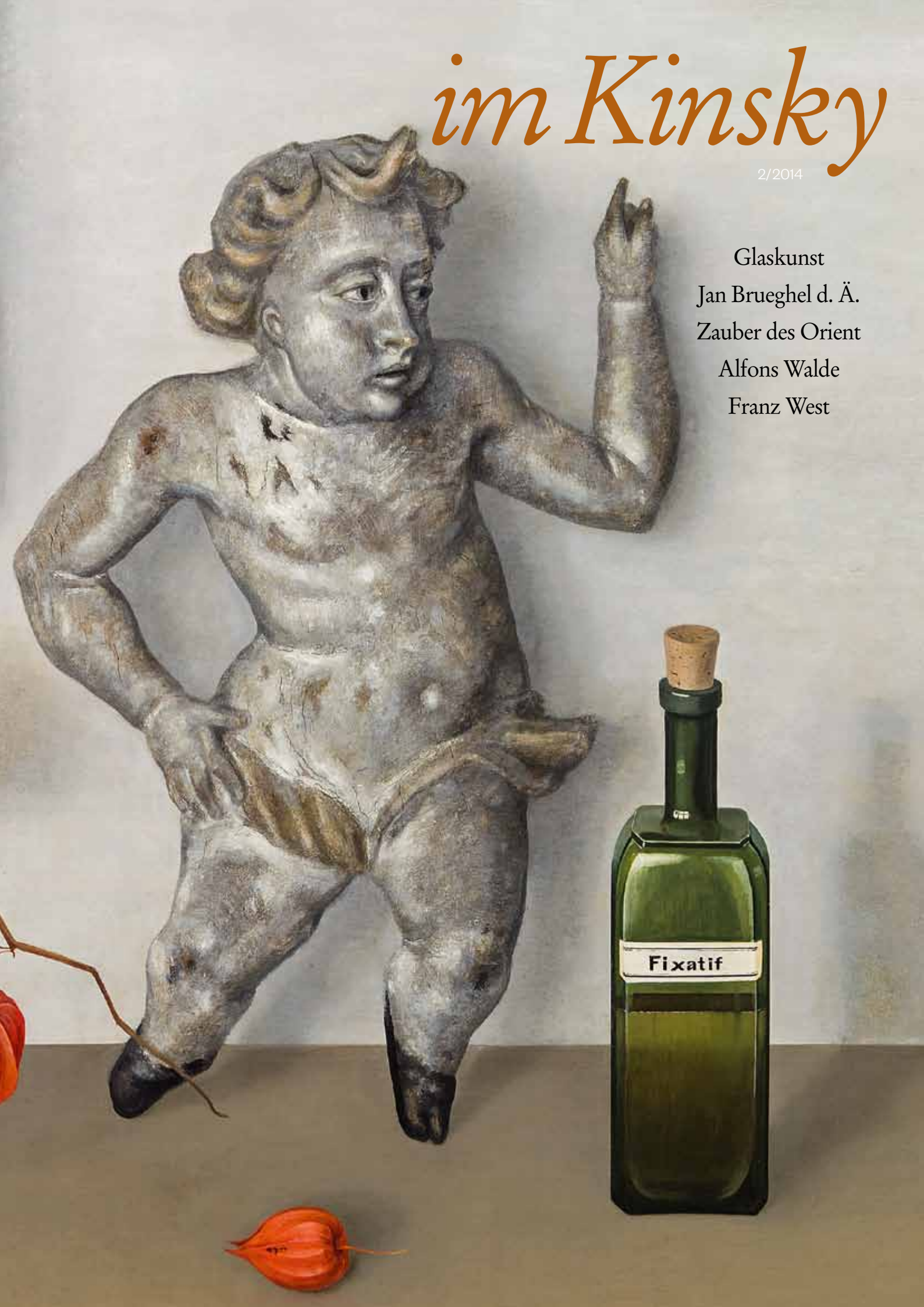
im Kinsky

2/2014

Glaskunst
Jan Brueghel d. Ä.
Zauber des Orient
Alfons Walde
Franz West



„Schön ist …,

… was gefällt“, so lautet die wohl beliebteste – und von Thomas von Aquin noch umfangreich abgehandelte – Argumentation bei der immer wieder strittigen Frage, was diese besondere Eigenschaft denn ausmache. Diesem Diktum ist auch durchaus zuzustimmen, solange es rein persönlich und nicht allgemein gültig verwendet wird. Denn das Gefallen ist ja nichts Absolutes, ist abhängig von der jeweiligen Erfahrung, Bildung, Neugierde. Dementsprechend wandelt es sich, wird kritischer, fordernder, exklusiver. Diese Veränderung der Wahrnehmung ist ein selbstverständlicher Teil des Sammelns, auch Teil seines Vergnügens und führt letztlich vom rein oberflächlichen Schein in vielfache Schichten unseres Bewusstseins und unserer Existenz.

Wir wissen, wovon wir sprechen, denn schon allein die vielen Gemälde und Kunstobjekte, die in den letzten 20 Jahren durch unsere Hände gegangen sind, haben unsere Urteilskraft und den Blick für das Besondere geschärft. Darüber hinaus führen uns aber auch Kunstwerke, mit denen wir nicht zu arbeiten haben, immer wieder auf spannende Reisen zu ihrer Entstehung und Sammlungsgeschichte, berühren uns mit ihren Erzählungen und Spiegelbildern der jeweiligen Epoche, faszinieren mit ihrer Kunstfertigkeit, ihrem Einfallsreichtum. Wir verlassen uns also nicht rein auf unser

Franz Hofstötter (1871-1958), *Schale* (Ausschnitt), Johann Lötz Witwe, Klostermühle, um 1900, H 11,5 cm, **Schätzpreis: € 13.000–20.000**
Cover: **Rudolf Wacker**, *Stillleben mit Engel* (Ausschnitt), 1933, Öl auf Holz, 60 x 75 cm, **verkauft um € 226.800**

