* und v. a. die dort enthaltene Geschichte von *Amor und Psyche* boten seit ihrer Entstehung eine reiche Quelle von Motiven für die bildende Kunst, die Philosophie und die Dichtkunst.
3 „Psyche“ heißt auf Griechisch nicht nur „Seele“, sondern auch „Schmetterling“.
4 An diesem Stich ist auch noch das aus der Hand gefallene Gefäß zu sehen, das bei der Skulptur wegfällt.
5 AdA, Verwaltungsakte 1830/437.
6 *Metamorphosen* VI 16,3–16,4.
7 *Metamorphosen* VI 19,7.

Literatur
Luigi A. Ronzoni: *Fürst Rudolf Kinsky (1802–1836). Berichte eines frühverstorbenen Kunstkenners und Sammlers*, in: Wilhelm G. Rizzi, Hellmut Lorenz, Wolfgang Prohaska (Hg.): Palais Daun-Kinsky, Wien 2001, S. 221–257 (bes. S. 239–243).
Gertrude Kolbeck: *Der Bildhauer Josef Käßmann und seine Zeit 1784–1856*, Teil 1–3, Dipl.-Arb., Wien 1999.
Kurt Steinmann (Hg.): *Apuleius. Das Märchen von Amor und Psyche.* Stuttgart 1978, Metamorphosen IV 28–VI 24.

Die Skulptur *Psyche* von Josef Kähsmann wird in unserer 98. Auktion am 27. November 2013 angeboten. Schätzpreis: € 100.000–200.000

Ergebnisse im Kinsky

Meisterwerke

Max Weiler
Dämonen, 1969, Eitempera auf Leinwand, 135 x 135 cm
verkauft um € 225.000

Fritz Wotruba
Stehendes Mädchen, um 1934, H 146 cm
verkauft um € 98.000

Pablo Picasso
Gitarre und Obstschale auf einem Tisch, 1920, Gouache auf Papier, 27 x 22 cm
verkauft um € 137.000

Josef Mikl
Figur mit rotem Dreieck, 1972–73, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm
verkauft um € 77.000

Wir sind Ihr Partner, wenn es um Kunst geht und erzielen Höchstpreise für Ihre Objekte! Gerne gewähren wir Ihnen auch einen Vorschuss! Wenden Sie sich an unsere ExpertInnen: office@imkinsky.com

Alfons Walde
Akt sich im Spiegel betrachtend, um 1925, Gouache auf Papier, 43,3 x 31,2 cm
verkauft um € 135.000

(1) **Gustav Klimt**
Porträt Sonja Knips, 1898
farblich retuschierte
Fotografie, Villa Knips

Sonja Knips und die Wiener Moderne

Schmuck der Wiener Werkstätte und Reformkleider als künstlerisches Konzept der Avantgarde

Magda Pfabigan

Sonja Knips, die Gattin des Großindustriellen Anton Knips, war eine exemplarische Existenz für den Kulturtypus der „neuen Frau", der sich um die vielfältigen Innovationen des Wiener Fin de Siècle sammelte. Sie entwickelte schon früh ein modernes Kunstverständnis und führte einen modernen Lebensstil.

Mit dem Bildnis der *Sitzenden Dame in Rosa* von 1898 (Abb. 1) schuf der Maler Gustav Klimt nicht nur eine Momentaufnahme einer entschlossenen Frau mit einem kleinen Skizzenbuch in der Hand, sondern gleichzeitig auch ein Gesellschaftsporträt.[1] Die späteren Darstellungen der Sonja Knips, die vor allem aus Photographien bekannt sind, zeigen ebenso verschiedenartige Seiten ihrer Persönlichkeit und ihrer Lebensform. Sie kannte schon 1898 Arbeiten von Josef Hoffmann und ließ sich bereits zwei Jahre vor der Gründung der Wiener Werkstätte im Jahr 1901 ihre Wohnung in der Gumpendorfer Straße von Hoffmann neu einrichten. Ihr avanciertes Stilbewusstsein bewies sie auch in den Folgejahren: Sie war eine der ersten Auftraggeberinnen der Wiener Werkstätte und gehörte dem Kundinnenkreis des Modesalons der Schwestern Flöge an.[2]

Wenn Sonja Knips Reformkleider gemeinsam mit Schmuck der Wiener Werkstätte trug, verdeutlichte sie einen modernen Gestaltungswillen einer besonderen Art.[3] Dass dieser formalen und ästhetischen Ordnungen entspricht, zeigte sich offenkundig in ihrem Bekleidungsstil. So präsentiert sich Sonja Knips auf einer Photographie von 1911 (Abb. 2) mit einem Reformkleid aus der Wiener Werkstätte und einem eng anliegenden Kropfband aus Stoff, das in der Mitte

(2) Sonja Knips in einem Wiener Werkstätte Kleid aus dem Stoff „Ameise" mit Halsband und Brosche von Josef Hoffmann, Fotografie, 1911

(3) Sonja Knips in einem Kleid mit Stickereiborte
Salon Flöge (?).
Collier mit Anhänger
von Josef Hoffmann,
Fotografie, 1908

von einer Brosche geziert wird. Zusätzlich trägt sie eine zweite größere Brosche mit Halbedelsteinen, die eine ebenso symmetrische Gliederung wie die Stoffgestaltung des Kleides zeigt. Das Stoffmuster und die Gestaltungsformen der Broschen korrespondieren hier miteinander und tragen zur Extravaganz des Erscheinungsbildes bei.

Auch auf einer früheren Photographie aus dem Jahr 1908 (Abb. 3) trägt Sonja Knips zwei verschiedene Schmuckstücke gemeinsam zu einem Reformkleid. Zum einen die *Kette mit einem Anhänger* (Abb. 5), die in der Jugendstilauktion im Auktionshaus im Kinsky am 20. Juni 2013 angeboten wird, und eine zweite längere Silberkette mit kleinen Kugeln. Der optische Effekt dieser Kette bewirkt, dass die drei unterschiedlichen Teile des Kleides miteinander verbunden werden. Indem die Kette locker herabfällt, entspricht sie formal dem ebenfalls weit ausschwingenden Teil des Kleides. Diese Gemeinsamkeiten werden noch durch ein zusätzliches Element bei der modischen Inszenierung ergänzt.

(4) Sonja Knips in einem zweiteiligen Ensemble
Salon Flöge (?),
Fotografie, 1908

(5) **Josef Hoffmann**
Kette mit Anhänger
Wiener Werkstätte, 1907–1908
Silber, verschiedene Opale
L 26,4 cm

Bei einer Gegenüberstellung mit einer Photographie aus dem gleichen Jahr (Abb. 4), auf der Sonja Knips ein enges, tailliertes Kleid mit einer kurzen und geknöpften Jacke trägt, wird eine ironische Reminiszenz erkennbar: Die in großen Abständen gesetzten kleinen Kugeln an der Kette erinnern an die streng zentralen Knöpfe der Jacke.

Aber auch die *Kette mit einem Anhänger*, die in zwei unterschiedlichen Längen getragen werden konnte, bildet gemeinsam mit dem Reformkleid ein beabsichtigtes künstlerisches und kulturrelevantes Statement. Sonja Knips bevorzugte für diese Photographie die verlängerte Version der Halskette, somit konnte der durchbrochene Silberanhänger mit Opalen auf das ebenfalls fragmentierte Oberteil aus Spitze pendeln. Zudem berührt er den am stärksten dekorativ gestalteten Teil des Kleides: die ornamentale Bordüre. Die beiden zentralen Elemente des Schmucks und des Kleides kommunizieren hier miteinander, ohne jedoch in eine stilistische Konkurrenz zu treten. Diese wird dadurch vermieden, dass weder durch die Gestaltung des breiten bestickten Bruststreifens noch durch die des Anhängers eine übergroße Opulenz erzeugt wird. Die jeweiligen geometrischen Gestaltungsformen, die reduzierte Farbigkeit der Schmucksteine und die Bordüre verhindern sogar eine ästhetische Überladung, die störend wirken könnte. Stattdessen lenken sie das Augenmerk auf den nun stark hervorgehobenen Brustbereich, der im Gegensatz zum Tragen eines traditionellen Kleides nun nicht die spezielle Körperform hervorhebt, sondern die neuen künstlerischen Formelemente. Zentral ist auch hier der Aspekt der Beweglichkeit, der schon bei der Konzeption der langen Kette mit den Kugeln deutlich wurde.

Bei der *Kette mit Anhänger* hat Josef Hoffmann eine zweiseitige Ausführung des Entwurfes vorgenommen. Die eingefassten Opale sind sowohl auf der vorderen als auch auf der hinteren Seite eingefasst. Durch diese Gestaltung passt sich die *Kette mit dem Anhänger* der Mobilität der Trägerin an und erhält ein hohes Maß an Funktionalität. Der korrespondierende Bezug zum Kleid lässt sich auch hier finden: Ebenso wie der Schmuck nicht nur „eine schöne" Ansicht hat, so umschließt auch das Reformkleid die modebewusste Frau am ganzen Körper und zeigt die rückseitige Couture in der selbigen Gestaltungsweise wie die vordere. Sonja Knips konnte sich also zwanglos in ihrem Kleid und mit ihrem Schmuck in der Gesellschaft bewegen.

Der Schmuck als überaus deutlich sichtbares Accessoire dient hier mit als Kennzeichen einer Zugehörigkeit. Er ist ein Synonym für eine neue Bewegung, die sich gemeinsam mit dem Reformkleid im öffentlichen Raum repräsentiert. Das gesamtkünstlerische Element der Wiener Werkstätte erhält durch diese Art von Repräsentation ein zusätzliches Element an Virtuosität. Der moderne Formwille, den die Frau mit einem selbstbewussten Gestus verkörpert, überträgt sich somit auch auf den öffentlichen Auftritt. Die Fortsetzung der Idee des Gesamtkunstwerks geht jetzt an die Öffentlichkeit.