subjektives Geschmacksempfinden, sondern erweitern es mit der Kenntnis objektiver Kriterien für alles, was Qualität und Wert hat.

Auch im vergangenen Jahr ist es uns wieder möglich gewesen, Kunstwerke anzubieten, deren Wert wir als zeitlos und schön einschätzten – und die vom Markt auch so gesehen wurden.
Sei es Medardo Rossos Bronzeplastik, die vom Städel Museum in Frankfurt ersteigert worden ist, der byzantinische Steigbügelring oder das geheimnisvolle Mumienporträt, beide heute in ausländischen Sammlungen, oder Bellottos herrlicher Prospekt vom Canale Grande und Jan Brueghels prachtvolles Blumenporträt. Im neuen Journal präsentieren wir Ihnen wieder Geschichten, Zusammenhänge, Besonderheiten aus der Welt der Kunst, mit dem Schwerpunkt Glas, Porträts von Alfons Walde und Helmut Leherb und einem Einblick in die Faszination des Orients.

Mit den besten Wünschen für eine schöne Weihnachtszeit und auf ein Wiedersehen im Kinsky 2015!

Michael Kovacek
Ernst Ploil

Editorial

2

Kareen Schmid
Pietro Bellottis Blick auf Wien

5

Kareen Schmid
Ein Blumenporträt von Jan Brueghel d. Ä.

7

Rainald Franz
Geschichte und Technik der Glaskunst

14

Roswitha Holly
Fragile Zeichnung. Die Kunst des Glasschneidens

20

Roswitha Holly
Schöne Grüße aus Wien. Joseph Endletzberger

26

Gerbert Frodl
Eros Farbe. Hans Makarts Damenporträts

28

Monika Schweighofer
Orientmalerei

30

Claudia Mörth-Gasser
Im Fokus: Alfons Walde

36

Marianne Hussl-Hörmann
Im Reich der Nymphen. Carl Moll in Schönbrunn

42

Charlotte Kreuzmayer
Franz West: Eine Annäherung

46

Harald Krejci
Maitre Leherb. Porträt eines Ausnahmekünstlers

52

Marianne Hussl-Hörmann
Johann Georg Platzer Im Gespräch.