Magda Pfabigan studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Freien Universität Berlin, 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 Ludwig Hevesi weist darauf hin, dass die Freundschaft zwischen Sonja Knips und Gustav Klimt auch noch nach der Fertigstellung „des großen Bildnisses der sitzenden Dame in Rosa" bis zum Tod des Malers bestehen blieb. Sie kaufte später zwei weitere Gemälde von Klimt an. Das Gemälde befindet sich heute in der Sammlung des Belvedere, Wien.
2 Seit 1926 lebte Sonja Knips in der Villa, die sie von Hoffmann bauen ließ und die im Stil der Wiener Werkstätte eingerichtet war. Wirft man einen Blick auf die Einrichtung – sie besaß auch eine Skulptur von George Minne –, beweist dies ihren avancierten Geschmack für moderne Kunst. Sie ließ von Hoffmann auch ihr Landhaus in Kärnten und die Villa in Döbling bauen. Sonja Knips war bis zur Auflösung des Modesalons Flöge 1938 Kundin.
3 Auch Emilie Flöge, Mileva Roller u. a. trugen Schmuck der Wiener Werkstätte gemeinsam zu Reformkleidern.

Literatur
Paul Asenbaum, Wolfgang Kos, Eva-Maria Orosz: *Glanzstücke – Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte*, Wien Museum in Kooperation mit Neue Galerie New York und Schmuckmuseum Pforzheim, Stuttgart 2008.
Manu von Miller: *Sonja Knips und die Wiener Moderne – Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt*, Wien 2004.
Elisabeth Schmuttermeier: *Schmuck von 1900–1925 im Besitz des Österreichischen Museums für angewandte Kunst Wien*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Bad Vöslau 1986.
Abbildungen wurden entnommen aus: Manu von Miller, Wien 2004

**Die *Kette mit Anhänger* von Josef Hoffmann wird in unserer kommenden Auktion am 20. Juni 2013 angeboten.
Schätzpreis: € 50.000–100.000**

Datierung von Objekten der Wiener Werkstätte

Eine interdisziplinäre Wissenschaft

Ernst Ploil

Eine geniale Methode der Numismatik

Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ist eine neue Methode zur Datierung antiker, insbesondere altrömischer Münzen aufgekommen: Beim genauen Vergleichen von annähernd gleichen Münzen konnten Numismatiker Schäden, Abnützungserscheinungen und Stempelreparaturen an den zur Prägung der Münzen verwendeten Stempeln feststellen. Diese Veränderungen an den Münzstempeln haben ihnen eindeutige Rückschlüsse auf die Chronologie bei deren Verwendung erlaubt: Der beschädigte Münzstempel muss später verwendet worden sein als der unbeschädigte; der reparierte (= nachgeschnittene) Stempel muss später verwendet worden sein als der beschädigte; der mehr abgenützte Stempel muss später verwendet worden sein als der weniger abgenützte.

Und so gelangte die antike Numismatik – immer dann, wenn hinreichend viele Münzen ein und desselben Typs gefunden worden waren, die mit Hilfe des gleichen Stempels produziert worden sind – zu einer völlig eindeutigen Reihenfolge: Auf Münzen, die mit Hilfe eines neuen Stempels hergestellt worden sind, folgten solche mit abgenütztem (= „müdem“) Stempel. Darauf folgten Münzen, die mit dem beschädigten Stempel produziert worden sind; und letztlich wurden Münzen mit dem reparierten (= nachgeschnittenen) Stempel geprägt. Diese Entdeckungen und Erkenntnisse erlaubten eine Datierung von vor etwa 1.900 Jahren geprägten Münzen mit einer Ungenauigkeit von nur wenigen Monaten.

Stempel als Datierungshilfe

Nahezu alle aus Metall oder Leder bestehenden Objekte der Wiener Werkstätte sind mit geprägten Marken versehen: Die meisten zeigen Bildmarken – die Buchstaben WW und die so genannte Rosenmarke – und ein Künstlermonogramm, manche überdies die Initialen des ausführenden Handwerkers (Abb. 1). Unser Auktionshaus hat seit seiner Gründung vor bald 20 Jahren regelmäßig Objekte der Wiener Werkstätte auf ihre Echtheit überprüft, datiert und versteigert. Wir wollten daher die Errungenschaft der antiken Numismatik auch für die genaue Datierung von Erzeugnissen der Wiener Werkstätte nutzbar machen.

Die Notwendigkeit einer solchen exakten Datierung liegt für unsere Arbeit auf der Hand: Viele Künstlerentwürfe sind über einen längeren Zeitraum hindurch realisiert worden, sodass nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, wann und für wen bestimmte Objekte ausgeführt worden sind. Manche Stücke sind in einer größeren Auflage erzeugt worden. Und es ließ sich bisher nicht genau sagen, welche Stücke früher und welche später entstanden sind. Auch für die Provenienzforschung ist eine möglichst exakte Klärung des Entstehungszeitpunktes hilfreich: Denn aus den (Geschäfts-) Aufzeichnungen der Wiener Werkstätte über verkaufte Kunstwerke sind zwar Daten eines Verkaufes an bestimmte Käufer zu ersehen, aber hieraus geht nicht eindeutig hervor, welches von mehreren gleich aussehenden Objekten an wen verkauft worden ist. Wir hatten daher ein vitales Interesse an einer möglichst genauen Datierung jedes einzelnen von uns beurteilten Wiener-Werkstätte-Objektes.

Dieses Zieles wegen haben wir daher alle uns übergebenen Kunstwerke fotografiert, dokumentiert und die an ihnen angebrachten Marken/Stempel sehr genau erfasst. Bei der Auswertung dieser Fotos kam uns zu Hilfe, dass meine Freunde und sammlerischen Weggefährten Paul und Stefan Asenbaum sowie Isabella Croy-Frick auch bereits einige Zeit an einem ähnlichen Projekt gearbeitet haben: dem der Datierung von frühen Objekten der Wiener Werkstätte anhand von äußerlichen Merkmalen wie etwa den hierauf sichtbaren Marken.

Wir sind daher übereingekommen, unsere Arbeiten zu einem gemeinsamen Ziel zu vereinen: Dazu hat unser Auktionshaus mit allen von uns in den letzten 13 Jahren versteigerten Objekten der Wiener Werkstätte beigesteuert. Zusätzlich haben wir Stücke aus Sammlungen, zu denen wir Zugang haben, zur Verfügung gestellt; Isabella Croy-Frick hat das auf diese Weise zusammengetragene Material bearbeitet, geordnet und klassifiziert. Und beigetragen hat auch das MAK, namentlich Dr. Elisabeth Schmuttermeier, mit Fotografien und mit von ihr recherchierten Ergebnissen aus dem Wiener-Werkstätte-Archiv, die in vielen Fällen die anhand der Marken rekonstruierten Produktionsdaten bestätigt und

erhärtet haben. Diese Kooperation mündete schließlich in ein gemeinsam verfasstes und herausgegebenes Buch.[1]

Chronologie der Wiener Werkstätte neu betrachtet

Wir haben also gemeinsam im Laufe der Jahre weit mehr als 2.000 Objekte der Wiener Werkstätte untersucht, dokumentiert und sind zu guter Letzt – im Jahr 2012 – zu einer auf wenige Monate genauen Datierungsmöglichkeit und zu einer exakten Chronologie der Produktion von Wiener-Werkstätte-Metallobjekten gelangt. Dabei sind wir von folgenden Annahmen ausgegangen.

Die Wiener Werkstätte ist im Mai 1903 gegründet worden. Um ihren künftigen Kunden das präsentieren zu können, wofür sie berühmt werden wollten, schufen deren künstlerische Leiter, Josef Hoffmann und Kolo Moser, mit den von Anfang an in dem Unternehmen beschäftigten drei Mitarbeitern die ersten aus Silber und aus unedlem Metall hergestellten (Klein-)Kunstwerke. Diese wurden mit damals neu angeschafften Punzen markiert. Kunden konnten nur bereits vorgefertigte Objekte, die zuvor als Muster und Ausstellungsstücke hergestellt worden waren, kaufen; die in dem Archiv der Wiener Werkstätte wiedergegebenen Zeitpunkte des Verkaufes dieser frühen Stücke lagen daher bisweilen lange nach deren Herstellung und Punzierung. Dann, wohl ab August 1903, kam es vermehrt zu Kundenbestellungen, die in der Wiener Werkstätte in einem eigens dafür geschaffenen Bestellbuch vermerkt worden sind. Sicher existierten, um den Kunden die Entscheidung zu erleichtern, zur Zeit dieser Bestellungen bereits zahlreiche weitere Prototypen, Entwurfszeichnungen und Musterstücke; und nach diesen Vorlagen wurden die bestellten Kunstwerke produziert. Punziert wurden sie im Zuge ihrer Fertigstellung. Bei dem offensichtlich recht freundschaftlichen und daher großzügigen Verhältnis zwischen den Geschäftsführern der Wiener Werkstätte und deren Kunden ist es häufig vorgekommen, dass bestellte Objekte zur Ansicht mitgenommen, dann aber wieder retourniert und hernach erst Jahre später an andere Personen ausgeliefert worden sind.

(1) Vergrößerte Aufnahme von unverbrauchten Stempeln aus dem Sommer 1903

Wer die Marken auf den Wiener-Werkstätte-Objekten angebracht hat, ob dies die herstellenden Handwerker gewesen sind oder ob die Wiener Werkstätte einen eigenen Punzierer angestellt hatte, der alle Objekte gemarkt hat, ist nicht restlos geklärt. Wir halten eine solche Zentralisierung der Markierung aber für sehr wahrscheinlich, ja, für die einzig plausible Lösung: Nur so war sichergestellt, dass die Markierung der Kunstwerke einheitlich ausgesehen hat; nur so

(2) Nachgeschnittene Stempeln der Bildmarke der WW und des Namenszeichens von Josef Hoffmann (1905)

(3) Sichtbare Beschädigung an der Rosenmarke, Ende 1903, Anfang 1904

(4) Bildmarken der Wiener Werkstätte, angeordnet rund um eine Amtspunze

haben sich die Punzen gut verwahren, verwalten und ihre Verwendung von der Geschäftsleitung einigermaßen kontrollieren lassen. Außerdem war das Anbringen von solchen Bildmarken keineswegs etwas Einfaches, sondern erforderte viel Übung und Geschick. Es einem (einzigen) Mitarbeiter anzuvertrauen, war daher auch ein Qualitätserfordernis. Diese Person war es dann auch, die die Punzen, wenn sie Abnützungsspuren gezeigt haben, nachbearbeitet (Abb. 2) und, wenn Punzen Schäden aufgewiesen haben (Abb. 3), die Herstellung und Lieferung von neuen veranlasst hat. Sehr wahrscheinlich ist es auch dieser „Punzierer" gewesen, der dafür zu sorgen hatte, dass die aus Silber oder Gold hergestellten Objekte von dem staatlichen Punzierungsamt besichtigt, gewogen und punziert worden sind. Die Anbringung der Wiener-Werkstätte-Marken in räumlicher Nähe zu den Amtspunzen legt nahe, dass zunächst die amtliche Punzierung veranlasst und dann das Kunstwerk mit den Marken der Wiener Werkstätte versehen worden ist (Abb. 4).

Für das Projekt der exakten Datierung von Wiener-Werkstätte-Stücken haben wir uns auf die ersten Produktionsjahre (1903–1907) und auf etwa 130 exemplarische Werkstücke beschränkt, weil wir zu der Erkenntnis gelangt waren, dass dieser Zeitraum bzw. diese Zahl für unsere Zwecke völlig ausreicht.
Sämtliche an diesen Objekten angebrachte Marken hat Stefan Asenbaum, wie gesagt, mikroskopisch untersucht und fotografiert. Bei dieser genauen Untersuchung der Marken konnten wir eine nahezu lückenlose Abfolge der Verwendung der Punzen rekonstruieren. Und in Verbindung mit den Angaben im Archiv der Wiener Werkstätte hat sich von fast jedem untersuchten Stück ermitteln lassen, wann es hergestellt worden sein muss, um welches von mehreren (möglichen) Objekten es sich handelt und an wen es seinerzeit verkauft worden ist. Gleichfalls gut rekonstruieren hat sich lassen, wann die von den Mitarbeitern der Wiener Werkstätte verwendeten Punzen derart beschädigt oder abgenützt waren, dass sie eliminiert und durch neue ersetzt worden sind (Abb. 5, 6, 7).

(5, 6) Oben, unten: Gegenüberstellung von 1903 und ab Dezember 1904 verwendeten Marken der Initialen Josef Hoffmanns

(7) Abschlag eines beschädigten Rosenmarke-Stempels

Original oder Fälschung

Sollten Sie beim Lesen dieses Beitrages dem Eindruck unterliegen, solche Bemühungen um eine exakte Datierung seien sinnlos und ein Streit um des Kaisers Bart, so erlauben Sie mir noch einen nicht ganz bedeutungslosen Hinweis: Von den vielen unserem Auktionshaus zur Versteigerung angetragenen Wiener-Werkstätte-Objekten sind zumindest 40 Prozent gefälscht. Bei der Beurteilung, ob wir es mit einer Fälschung oder einem echten Kunstwerk zu tun haben, sind die zuvor beschriebenen Stempeluntersuchungen und -datierungen von unschätzbarem Wert. Das ist die wichtigste Errungenschaft des numismatischen Stempelvergleiches: Punzen lassen sich imitieren, Abnützungserscheinungen und Schäden hingegen nicht.

Wir können jetzt und in Zukunft von jedem frühen Wiener-Werkstätte-Kunstwerk aus Metall oder Leder genau sagen, wann es hergestellt worden sein muss, wie jene Wort- und Bildmarken, die zur Zeit dieser Herstellung verwendet worden sein müssen, ausgesehen haben – mit allen sie charakterisierenden Unregelmäßigkeiten, Abnützungsspuren und Beschädigungen. Wir können daher in Hinkunft allein aufgrund der Marken echte Kunstwerke der Wiener Werkstätte mit Sicherheit von Fälschungen unterscheiden.

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

1 *Punzen der Wiener Werkstätte*, bearbeitet von Isabella Croy-Frick, Eigenverlag, Wien, 2012.

Ergebnisse im Kinsky

Meisterwerke

Alfons Walde
Wilder Kaiser und Hof, um 1930, Öl auf Karton, 40 x 65 cm
verkauft um € 367.500

Herbert Boeckl
Maria Saal, 1925, Öl auf Leinwand, 47 x 60 cm
verkauft um € 143.000

Emil Nolde
Zigeunermädchen, 1921, Aquarell auf Japanpapier, 47 x 35 cm
verkauft um € 269.000

Richard Gerstl
Selbdtbildnis (Detail), 1906/07, Öl auf Leinwand, 42 x 39,5 cm
verkauft um € 383.000

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

Oskar Kokoschka
Blumenstillleben, 1959, Öl auf Leinwand, 89 x 70 cm
verkauft um € 351.000

Dämonen

Max Weilers Kosmos der Natur

Edelbert Köb

Der umfassende Naturbegriff Weilers deckt sich nicht mit dem eingeengten Verständnis einer immer noch einseitigen Wahrnehmung von ihm als Naturmaler. Seit seinem Bildzyklus *Wie eine Landschaft* (1962–1967) malt Weiler Bilder, die „Welt" meinen – die für ihn Natur ist –, auch wenn sie Landschaftliches vorgeben. Vor allem schließt dieser neue Naturbegriff auch die Malerei selbst ein bzw. seine Malerei ab dem Zeitpunkt der Anwendung einer „ureigenen", von ihm erfundenen Methode der „natürlichen" Malerei.[1] Die Natur seiner Malerei entdeckte er Anfang der 60er Jahre in den von ihm als Palettenersatz verwendeten Probierblättern, jene aus dem Prozess der Bildproduktion entstandenen Nebenprodukte. Das Medium selbst und der Maler als deren Schöpfer, die äußere Schau und die innere Vorstellung der Natur, der Zufall bzw. das Unterbewusste und hohes Handwerk werden ab diesem Zeitpunkt von ihm aus kosmologischer Weltsicht als Einheit erfahren.

Der grenzenlose Reichtum der absichtslosen Bildungen in den Probierblättern wird ab jetzt zum Ausgangs- und Kristallisationspunkt der vielfältigen Entwicklungen seines gesamten Spätwerks. *Dämonen* (1969) reiht sich in die Werkgruppe der *Bilder auf tönernen Gründen* (1969–1973) ein, die eine der vielen unterschiedlichen Phasen des experimentellen, ständig an der Form arbeitenden Künstlers darstellt. Formal ist sie durch eine Verdichtung und Sättigung der Bildgründe gekennzeichnet, oft durch stark farbige Untermalungen geprägt. Die Bildgründe halten sich nicht mehr im Hintergrund, begleiten das Geschehen nicht nur, sondern agieren gleichwertig mit. Im Vergleich mit *Wie eine Landschaft* oder auch mit den direkt vorangehenden *Flügelbildern* können wir von einer Umdrehung der bisherigen visuellen Ordnung sprechen. Die Bilder verweisen jetzt durch feurige Primärfarben und heftige Kontraste direkt darauf, dass sie aus Farbe gemacht sind und direkt das Gefühl ansprechen wollen – sehr kalkuliert, nicht aus eigener Emotion. Ebenso kalkuliert ist ihre – die malerische Vitalität konterkarierende – Künstlichkeit, wie der Vergleich mit Vorangegangenem zeigt, und es auch durch Weilers Texte mehrfach belegt ist.

Die *Bilder auf tönenden Gründen* hat Weiler auch als *Persönliche Landschaften* bezeichnet, wohl weil er sie vor allem als kalkulierte, rationale, in der Auseinandersetzung mit den Mitteln der Malerei entstandene Hervorbringungen sah. Der Künstler tritt in dieser Phase wieder dominant als Schöpfer und Erfinder und nicht als Medium in Erscheinung – ein Dualismus, den Weiler zeitlebens sehr bewusst reflektierte. Dass es Weiler in diesen Bildern primär um „Erfundene Formen neuerer Naturen in schönen Farben" und um „Gebildete Phantasie, Andenken an Formen der Wirklichkeit" (Tag- und Nachthefte, 1970) gegangen ist und nicht um Gestaltwerdung – man könnte auch sagen: Hervorholungen verinnerlichter Landschaftsvisionen –, beweisen auch Bildtitel wie *Hutmann*, *Paradiesvogel* oder eben *Dämonen*.

In den Probierblättern Gefundenes löste bei ihm ganz einfach unterschiedlichste Assoziationen aus. Unter anderem nehmen in dieser Zeit die Hinweise auf die ihm seit der Akademiezeit nahe stehende chinesische Kunst zu, mit der er jetzt in einen zusehends intensiveren Dialog eintritt, der von da an nie mehr abbrechen sollte. Über eben diesen Dialog lässt sich auch ein inhaltlicher Zugang zu den *Dämonen* herstellen, und zwar über das dominante Fabelwesen chinesischer Mythologie: den Drachen.

Auch bei intensiver Betrachtung lassen sich im Bild *Dämonen* schwerlich eindeutige Figurationen erkennen, wohl aber jene züngelnden Formen chinesischer Ornamentik, die auf die Stilisierung von Feuer und Wasser zurückgehen. Diese bilden auch das Grundmuster in den meisten Darstellungen dieser Fabelwesen, die eher als Gottheiten denn als (böse) Dämonen zu verstehen sind. Wenn wir noch wissen, dass es zwei Hauptsorten von Drachen gibt – die Feuer- und die Wasserdrachen (neben zahlreichen Untergattungen, die insgesamt für fast alle Elemente und Kräfte der Natur zuständig sind) –, dann schließt sich der Kreis der Weiler'schen und der chinesischen Kosmologie einer umfassenden Natur. Außerdem ist der Drache in der Lage, noch andere, unter anderem auch menschliche Formen anzunehmen und im Fengshui werden gewisse geographische Merkmale wie Flüsse oder langgestreckte Berge als Drachen interpretiert. Also verdichten sich in *Dämonen* die Prinzipien des permanenten Wandels, der Veränderung und Transformation im großen Ganzen des Kosmos der Natur – der bei Weiler eins ist mit dem der Malerei – zu einem Bild von unzähligen Möglichkeiten.