60

Service & nächste Auktionen im Kinsky

64

Private Sales

66

Als der Graben noch ein Platz war

Pietro Bellottis Blick auf Wien

Kareen Schmid

Pietro Bellotti (Venedig 1725 – um 1800, Frankreich) war der Neffe von Canaletto und der jüngere Bruder von Bernardo Bellotto. Obwohl er so nahe mit diesen beiden großen Genies der venezianischen Vedutenmalerei verwandt war, wurde Bellottis Werk lange übersehen. Sein Schaffen ist jedoch kürzlich wiederentdeckt und mit einer Einzelausstellung in Venedig[1] gewürdigt worden, in der auch vorliegende seltene Wien-Ansicht gezeigt wurde.

Es wird angenommen, dass Pietro Bellotti zunächst Assistent in der Werkstatt seines berühmten Onkels Antonio Canal (1697–1768), genannt Canaletto, war, bis er anschließend zum einzig dokumentierten Schüler seines älteren Bruders Bernardo Bellotto (1721–1780) während dessen Jahre in Venedig wurde. Durch eine Vereinbarung vom 5. November 1741 ist bekannt, dass Pietro seinem Bruder 120 Dukaten für Verpflegung und Ausbildung bis zum 25. Juli 1742 bezahlte. Es war auch Pietro, der die Verstreuung der Familie in ganz Europa begann; noch vor Canalettos Abreise nach England 1746 und Bellottos Ruf nach Dresden im Jahre 1747. Denn bereits um 1745 muss Pietro seine zukünftige Frau in Genua getroffen und kurze Zeit später mit ihr und den gemeinsamen Kindern Frankreich als Hauptwohnort gewählt haben. Schon kurz nach der Ankunft in Frankreich begann Bellotti jedoch ebenfalls ein reisefreudiges Dasein zu führen. 1755 und 1756 arbeitete er in Nante, wo er auch 1768 noch einmal erwähnt wird, 1761 war er in Besançon und 1778/79 arbeitete er in Lille.

Mehrere Quellen haben überliefert, dass er eine Art „Lichtvorführung“ präsentierte, die anhand von bemalten Folien „die schönsten Ansichten Europas, wie Venedig, Rom, Florenz, Mailand, Turin, London, Versailles, Straßburg, mehrere Seehäfen und andere Darstellungen antiker und moderner Architektur“zeigte. In diesem Zusammenhang besonders interessant ist ein 1754/55 in Paris veröffentlichtes Flugblatt, das diese Vorführung von „Le Sieur Canalety, Peintre Venitien“ bewarb. Pietro zeigte also – wie sein Bruder Bernardo – keinerlei Zurückhaltung dabei, den Namen und Ruhm des berühmten Onkels zu verwenden. Auch wenn er Gemälde signierte, gebrauchte er normalerweise die Form „Bellotti d[it] Canalet[t]i“.

Der Künstler verbrachte zwischen 1762 und 1767 mehrere Jahre ohne seine Familie und ohne seine Lichtvorführungen in London. Dort schuf er zwei seiner herausragendsten Werke: *The Courtyard of the Royal Exchange, London* (The Mercers’ Company, London) und *Warwick Castle from the South* (Yale Center for British Art, New Haven). Pietro Bellotti wurde das letzte Mal im Jahre 1776 in Toulouse dokumentiert und starb um 1800 in Frankreich.

Vorliegendes Gemälde, die einzig bekannte Wien-Vedute des Künstlers, sowie ein Pendant, *Der Molo in Venedig nach Westen blickend mit dem Dogenpalast,* sind stilistisch, thematisch und in der Größe nahe verwandt mit Bellottis Serie von 17 Ansichten und Capricci, die sich ehemals in der Sammlung des Marquis de Beaumont auf Château de Merville bei Toulouse befanden. Mehrere der Gemälde dieser Serie tragen auf der Rückseite Inschriften aus dem 18. Jahrhundert, die den Künstler als „Bellotti" bezeichnen. Möglicherweise zeigen sie die Ansichten der Folien aus Bellottis Lichtvorführungen. Wie viele Vedutenmaler seiner Zeit bediente sich Bellotti wohl dabei auch der Druckgrafik, um an Vorlagen für seine Ansichten zu gelangen.

Die Inschrift am Keilrahmen der Graben-Ansicht („Ms de St-M-M") kann nur auf die des Marquis de Saint-Mauris en Montagne verweisen; eine Familie aus der Nähe von Besançon in Ostfrankreich. Die große künstlerische Nähe des Gemäldes zu seinem Pendant und zur Merville-Serie, welche 1765 erstmals genannt wird, spricht dafür, auch vorliegendes Werke mit Bellottis Aufenthalt in Besançon im Februar 1761 in Verbindung zu bringen und es damit um 1760 zu datieren.