Edelbert Köb studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien, war dort ab 1974 Professor und bis 2000 Prorektor. Er war Präsident der Wiener Secession (1982–1991), Leiter vom Kunsthaus Bregenz (1990–2000) und bis 2010 Dirketor des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien. Er arbeitet seither als freier Kurator und Consulter.

1 Forschungsergebnisse ab 2009; Katalog *Max Weiler. Die Natur der Malerei*, Essl Museum, Klosterneuburg 2010.

Max Weiler (1910–2001)
Dämonen, 1969, Eitempera auf Leinwand, 135 x 135 cm
verkauft um € 225.000

Malerei und Musik in Harmonie vereint

Max Oppenheimers musikalisches Porträt

Marie-Agnes von Puttkamer

Emil Herrmann – ein Virtuose seines Fachs

Yehudi Menuhin, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler bezogen ihre Stradivaris, Guarnieris, Amatis von Emil Herrmann, um nur einige aus der langen Reihe berühmter Kunden zu nennen. Herrmann (1888–1968) gehörte in den 30er bis 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit seiner New Yorker Geigenhandlung „Rare Violins" zu den vier weltweit führenden Händlern und Experten auf diesem Gebiet. In dieser Zeit verkaufte er Instrumente im Wert von über fünf Millionen US-Dollar, 80 Prozent davon waren Violinen. Legendär war sein Streichquartett, ausschließlich aus Stradivari-Instrumenten bestehend, die alle im Besitz Niccolò Paganinis gewesen waren. Daneben besaß er Amati-, Matteo-Gofriller- und G.-B.-Guadagnini-Quartette.

Bereits sein Vater August Herrmann, der ursprünglich Musiklehrer in Tauberbischofsheim südlich von Würzburg gewesen war und daneben eine Lehre als Geigenbauer absolvierte, hatte 1902 in Berlin eine Handlung für seltene Streichinstrumente eröffnet, in der schon gefeierte Geigenvirtuosen wie Joseph Joachim, Pablo de Sarasate und Eugène Ysaÿe ihre Instrumente erworben hatten. Seine Söhne erhielten ab dem sechsten Lebensjahr Violinunterricht; ab dem achten Lebensjahr erfuhren sie durch den Vater eine intensive Schulung ihres Urteilsvermögens, indem er sie jedes Mal, wenn eine alte Geige in das Geschäft gebracht wurde, die Charakteristika schriftlich darlegen und sie das Herkunftsland und den Geigenbauer ableiten ließ.

Nach dem Abschluss einer Geigenbauerlehre in Mittenwald war Emil Herrmann ab 1906 sehr erfolgreich im Geschäft seines Vaters tätig. 1916 wurde er eingezogen und geriet an der russischen Front in Kriegsgefangenschaft, aus der er 1920 nach Berlin zurückkehrte, wo er 1922 sein eigenes Geschäft gründete. Bereits 1923 sah er in den Vereinigten Staaten bessere Möglichkeiten als in dem von der Inflation heimgesuchten Deutschland und übersiedelte nach New York, um dort 1926 in unmittelbarer Nähe der Carnegie Hall mit seiner zweiten Niederlassung zu beginnen. Die nächsten zehn Jahre teilte er seine Zeit zwischen Deutschland und den Vereinigten Staaten, bis Hitler an die Macht kam und 1942 seine Berliner Dependance den Bomben zum Opfer fiel.

Als Ende der 20er Jahre das damals 13-jährige Wunderkind Yehudi Menuhin begann, seine ersten Erfolge zu feiern, befand Herrmann die *Prinz Khevenhüller*, eine Stradivari von 1733, als die für sein Spiel passende Violine und lieh sie ihm 1929 für ein Konzert in der Carnegie Hall. Unter den Zuhörern saß der fast blinde New Yorker Bankier und Kunstsammler Henry Goldman. Entzückt von Menuhin und dieser Violine, entschied er, dass die beiden für immer zusammenbleiben sollten – und schenkte die *Prinz Khevenhüller* Menuhin zum Geburtstag.

Seine prominenten Kunden lud Emil Herrmann stets für einige Tage auf sein Anwesen Fiddledale in Connecticut, das er 1938 erworben hatte, zum Probieren seiner altitalienischen Meistergeigen ein. Viele große Virtuosen jener Zeit waren dort zu Kammermusikabenden, bei denen auf seinen Instrumenten gespielt wurde, zu Gast. Stets übernahm Herrmann dabei selbst einen Part, da er Violine auf einem sehr hohen Niveau spielte und in seiner Jugend Sommerkurse, unter anderem bei Leopold Auer und Eugène Ysaÿe, besucht hatte. 1951 verließ er New York und verlegte seine Firma ganz nach Fiddledale. Seinen Lebensabend verbrachte er in Lugano.

Musik in der Malerei

1946 saß Emil Herrmann dem nach New York emigrierten Wiener Maler Max Oppenheimer (1885–1954) zu einem Porträt. Oppenheimer stammte von Haus aus einem Milieu, in dem die Musik eine große Rolle spielte. Sein Vater war Redakteur der *Blätter für Theater, Musik und Kunst* gewesen, die sein Schwager Carl Leopold Zellner als Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien herausgab. Oppenheimer spielte seit Kindestagen Violine und entwickelte sich zu einem leidenschaftlicher Musikliebhaber und -kenner. Später besaß er selbst eine frühe Amati- und eine Vuillaume-Geige, denn seine große Liebe, die in dem 1928 veröffentlichten Essay *Die Violinen von Cremona* Niederschlag fand, galt den alten italienischen Meistergeigen. So kam er in New York bald in Verbindung zu Emil Herrmann. Es bahnte sich sogar Ende der 40er Jahre ein gemeinsames Buchprojekt über die großen Cremoneser Geigenbauer an, dessen Verwirklichung jedoch nicht mehr zustande kam.

Max Oppenheimer
(1885–1954)
Bildnis Emil Herrmann, 1946
Öl auf Leinwand, 77,5 x 95,2 cm
Schätzpreis € 150.000–300.000

Max Oppenheimer
(1885–1954)
Bildnis des Geigenbauers Giorgio Ullmann, 1921
Besitz unbekannt

Max Oppenheimer gehörte in seiner frühen Zeit zum Kreis der Hauptvertreter des Wiener psychologischen Porträts. Seit 1914 erweiterte er sein Schaffen um einen neuen Themenkomplex, Malerei und Musik, der sein weiteres Werk leitmotivartig durchziehen sollte. Die Faszination, die die Musik und oft auch nur Musikinstrumente auf ihn ausübten, setzte er in zahlreichen Darstellungen von Streichquartetten um: *Heßquartett* (1914), *Klinglerquartett* (1916), *Roséquartett* (1925) oder Kolisch-Quartett (1940), *Hommage à Guarnerius del Jesù* (1919), das Porträt *Ferruccio Busoni am Klavier* (1916), vor allem seine beiden großen Bilder *Orchester* (1921–1923) und *Die Philharmoniker* (1934–1952). Hier erscheinen im Abbild der Musizierenden und ihrer Instrumente Töne und Klänge für das Auge wahrnehmbar gemacht, indem die Formen in „Rhythmisierungen", wie Oppenheimer futuristische Kraftlinien nannte, und Durchdringungen untereinander und mit dem Hintergrund verwoben werden.
Bereits in den 20er Jahren hatte Oppenheimer, der mit „MOPP" signierte, die Bekanntschaft des angesehenen Geigenbauers Giorgio Ullmann gemacht und ihn 1921, ganz im sachlichen Stil dieser Zeit, auch porträtiert. Mit dem Bildnis Emil Herrmanns greift er dieses Thema wieder auf. Er erfasst ihn so, wie ihn der österreichische Schriftsteller Joseph Wechsberg (1907–1983) damals schilderte: ein hurtiger, energischer Mann mittlerer Größe mit lebhaften Bewegungen. Er hatte eine Vorliebe für Krawattenschleifen (auch Fliege oder in Österreich Mascherl genannt), von denen er an die hundert besaß. Sein dickes Haar wollte ihm stets in die Stirn fallen und sein etwas kantiges Gesicht mit den hinter dicken Brillengläsern funkelnden Augen wirkte leicht holzschnittartig. Seine Stimme war weich und sein Lachen jugendlich. Aber in Geschäftsangelegenheiten besaß er einen klugen Weitblick, entstanden in seiner langen Zeit im Handel. Das Brustbild zeigt Herrmann im Dreiviertelporträt in seiner Werkstatt vor dem Hintergrund verschiedener Streichinstrumente, eine Violine auf das Knie gestützt. Die Haarsträhnen erscheinen in der für den Maler typischen Art mit dem Pinselschaft in die Farbe eingeritzt.
Über den Begründer der Cremoneser Geigenbauerdynastie hatte Oppenheimer früher geschrieben: „Andrea Amati liebte den goldigen Ambrafirnis, wie ihn die Maler der Renaissance liebten, und die anmutigen Wölbungen seiner

Max Oppenheimer
(1885–1954)
Kolisch-Quartett, 1940
Öl auf Leinwand, 89 x 107 cm
verkauft im Kinsky um € 270.000

Instrumente strahlen ihn wider, wie die Bilder der Giorgione und Tizian.“ Diesen einzigartigen, schimmernden Firnissen, die es ihm so angetan hatten, widmet er hier besondere Aufmerksamkeit. Die changierenden Färbungen, noch gesteigert durch das samtige Weinrot der Lehne des Stuhls, auf dem Herrmann sitzt, variieren von einem dunklen Ochsenblutrot des Violoncellos am rechten Bildrand über ein goldenes Orange der Geigen, die links in der Mitte auf dem Arbeitstisch liegen, bis hin zu einer rötlich-braunen Bratsche in der Mitte des Hintergrundes, in deren glänzendem Firniss sich das Licht spiegelt.
Der Dargestellte erscheint in Aufsicht in derselben Bildebene wie die ihn Umgebenden, sich in Kraftlinien und Aufsprengungen mit dem dunklen, grauen Hintergrund und untereinander verschränkenden Instrumente, und so wird das Gemälde gleichermaßen zu einem Sinnbild der Musik und des Lebenswerkes Emil Herrmanns.