Das Gemälde zeigt den sogenannten „Graben" in Wien; eine der ältesten und heute noch bekanntesten Straßen- bzw. Platzanlagen der Stadt. Es verwendet denselben Bildausschnitt und dieselbe Perspektive wie der 1719 von Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693–1742) und Johann Adam Delsenbach (1687–1765) veröffentlichte Kupferstich *Prospect des Wienerischen grünen Marckts, der Graben genannt* (Abb. 1). Dieser „zeigt den Graben mit Blick aus der ehemaligen Grabengasse vom Elefantenhaus in Richtung Kohlmarkt, also von Osten nach Westen. In der Mitte des Platzes erhebt sich die Pestsäule (Dreifaltigkeitssäule aus Marmor), deren Errichtung Kaiser Leopold I. nach dem Abklingen der großen Pestepidemie 1679 gelobt hatte. Flankiert wird die Säule von zwei Röhrenbrunnen, die zwar bereits seit 1455 bzw. 1561 bestanden hatten, deren ursprüngliches Programm allerdings nachträglich, auf Grund der unmittelbaren Nachbarschaft zur Dreifaltigkeitssäule, mit Statuen der Heiligen Joseph und Leopold ‚christianisiert' wurde."[2]

Im Hintergrund, den Graben nach Westen abschließend, sind das „Rondellenhaus" mit Rundtürmen an den Ecken und das die Apotheke zum „Zum Goldenen Hirschen" beheimatende „Hirschenhaus" zu erkennen. Letzteres diente in der Vergangenheit durch seine prominente Positionierung bei Feierlichkeiten zur Anbringung von Schaugerüsten. Die kleine Häuserinsel – quasi vor der Kreuzung zum Kohlmarkt – wurde im 19. Jahrhundert abgebrochen und ist heute nicht mehr existent. Das Erscheinungsbild der in den Vordergrund führenden Häuserzeilen ist von barocken oder barockisierenden Fassaden geprägt. Rechts werden sie von der Kuppel der Peterskirche überragt, deren Neubau 1701 begonnen hatte.

Der „Freisingerhof" davor ist das einzige Gebäude, das noch vom mittelalterlichen Baubestand zeugt. Seit dem 12. Jahrhundert besaßen die Bischöfe von Freising den Grund und nutzten das aus mehreren kleinen Häusern zusammengewachsene Bauwerk als Wohnquartier, wenn sie sich in Wien aufhielten. 1773 erwarb Johann Thomas Trattner den Grund und ließ darauf den sogenannten „Trattnerhof" errichten. Ganz am vorderen Bildrand rechts ist das Haus „Zum Schwarzen Elefanten" zu erkennen, das einst den Ostabschluss des Grabens bildete (Abb. 3). Das originelle Hauszeichen eines Reliefs mit Elefanten und entsprechender Inschrift verwies auf den Einzug Erzherzogs Maximilians. Aus Spanien 1552 zurückgekehrt hatte er in seinem Tross erstmals einen Elefanten mit in die österreichische Heimat gebracht.

Es spricht viel dafür, dass auch für Pietro Bellotti der Fischer-Delsenbach-Stich eine der bekannten Motivvorlagen zu seiner Graben-Ansicht war, da das ganz links im Vordergrund dargestellte „Palais Bartolotti-Partenfeld" noch vor dem 1720 erfolgten Umbau durch Johann Lucas von Hildebrandt gezeigt wird. In dem um 1725 ausgeführten Stich von Salomon Kleiner, der dieselbe Grabenansicht mit einer Parade darstellt (Abb. 2), besitzt das Gebäude bereits ein Geschoss mehr und überragt das dahinter gelegene Bauwerk, dem bereits ebenfalls die noch bei Fischer/Delsenbach gezeigten Wasserspeier abgenommen wurden. Pietro Bellotti muss seine Kenntnis über die Kaisermetro-

Johann Adam Delsenbach
Prospect des Wienerischen grünen Marckts, der Graben genant
Kupferstich, 1719