Dr. Marie-Agnes von Puttkamer, Kunsthistorikerin, Expertin für das Werk von Max Oppenheimer und Verfasserin der Monographie von 1999, arbeitet als Art Consultant in München.

Literatur und Quellen
Marie-Agnes von Puttkamer: *Max Oppenheimer – MOPP (1885–1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde*, Wien 1999.
Max Oppenheimer: *Menschen finden ihren Maler*, Zürich 1938.
Toby Faber: *Stradivarius. One cello, five violins and a genius*, London 2004.
Joseph Wechsberg: *Trustee in Fiddledale I*, in: *The New Yorker*, 17. 10. 1953, S. 38ff.
Joseph Wechsberg: *Trustee in Fiddledale II*, in: *The New Yorker*, 24. 10. 1953, S. 39ff.
Emil Herrmann: *Meistergeigen aus dem Besitz von Emil Hermann*, Berlin/New York 1926/27 (8 Tafeln mit Abb. der Geschäftsräume und Werkstätten der Geschäftsniederlassungen in Berlin und New York).
Emil Herrmann: *Rare Violins. Meistergeigen Emil Hermann*, Berlin/New York 1927/28.
Freundliche Mitteilung der Nachkommen Emil Herrmanns von 2013.

Anna Mahler (1904–1988)
Gustav Mahler, 1986
Gipsabguss nach dem Original
67 x 32 x 37 cm
Schätzpreis: € 50.000–100.000

Ruhe in der Kraft des Steines

Die vergessene Bildhauerin Anna Mahler (1904–1988)

Marianne Hussl-Hörmann

Anna Mahler (1904–1988), um 1930

In den Datenbanken der Auktionshäuser wird man nicht sehr fündig, wenn man den Namen Anna Mahler eingibt – und nicht wenige werden beim Klang ihres Namens zunächst an ihre Eltern denken: Gustav und Alma Mahler. Der Name – Glück und Fluch zugleich: Ihm verdankte die talentierte Tochter eines der bedeutendsten Komponisten der Moderne ein Aufwachsen in einer der viralsten Künstlerzirkeln vor dem Ersten Weltkrieg, gleichzeitig behinderte der Name ihre Karriere als eigenständige Künstlerpersönlichkeit.

Kurz nach ihrem Tod, sie verstarb 84-jährig am 3. Juni 1988 in London, fand in Salzburg im Rahmen der Festspiele ihre erste und letzte Personale in Österreich statt. Die Ausstellung wurde so zu einem Nachruf auf eine der interessantesten Bildhauerinnen der frühen Wiener Moderne und – da sie zur Emigration gezwungen war – der europäischen Nachkriegszeit; der Katalog stellt heute noch die umfassendste Dokumentation ihres Œuvres dar, die Georg E. L. Wildfellner in seiner Diplomarbeit von 1992 ergänzt und bearbeitet hat. Es sind die einzigen Dokumentationen von Anna Mahlers Kunst, was in erster Linie mit der Rarität ihrer Arbeiten zu tun hat: Das Frühwerk wurde in ihrem Wiener Atelier bei einem Bombenangriff fast zur Gänze zerstört, Fotos sind die einzigen Zeugnisse. Das spätere, in London, Los Angeles und Spoleto in Italien entstandene Werk befindet sich hauptsächlich in weit verstreutem und zum Teil unbekanntem Privatbesitz, die größte Sammlung wird in der Anna-Mahler-Stiftung in Vaduz verwahrt.

Es war also durchaus eine Sensation, als Michael Kovacek gleich drei Arbeiten der Künstlerin von einer Privatsammlung für die Meisterwerkeauktion im April 2013 angeboten bekam. Es handelte sich um drei Gipsabgüsse: ein Liegender, eine Maske sowie um einen späteren vom Original abgenommenen Gipsabguss der Porträtbüste von Gustav Mahler. Es sind für sich eigenständige, voll ausgeformte Skulpturen. Vom Liegenden ist auch ein Bronzeguss bekannt (Anna-Mahler-Stiftung Vaduz) und die Maske entstand wohl im Zuge des Maskenturmes, der 1964 von der University of Los Angeles in Auftrag gegeben worden war. Der Kopf von Gustav Mahler ist einem früheren, übergroßen Modell aus den späten 1920er Jahren nachempfunden, das sie nach eigenen Angaben zerstört hat.

Anna Mahler (1904–1988)
Maske, 1963
Gipsmodell, 15 x 70 x 60 cm
verkauft um € 10.000

Es fällt nicht schwer, sich diesen Arbeiten ganz ohne vorheriges Studium ihres Lebens und Werkes zu nähern, da die Sprache der Hände, die Sensibilität der Oberflächenmodulierung gepaart mit einer abstrahierenden Geometrie der natürlichen Form beredt genug erscheint und sich Assoziationen mit den großen Bildhauern der Moderne, von Auguste Rodin über Aristide Maillol bis hin zu Wilhelm Lehmbruck, von selber ergeben. Und dass Fritz Wotruba mit der Wucht seiner abstrakt-kubischen Formen als Lehrer und Wegweiser fungierte, erscheint noch in diesen Modellen nachvollziehbar.

Und dennoch wäre es unzureichend. Denn jede dieser Arbeiten besitzt eine Geschichte, nimmt Bezug zu Perioden aus einem ungewöhnlichen Leben, das sich in politisch wie künstlerisch bewegter Zeit abgespielt hat.

Beginnen wir mit Gustav Mahler, dem geliebten, aber viel zu früh verstorbenen Vater, dessen zweite und einzige überlebende Tochter sie war. Von ihrer Mutter, Alma Mahler (geb. Schindler), wird sie hingegen, soweit bekannt, nie ein Abbild schaffen. Zeitlebens verband sie mit dieser Frau, der künstlerischen Muse, voyeuristischen Geliebten und faszinierendem Mittelpunkt der künstlerischen Welt Wiens, ein Verhältnis zwischen Nähe und Ablehnung. Im Salon ihrer Mutter erlebte sie zwar aus nächster Nähe das vibrierende Leben der künstlerischen Avantgarde und Boheme der Wiener Moderne und war gleichzeitig darin verloren. Inmitten dieser intensiven künstlerischen Atmosphäre wurde die eigene Begabung fast wie selbstverständlich hingenommen. Anna Mahler war ein ernsthaftes, kritisches Kind und von Beginn an eine scharfe, wenngleich distanzierte Beobachterin der Welt um sie herum. Während ihr Leben sehr unruhig mit steten auch erzwungenen Ortswechseln verläuft, sie keine Beziehung länger erträgt und fünf Ehen eingeht (mit Robert Koller, Ernst Krenek, Paul von Zsolnay, Anatole Fistoulari, Albrecht Joseph), findet sie, nach Versuchen mit der Malerei, in der Kunst am harten Stein von Beginn an zu einer Ruhe von großer Ausstrahlung und Kraft. Ihr Atelier in der Operngasse 4 in Wien wird zu einem Treffpunkt der jungen Generation an Musikern, Dichtern und Malern. Neben zahlreichen Porträtköpfen, von denen sich als eine der wenigen nur die des späteren Bundeskanzlers Kurt von Schuschnigg im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien erhalten hat, wagt sie sich schon früh an großformatige Figuren heran. 1937 erhält sie für eine Stehende den Grand Prix der Pariser Weltausstellung; 1938 flieht sie aus Wien nach London, 1950 folgen als Stationen Los Angeles und ab 1969, nach dem Tod der Mutter, Spoleto.

Überblickt man ihr Werk, fällt die geringe Veränderung ihres Stils auf, was bereits Ernst Gombrich in seinem Katalogbeitrag von 1988 als ablehnende Reaktion auf die Moden der Zeit bezeichnete, auf die von ihr „hautnah" miterlebten rasanten Wechseln von Stilen. Anna Mahlers Arbeit ist auch eine Antwort auf die Revolution der totalen Abstraktion.

Anna Mahler (1904–1988)
Der Maskenturm, Indiana-Limestone,
University of California, Los Angeles, H 5 m

Anna Mahler (1904–1988)
Liegender, 1968
Gipsmodell, 62 x 124 x 49 cm
verkauft um € 43.000

Wahre Kunst, so erklärte sie, sei immer abstrakt, bleibe aber immer auch der Natur, dem Menschlichen verbunden. Ohne diese Nähe seien die tiefen Gesetze unserer Existenz nicht vermittelbar. Die menschliche Figur steht daher im Zentrum ihres Werkes, als ein aus dem Stein geborenes, in sich geschlossenes, sinnliches Wesen.

Das verändert sich – wie der neu aufgetauchte *Liegende* zeigt – etwas in den späteren, wieder „europäischen" Jahren. Der Bronzeguss zum vorliegenden Gipsmodell entstand 1968 in London; eine kantig-weiche Linie kennzeichnet die Form, die den sie umgebenden Raum durchkreuzt, als ihn wie bisher in kubischer Geschlossenheit auszuschließen. Wieder etwas Eigenes stellt die Maske dar, von der ein ähnliches Modell in der Stiftung verwahrt wird und das mit 1963 datiert ist. Das Motiv der Maske besitzt für sich ausreichend Bedeutungselemente, im Werk Anna Mahlers greift es auch auf ihr frühes Interesse zurück, Totenmasken berühmter Freunde ihrer Mutter abzunehmen – nunmehr auf eine allgemeine, abstrakte Form reduziert. 20 Jahre später, in Spoleto, formte Anna Mahler dann den Quellen nach ihr letztes Porträt. 1986 formte sie aus dem Gedächtnis heraus das Bild ihres Vaters: in klaren, erkennbaren Umrissen ist das markante Gesicht des Musikers umrissen, während eine grobe, fast bizarre Oberflächenbehandlung der Mimik eine expressiv-psychologische Ausdruckskraft verleiht.