Salomon Kleiner
Prospect deß Grabens
Kupferstich, 1725

Pietro Bellotti, *Blick auf den Graben in Wien*, um 1760
Öl auf Leinwand, 38,5 x 48,5 cm
verkauft um € 24.700

pole, wenn schon nicht durch eigene Ansicht – eine Wien-Reise konnte zumindest bislang nicht belegt werden –, so doch auch aus anderen zeitgenössischen Quellen gewonnen haben. Dies zeigt die Gestaltung der beiden Brunnen. So wurde beispielsweise 1733 das Gitter des Leopoldbrunnens entfernt.[3] Diese Veränderung gegenüber der Fischer-Delsenbach-Ansicht zeigt auch ein Stich von Georg Christoph Kriegl, auf dem 1740 der Erbhuldigungszug Maria Theresias über den Graben dokumentiert wird. Auch bezüglich der Staffage differiert Bellottis Gemälde völlig. Er löst sich von der vorher überlieferten Üppigkeit eines von Menschen überfüllten Platzes. In gekonnter Reduktion, und dennoch alle das Stadtleben prägenden Schichten darstellend, belebt er die Ansicht. In perfekt kombinierter Abwechslung von Leere und Fülle positioniert er seine Figuren auf dem Platz in der erlernten, typisch venezianischen Manier.

Diese Mitte des 18. Jahrhunderts entstandene Ansicht des Grabens ist eine äußerst seltene in Öl ausgeführte Darstellung dieses bedeutenden Wiener Stadtmonuments. Sie stellt damit nicht nur ein wichtiges historisches Dokument dar, sondern besticht vor allem durch das für die Canaletto-Familie charakteristische Spiel von Licht, Schatten und Farbe, in dem der Betrachter die vermeintliche Kühle der Luft in Blaugrüntönen und die Wärme der Sonnenstrahlen in wohligen bräunlich-rötlichen Tönen wahrhaftig zu spüren scheint.

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

1 Charles Beddington/ Domenico Crivellari (Hg.), Pietro Bellotti: un altro Canaletto. Ausstellungskatalog, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, Venedig 7. Dezember 2013 - 28. April 2014, S. 69, Nr. 31, Abb. 31 S. 118
2 Anna Mader, Der Graben, in: Hellmut Lorenz und Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2007, S. 91 ff.
3 Felix Czeike, Der Graben, Wien, Hamburg, 1972, S. 103.

Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625)
Blumenstrauß in Tonvase, um 1608/09
Öl auf Holz, 56 x 42 cm, Ausschnitt
verkauft um € 2,2 Mio.

Zeitlose Vergänglichkeit

Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) und das Blumenporträt

Kareen Schmid

Dieses erst kürzlich in einer Privatsammlung wiederentdeckte prachtvolle Blumenstück ist nicht nur ein seltenes Zeugnis aus der Entstehungszeit dieser Gattung, sondern zudem noch eines von höchster künstlerischer Meisterschaft. Es stellt eine wichtige Ergänzung im Œuvre Jan Brueghels d. Ä. dar und ist zugleich ein außergewöhnliches Zeugnis für die frühesten Anfänge der Gattung, in der Blumen erstmals als bildwürdiges Gemäldemotiv erkannt wurden.

Heute allgemein als der „Blumenbrueghel" bekannt, zählt Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) zu den Gründungsvätern des autonomen Blumenbildes um 1600. Vorher sind florale Darstellungen nur als Beiwerk in größeren Kompositionszusammenhängen, wie beispielsweise der klassische Lilienstrauß als Verkündigungsattribut Mariens, oder im Rahmen botanischer Studienwerke zu finden. Letztere sind vor allem Stiche oder Aquarelle, entstanden ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie die von Joris Hoefnagel (1542–1601) oder Georg Flegel (1566–1638), und gelten heute als potenzielle Antriebskraft und Inspirationsquelle für die Entstehung des Blumenstilllebens.

Zeitgleich mit den flämischen Meistern Jacaob de Gheyn (um 1565–1629), Ambrosius Bosschaert (1573–1621) und Roleant Savery (1576–1639) schuf Jan Brueghel d. Ä. nicht nur die ersten in Öl ausgeführten Stücke dieses bis heute beliebten Bildsujets, sondern brachte es in der Naturbeobachtung und deren künstlerischen Umsetzung auch zu unübertroffener Meisterschaft. Dies verhalf ihm zu seinem das Blumenbild per se verkörpernden Beinamen.

Durch einen eigenhändigen Brief an den damaligen Auftraggeber, Kardinal Borromeo in Mailand, geht die kunsthistorische Forschung davon aus, dass Jan Brueghel d. Ä. erst im Jahre 1606 sein erstes Blumenstück, den berühmten *Mailänder Blumenstrauß,* vollendete (Mailand Ambrosiana, Inv. Nr. 66, Kupfer 65 × 45 cm, Ertz/Nitze-Ertz 2008–2010, Band III, Kat. 431). Kurze Zeit später, um 1607, entstand für den in Brüssel residierenden, habsburgischen Erzherzog Albrecht VII. der sogenannte *Wiener Irisstrauß,* der sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet (KHM Inv. Nr. 548, Holz 51 × 40 cm, opt. cit., Kat. 432). Diese beiden Werke sind durch eine überbordende Fülle von Blüten, verteilt auf der Bildfläche, charakterisiert, die den Anschein erwecken, dass die Vase sie in der Natur nie halten könnte. Hingegen zeigt vorliegendes Gemälde – wie auch weitere um 1608 zu datierende „Blumensträuße in unbemalten Tonvasen", beispielsweise in Prag und Cambridge (opt. cit., Kat. 434 und 436) – eine fortschrittlichere Entwicklungsstufe. In ihnen wurden Blüten, Stängel und Blattwerk in ein realistisches Verhältnis zur Vase gesetzt. Somit bezieht die Komposition aktiv den sie umgebenden Raum mit ein, um die Blumenpracht noch besser zur Geltung bringen zu können.

Die international anerkannten Experten Fred Meijer und Klaus Ertz, die das vorliegende Gemälde im Original begutachtet haben, ordnen es in die Frühzeit der ersten Blumenbilder Jan Brueghels d. Ä. ein und datieren es um 1608/1609. Da Fred Meijer für die zum stilistischen Vergleich herangezogenen Blumensträuße in Prag und Cambridge einen Entstehungszeitpunkt um 1609 annimmt, datiert er auch vorliegendes Gemälde um dieses Jahr. Klaus Ertz stellt unser Gemälde entwicklungsgeschichtlich in große Nähe zum berühmten *Wiener Irisstrauß,* den er 1607 datiert. Da er auch für das Prager Bild eine Entstehung kurz vorher, um 1607/08, annimmt, datiert er vorliegendes Gemälde um 1608.

Die dendrochronologische Analyse der aus einem Paneel geschaffenen Tafel unterstreicht die stilistische Datierung und bestätigt eine Entstehungszeit in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts. Auch Fred Meijer betont die hohe Qualität des Malgrundes, der Holztafel selbst, was ihn annehmen lässt, dass das Gemälde schon bei seiner Entstehung als wichtiges Werk bestimmt war; möglicherweise von vornherein für einen finanzkräftigen oder besonders hohen Würdenträger.

Wie sehr Jan Brueghel d. Ä. seinen weiteren, schon im 17. Jahrhundert erhaltenen Beinamen als „Sammetbrueghel“ durch seine einzigartige Kunst, nahezu „duftende“ Blumen zu malen, verdient, unterstreicht Klaus Ertz in seinem Gutachten zu vorliegendem Gemälde: „Mit spitzem und äußerst feinem Pinsel hat der Künstler die Besonderheit jeder einzelnen Blütenform geschildert und jeder Nuance in der Oberflächenstruktur der Blüten nachgespürt, die wir in dieser Feinheit und Detailgenauigkeit nur bei Jan Brueghel d. Ä. finden – das ist einzigartig. Jede einzelne Blüte formt sich aus unzähligen kleinen Pinselstrichen zu einem äußerst dichten Gewebe von Farbe und Form. Die großen, markant im Strauß integrierten Blüten wie Tulpe, Rosen oder die Schwertlilien wirken wie von Licht umflossen. Jede einzelne Blüte ist dem Gesamteindruck eines bunten ‚Blütenteppichs‘ harmonisch untergeordnet und wirkt trotzdem in ihrer eigenen ‚Persönlichkeit‘ locker und duftig, macht sich im Bildraum bemerkbar und behauptet sich in ihrer eigenen Räumlichkeit.“ (Vgl. Gutachten Dr. Klaus Ertz, Lingen, 3. Februar 2012.)