Anna Mahlers Werk fügt sich trotz ihrer Distanz zur eigenen Zeit nahtlos in die große Entwicklung der modernen Skulptur ein. Sie verlieh ihr eine eigene sinnlich-ästhetische Note, deren zeitlose Musikalität wohl in ihrem Namen begründet ist.

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. Die Ölgemälde.); regelmäßige Mitarbeiterin der Kunstzeitschrift PARNASS. hussl-hoermann@imkinsky.com

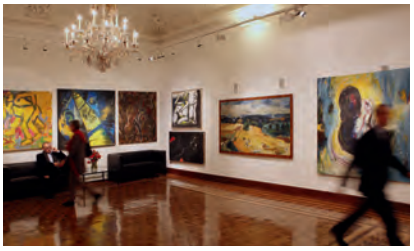
Wir danken der Kunstzeitschrift PARNASS und Charlotte Kreuzmayr für die Erlaubnis, den Artikel hier wieder abzudrucken.

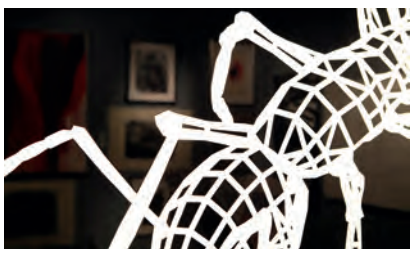
Literatur
Anna Mahler, Skulpturen, mit Beiträgen von Anna Mahler und Ernst Gombrich, Katalog der Ausstellung, Salzburger Festspiele 1988.
Georg E. L. Wildfellner: *Anna Mahler. 1904–1988*, Dipl.-Arb., Wien 1992.

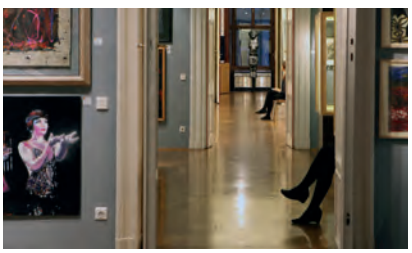
94. Kunstauktion: *Zeitgenössische Kunst*
Vernissage mit einem Vortrag von

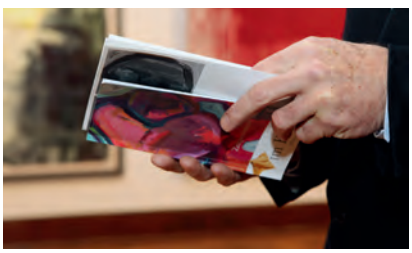
Edelbert Köb über *Maria Lassnig*

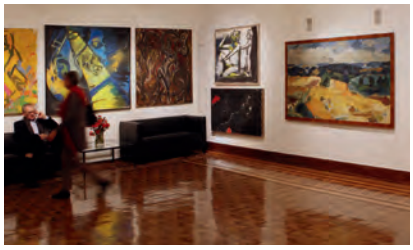
Der langjährige Direktor des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien, Edelbert Köb ist einer der profundesten Kenner der österreichischen Kunst nach 1945. Ein interessiertes Publikum konnte daher nicht nur Grundlegendes sondern auch neue Facetten zur Malerei von Maria Lassnig, der unbestrittenen grande dame dieses Landes, erfahren. Unser Haus war der passende Ort, denn hier erzielten Gemälde der Künstlerin Rekordpreise!





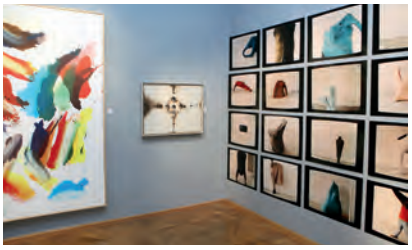


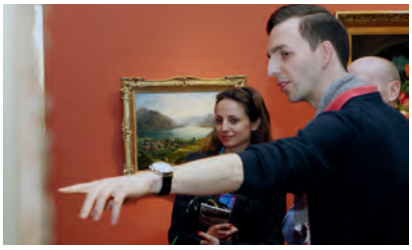




Fotos © Teresa E. Zötl

UNIQA
ArtCercle





95. Kunstauktion *Meisterwerke*
Preview Event

UNIQUA Kunstversicherung mit Vorträgen von Univ. Prof. Dr. Matthias Boeckl und Mag. Petra Eibel

Im Rahmen der Kooperation zwischen der UNIQUA Versicherung und dem Auktionshaus im Kinsky besteht das Angebot, alle in der Auktion ersteigerten Kunstwerke 6 Monate gratis versichern zu lassen! Während dieser Zeit gilt der Versicherungsschutz für den Transport und den Aufenthalt in den Räumen des Besitzers. Anmeldeformulare liegen im Kinsky für Sie bereit. Für nähere Informationen kontaktieren Sie bitte: alexandra.mauritz@uniqua.at, ulrike.seppele@uniqua.at, tobias.nickel@uniqua.at

Fotos © Teresa E. Zötl

Olga Wisinger-Florian
(Wien 1844–1926 Wien), *Der erste Reif* (Detail), 1906
Öl auf Leinwand, 101,5 x 134,5 cm
Schätzpreis: € 150.000–300.000

„Wir versichern Werte“

Gedanken über den Schutz der Kunst

Petra Eibel

Wie und warum versichern?
In den 1650er Jahren war die finanzielle Situation des Malers Rembrandt van Rijn zu einer Katastrophe herangewachsen. Um zumindest sein Haus dem direkten Zugriff der Gläubiger zu entziehen, überschrieb er es auf seinen gerade einmal 15-jährigen Sohn Titus. Dies bewog seine Gläubiger, auf der Stelle rechtliche Schritte einzuleiten – Rembrandt war gezwungen, Konkurs zu beantragen. So wurden nun sämtliche Güter und Besitztümer, bewegliche und unbewegliche, an die Insolvenzkommission übereignet. Fortan stand er unter deren Vormundschaft; er hatte praktisch seine Freiheit und Würde an sie verpfändet.

Sein Sohn Titus musste hilflos zusehen, wie das Haus des Vaters bis auf die Grundfesten leer geräumt wurde. Er war in der schwierigen Situation, Gläubiger seines Vaters und auch sein natürlicher Komplize zu sein, der von Rembrandt in dessen verzweifelten Bemühungen hineingezogen wurde, noch etwas aus den Trümmern des Vermögens zu retten.

Es gab vor allem ein ganz spezielles Stück, das sein Vater aus den Händen des Pfandleihers zurückhaben wollte: einen großen Spiegel in einem Ebenholzrahmen, versilbert und ebenmäßig flach, ein schönes Exemplar aus der Manufaktur des Floris Soop. Zur großen Freude aller erhielt Titus ihn zurück und fand sogar einen Lastkahnschiffer, der bereit war, das schwere und fragile Stück zu seinem Vater zu bringen. Aber das Ding war schwierig zu handhaben und der Mann lud sich beim Ausladen den Spiegel auf den Kopf. Als der Träger von der Brücke herunterstieg, war plötzlich ein gewaltiges Knacken und Krachen zu hören; der Träger versicherte, dass er weder gestürzt noch an irgendetwas angestoßen sei; der Spiegel sei von selbst kaputtgegangen. Da lag nun der wertvolle Spiegel in tausend Stücke zersprungen und der junge Titus konnte nichts anderes tun, als den Rahmen ohne Inhalt, ein Bild des schieren Nichts, zu seinem Vater nach Hause zu tragen.

Berücksichtigt man, dass ein Spiegel im 17. Jahrhundert ein Vermögen wert war, dann kann man sich auch durchaus das Ausmaß der Katastrophe vorstellen, die uns sehr anschaulich in Simon Schamas Buch *Rembrandts Augen* (Berlin 2000, S. 595ff.) vor Augen geführt wird. Zwar wäre keine Versicherung weltweit je in der Lage, einen maßlosen Sammler zu versichern – denn das war Rembrandt, der nicht, wie er behauptete, durch ein Unglück auf hoher See, sondern durch seine Sammelleidenschaft und seine Maßlosigkeit in den Konkurs getrieben wurde –, jedoch das Risiko des Transportes hätte sehr wohl durch den Abschluss einer Versicherung reduziert werden können.

Die Lebensdauer eines jeden Kunstwerkes ist von verschiedenen Faktoren abhängig: von den Materialien, ihrer Qualität und ihrer Kombination, von den Umweltbedingungen und deren Einflüssen auf den Alterungsprozess sowie von Nutzung bzw. Abnutzung. Nicht zuletzt bilden der sorgfältige Umgang und ein vorausschauendes Agieren in konservatorischen Fragen den Rahmen für das „Überleben“ von Kunst. Im gegenwärtigen Ausstellungsbetrieb gewinnen v. a. die letzten beiden Punkte immer mehr an Relevanz: Transport- und so genannte „Handlingschäden“, wie z. B. das Ein- und Auspacken, bilden mehr als die Hälfte aller Schadensfälle.

Auch die Gefahr von Diebstahl und Raub von wertvoller Kunst darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Wir erinnern uns sicherlich noch an die beiden Turner-Gemälde aus der Schirn Kunsthalle in Frankfurt 1994 oder Benvenuto Cellinis *Saliera* aus dem Kunsthistorischen Museum, die im selben Jahr 2003 wie die beiden Gemälde *Der Schrei* und *Madonna* von Edvard Munch aus dem Osloer Munch-Museum gestohlen bzw. geraubt wurden. Die Liste ließe sich noch lange fortsetzen, denn wertvolle Kunst besitzt eine hohe Anziehungskraft auf Kriminelle, die Kunstwerke stehlen, weil sie vorhaben, diese entweder den Eigentümern oder einem Versicherungsunternehmen gegen Lösegeld zurückzuverkaufen oder aber als Tauschobjekt bzw. als Pfand im illegalen Drogen- oder Waffenhandel einzusetzen.