Die Blumenstücke Jan Brueghels d. Ä. faszinieren damals wie heute auf mehreren Ebenen. Die Kompositionen erlauben dem Betrachter, gleichzeitig sowohl die Schönheit der Blumen wie in der Natur als auch die Fähigkeit des Künstlers zu bewundern, sie so gekonnt zu verewigen. „Gerade die Blumenbilder feiern den Triumph der Malerei über die Vergänglichkeit der Natur. Erst in ihrer kunstvollen Inszenierung von Natürlichkeit bei gleichzeitigen Illusionsbrüchen können sie ihre virtuose Künstlichkeit zur Geltung bringen.“ (Barbara Welzel, Kunstvolle Inszenierung von Natürlichkeit. Anmerkungen zu den Blumenstilleben Jan Brueghels d. Ä., in: Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Laufhütte 2000, S. 556)

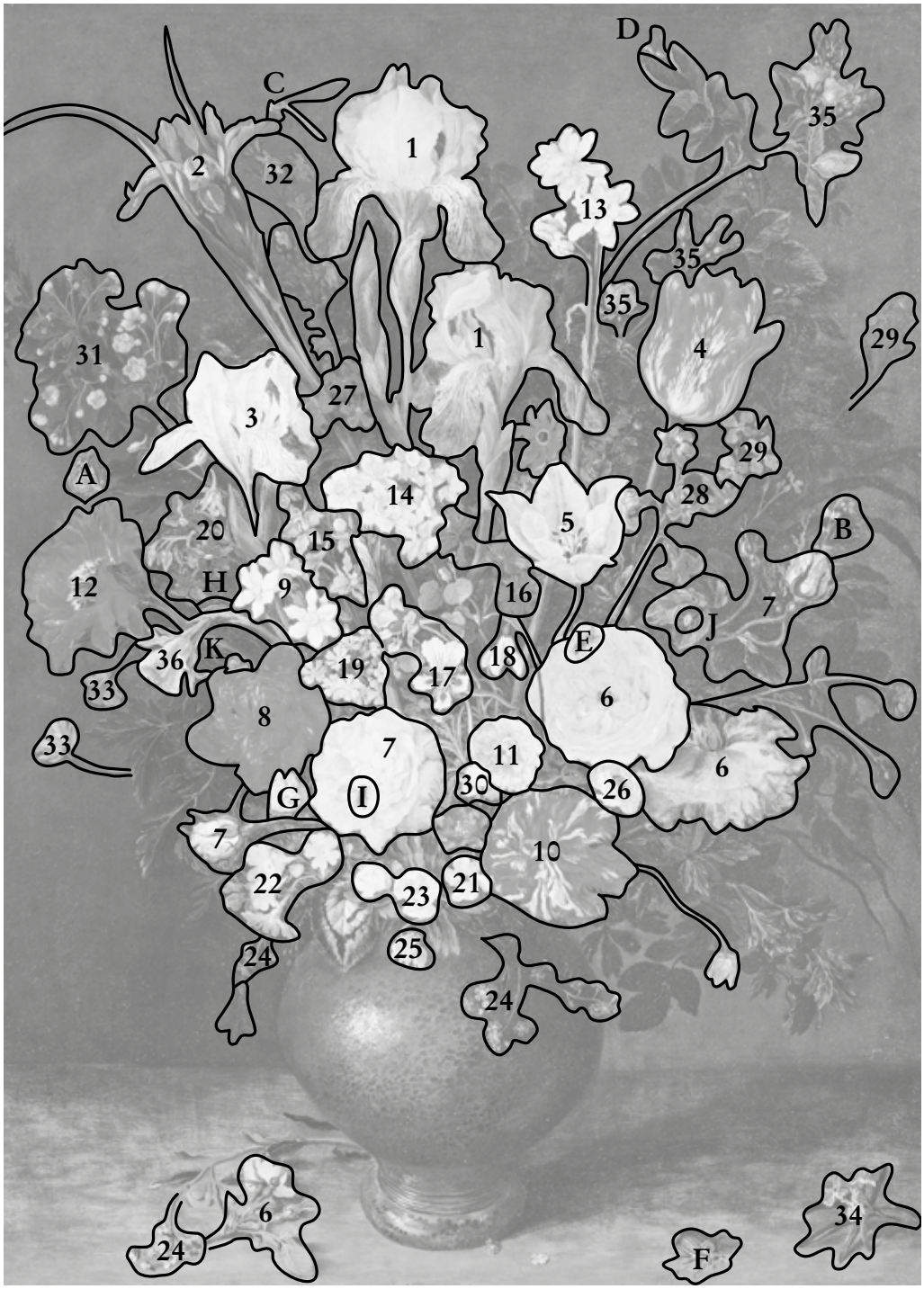
Im vorliegenden Gemälde weisen die links und rechts neben der Vase auf der Tischplatte liegenden, wie aus dem Strauß herausgefallenen Blüten und Insekten auf die Sterblichkeit allen Seins hin, sodass dieses Bouquet auch im Sinne einer Vanitas-Allegorie aufzufassen ist. Im Gemälde selbst wird dadurch die hohe Kunst der Blumenmalerei hervorgehoben, die die fragilen Naturschönheiten im Gegensatz zu ihrem sehr kurzen natürlichen Leben durch ihre meisterliche Darstellung dauerhaft erstrahlen lässt. Die floralen Meisterwerke Jan Brueghels d. Ä. verkörpern somit den im 16. und 17. Jahrhundert geprägten Geist der Kunst- und Wunderkammern, in denen die schönsten und seltensten, natürlichen oder vom Menschen geschaffenen Objekte gesammelt wurden, um in deren Vielzahl und Vielfalt die Größe und Herrlichkeit Gottes zu demonstrieren.