Schockierend fand man die am darauffolgenden Tag erschienene Zeitungsmeldung, dass die beiden Munch-Gemälde nur gegen Feuer- und Wasserschäden versichert gewesen seien.

Die allgemein vorherrschende Meinung, dass man bei einem Totalverlust das Original sowieso nicht ersetzen könne, hatte einen entsprechend umfassenden Schutz verhindert. Durch dieses Ereignis wurde der Öffentlichkeit wieder einmal vor Augen geführt, dass viele Museen nicht oder nur unzureichend versichert sind: Zum einen hat sich das Vorurteil verfestigt, dass man sich die Prämien für die zum Teil extrem hohen zu versichernden Werte nicht leisten könne; zum anderen hofft man, dass „schon nichts passieren werde“ und folglich eine entsprechende Versicherung zur Absicherung der Vermögenswerte durchaus verzichtbar wäre.

In realitas ist Kunstdiebstahl und Kunstraub ein schwerwiegendes globales Problem. So ernsthaft, dass bereits 1991 von verschiedenen betroffenen Stellen, wie internationalen Auktionshäusern, Polizeibehörden sowie Versicherungen, das Art-Loss-Register mit Hauptsitz in London ins Leben gerufen wurde, um die Wiederbeschaffung gestohlener Kunst zu ermöglichen sowie den offenen Handel damit zu unterbinden. Dabei ist interessant zu beobachten, dass sich nach einer vom Art-Loss-Register veröffentlichten Statistik die Mehrzahl der Delikte – nicht wie vermutet – auf Museen oder Galerien (jeweils zwölf Prozent) konzentrieren, sondern in der Mehrzahl private Haushalte davon betroffen sind (54 Prozent).

Man muss sich aber auch darüber im Klaren sein, dass der Schutz, den herkömmliche Haushaltsprodukte für die Versicherung von Kunstsammlungen anbieten, in den meisten Fällen nicht ausreichend ist. Hier wird auf Basis der Wohnungsgröße eine pauschale Versicherungssumme definiert, die das gesamte Inventar – inklusive sehr wertvoller Kunst und Antiquitäten – miteinschließt. Die meisten Verträge sehen eine maximale Entschädigungsgrenze für Wertgegenstände vor; erfahrungsgemäß reichen diese Summengrenzen bei Weitem nicht aus. Ganz zu schweigen davon, dass es im Falle eines Schadens keine Experten der Versicherung mit entsprechendem Know-how gibt, die nach einem Diebstahl bei der Wiederbeschaffung behilflich sind oder die professionelle Restaurierung eines beschädigten Kunstwerkes in die Wege leiten können.

Was sollte ein Kunstsammler vor Abschluss einer Versicherung beachten?
Vor allem sollte er versuchen, die unterschiedlichen Gefahren zu beurteilen, um sicher zu sein, dass seine Sammlungsobjekte gegen alle jene Risiken versichert sind, die zur Beschädigung oder zum Totalverlust führen können. Bei einer Porzellan- oder Glassammlung sollte also unbedingt darauf geachtet werden, dass Bruch und Beschädigung mitversichert sind. Reist ein Sammler weltweit, um zum Beispiel auf internationalen Auktionen seine vielgesuchten Objekte zu akquirieren, sollte ein Versicherungsschutz gewählt werden, der automatisch mit dem Zeitpunkt des Erwerbs aktiviert wird und auch das entsprechende Transportrisiko inkludiert. Ist die Kunstsammlung an verschiedenen Adressen lokalisiert, sollte die Freizügigkeit vereinbart werden, Kunstwerke zwischen den einzelnen Orten auszutauschen.

In einer speziellen Kunstversicherung sind also alle Gefahren mitversichert, mit Ausnahme einiger weniger, die explizit als Ausschluss definiert werden: so zum Beispiel die natürliche Alterung eines Kunstwerks, Abnützungserscheinungen durch den täglichen Gebrauch oder Schäden, deren Ursache in einer falschen Präsentation liegen (wie Farbveränderungen an Aquarellen oder Fotografien, die dem direkten Sonnenlicht ausgesetzt sind, oder auch Schäden an Gemälden, welche direkt über einem beheizten offenen Kamin hängen). Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass alle Gefahren, die ein Kunstwerk plötzlich und unvorhergesehen beschädigen oder zerstören können, als versichert gelten (z. B. Feuer, Wasser, Naturkatastrophen, Diebstahl, Raub, Beschädigung oder Vandalismus).

Wenn man den adäquaten Versicherungsschutz gefunden hat, wie verhält es sich dann mit der Feststellung und Festlegung der Werte?
Wichtig ist, dass man eine Polizze mit „vereinbarten Werten“ wählt und somit im Falle eines Schadens jegliche Diskussion über den Wert einer Sammlung vermeidet. Verkehrswert oder Zeitwert als Entschädigungsbasis oder eine eventuelle Unter- oder Überversicherung sind dadurch obsolet. Umfangreiche Museumssammlungen können auch mit einer so genannten Versicherung auf „Erstes Risiko“ gut geschützt sein. Hier wird eine Versicherungssumme gewählt, die in vernünftiger Relation zum Gesamtwert und den höchsten Einzelwerten steht und ein Maximum darstellt, das der Versicherer entschädigt. Damit wird auch in Fällen einer enormen Wertkonzentration eine Versicherung leistbar: Die meisten Schadensfälle, ob durch Beschädigung oder Diebstahl, betreffen ja in der Regel nicht die gesamte Sammlung, sondern nur einen Teil oder ein einzelnes Objekt. Mit diesem Prinzip ist auch ein gangbarer Weg für hochwertige Privatsammlungen vorgezeichnet, denn es ist im schlimmsten aller Fälle noch immer besser, einen Teil entschädigt zu erhalten, als den Verlust zur Gänze selbst tragen zu müssen.

Petra Eibel studierte Kunstgeschichte und Romanistik in Wien und Paris; sie leitet den Bereich Kunstversicherung der UNIQA Österreich Versicherungen AG in Wien mit Niederlassungen in London, Zürich und Köln; darüber hinaus Lehr- und Vortragstätigkeit sowie zahlreiche Publikationen in ihrem Fachgebiet.

Menschen verbinden.
Werte sichern. Kultur bewahren.

UNIQA + Im Kinsky
6 Monate gratis Versicherung für Ihre Kunstwerke

„Kunst & Leidenschaft" – die Kunstversicherung von UNIQA

Ihre Ansprechpartner für Kunstversicherung:

Mag. Ulrike Seppele
Tel.: +43 1 21175-3932
E-Mail: ulrike.seppele@uniqa.at

Mag. Tobias Nickel
Tel.: +43 1 21175-3583
E-Mail: tobias.nickel@uniqa.at

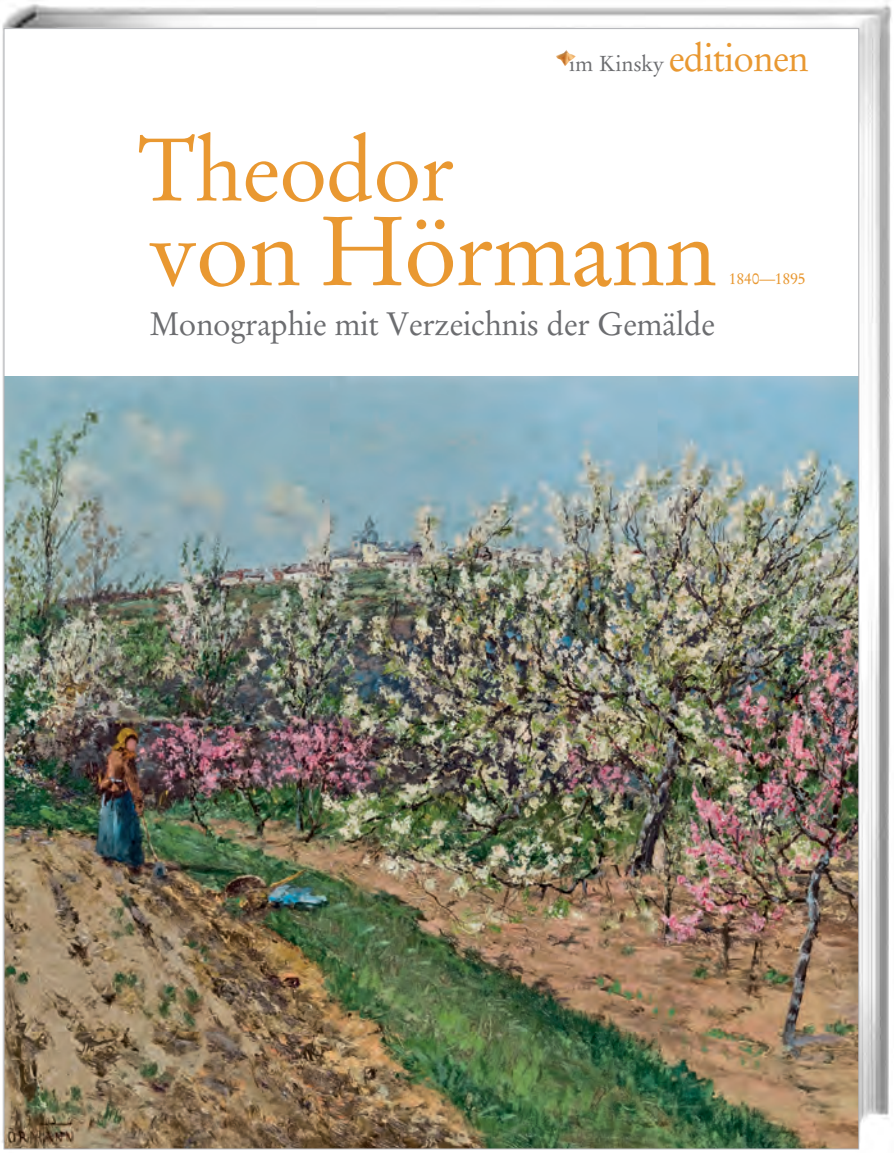
UNIQA

www.uniqa.at

im Kinsky editionen

Aus Ungeduld zu wissen – aus Freude am Schönen – aus Verantwortung für die Kunst

Wir präsentieren 2013

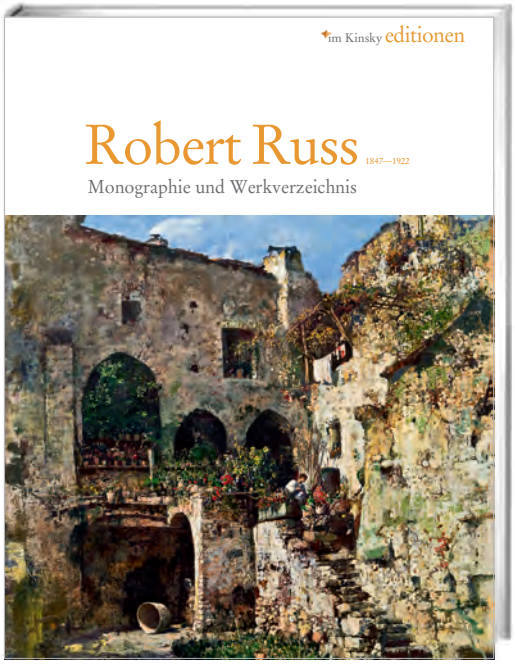


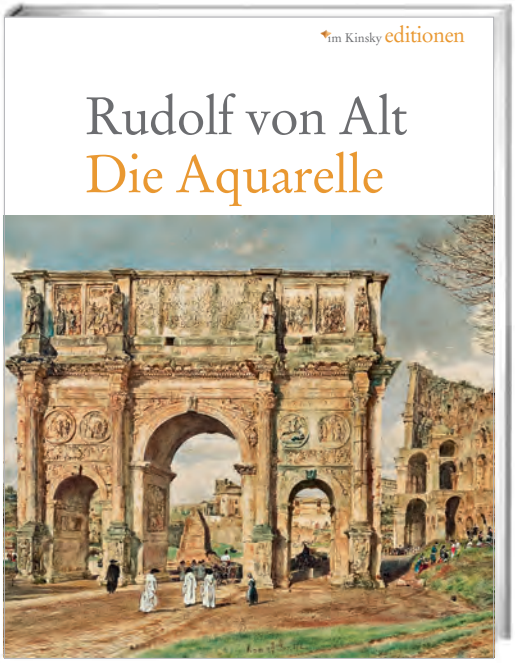
Marianne Hussl-Hörmann
(Auktionshaus *im Kinsky*),
mit Beiträgen von Manfried Rauchensteiner
(Direktor des Heeresgeschichtlichen
Museums Wien a. D.); Marianne
Rauchensteiner (Historikerin);
Matthias Boeckl (Universität für
angewandte Kunst; Chefredakteur
von archINFORM)
Christian Brandstätter Verlag,
400 S., rund 400 Abbildungen, € 69

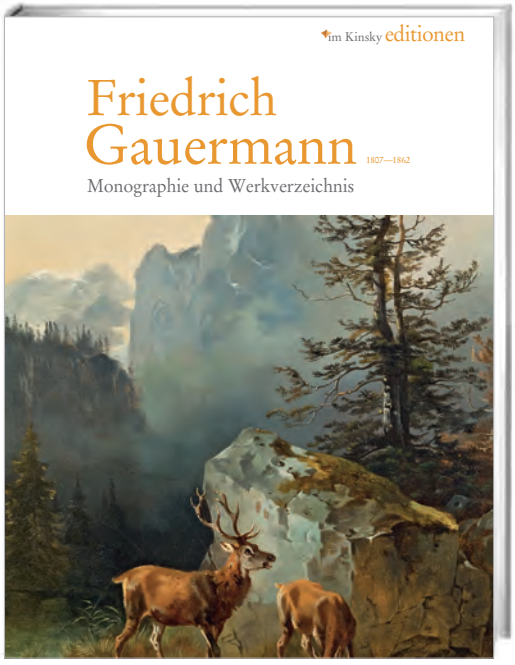
Erscheint im Herbst 2013

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.

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.

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

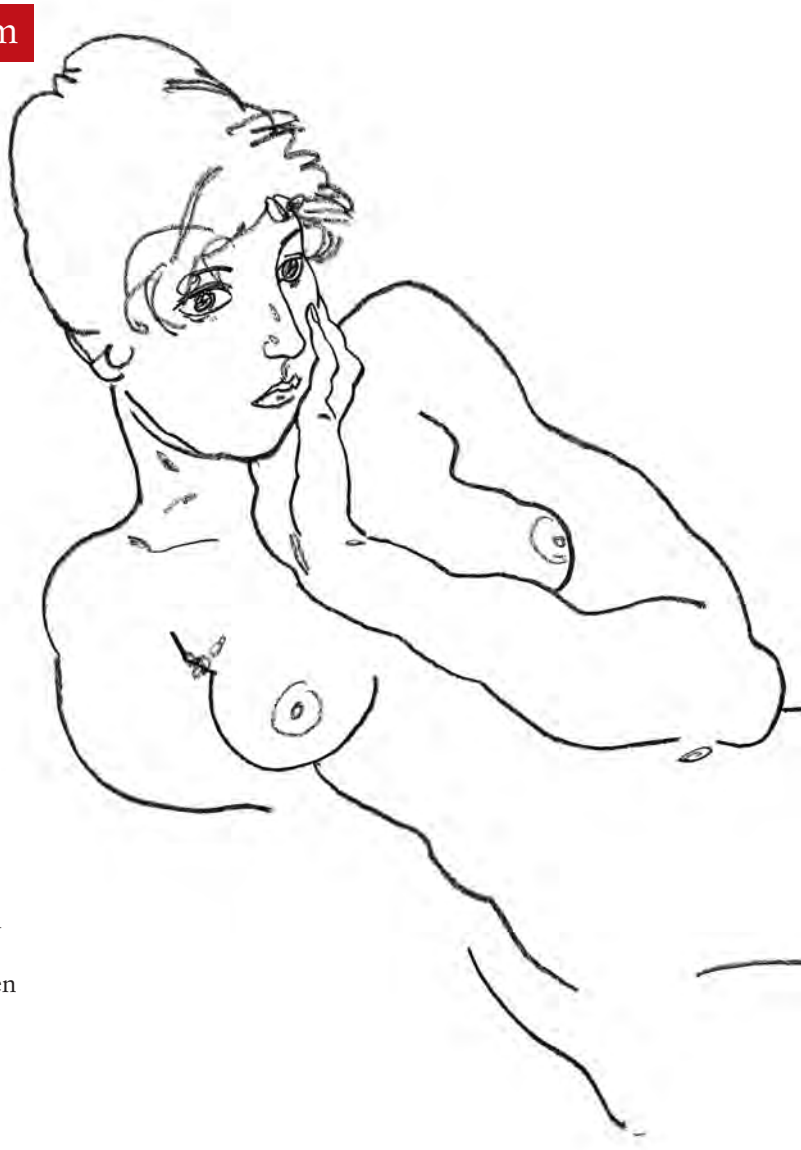
Unser Service

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 sich Sie an:
  T +43 644 213 459, monika.uzman@gmail.com



Egon Schiele
Seitlich Liegende, 1918
verkauft um € 417.000

Impressum

im Kinsky, Zweite Ausgabe: Juni 2013; © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Freyung 4, 1010 Wien
Redaktion: Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com; Korrektorat: Andreas Deppe, Wien;
Graphische Gestaltung: Alexander Rendi, Mitarbeit Eugen Lejeune, Wien; Reprographie, Druck und Bindung: Grasl FairPrint, Bad Vöslau;
Bildnachweis: Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien ; Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Wien-Vaduz; Neue Pinakothek, München

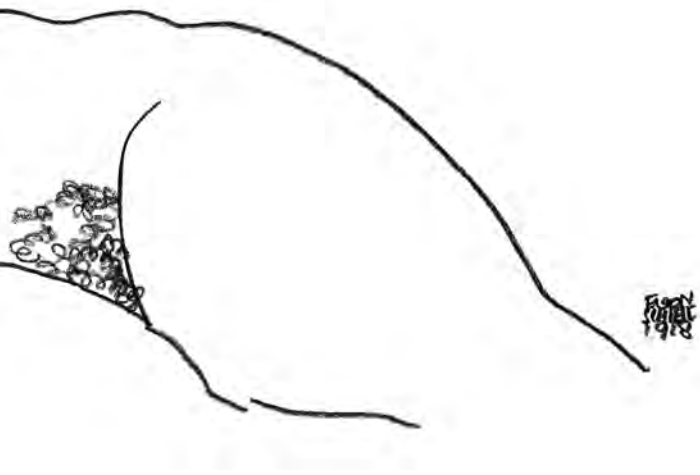
im Kinsky
Auktionshaus im Kinsky GmbH
Palais Kinsky, A-1010 Wien, Freyung 4
T +43 1 532 42 00, F +43 1 532 42 00-9
office@imkinsky.com, www.imkinsky.com

Nächste Auktionen

18.–20. Juni 2013
Auktionstage:
Alte Meister, Bilder 19. Jh.,
Antiquitäten, Jugendstil,
Klassische Moderne
Zeitgenössische Kunst

8. Oktober 2013
Zeitgenössische Kunst

26.–28. November 2013
Jubiläumsauktion
20 Jahre Auktionshaus im Kinsky
Alte Meister, Bilder 19. Jh., Antiquitäten, Jugendstil,
Klassische Moderne, Zeitgenössische Kunst



Unsere Experten für Ihre Fragen

Gechäftsführer Michael Kovacek (19. Jh., Klassische Moderne, Antiquitäten)
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

Ferdinand Georg Waldmüller, (Wien 1793–1865 Mödling), *Das Veilchenmädchen* (Detail), Öl auf Holz, 57,5 x 42,5 cm, **98. Kunstauktion, Schätzpreis: € 130.000–200.000**

im Kinsky

www.imkinsky.com