Eben diesen Anspruch formuliert Jan Brueghel d. Ä. selbst in dem schon oben genannten Brief an seinen Auftraggeber Kardinal Borromeo vom 25. August 1606: „Über Herrn Ercole Bianchi schicke ich Euch das Bild mit den Blumen, die sämtlich nach der Natur gemacht sind. Auf diesem Bild habe ich gemacht, so viel ich zu machen vermochte. Ich glaube, nie zuvor sind solch seltene und unterschiedliche Blumen gemalt und mit ähnlicher Sorgfalt ausgeführt worden. Im Winter wird es einen schönen Anblick geben: Einige Farben erreichen beinahe die der Natur. Unter den Blumen habe ich ein Schmuckstück, kunstvolle Münzen und Raritäten aus dem Meer gemalt. Ich überlasse es Euch, ob die Blumen nicht Gold und Schmuckstücke übertreffen. […]“ (Zitiert nach Ertz/Nitze-Ertz 2008–2010, Band III, S. 878.)

Auch darüber, wie genau Jan Brueghel d. Ä. nun vorging, um seine wunderbaren Blumenstücke zu schaffen, geben dieser Brief und weitere eigenhändige Schreiben wertvollen Aufschluss. So weiß man heute, dass der Künstler mehrfach von Antwerpen nach Brüssel reiste, um vor Ort im Hofgarten des Erzherzogs die Naturschönheiten zu studieren und zu malen, da besonders exotische und seltene Gewächse zu teuer und zu rar gewesen wären, um deren blühendes Leben für eine Reise ins Atelier zu beenden. Jan Brueghel d. Ä. gibt selbst an, Blumenbilder nur zu bestimmten Jahreszeiten ausführen zu können, da er nur dann die entsprechenden Vorlagen „alla prima“ (nach der Natur) hätte malen können.

Blumenstrauß in Tonvase, sog. Prager Tulpenstrauß, 1607/08
Öl auf Holz, Inv. Nr. 0-1607
Národni Galerie, Prag © Národni Galerie, Prag

Blumenstrauß in Tonvase, sog. Wiener Irisstrauß, um 1607
Öl auf Holz, 51 x 40 cm, Inv. Nr. 548
KHM Wien © Kunsthistorisches Museum, Wien



Legende

1 Weiße Schwertlilie *(Iris germanica)*
2 Blaue Schwertlilie *(Iris sibirica)*
3 Gelbe Schwerlilie *(Iris flavescens)*
4 Rote Tulpe *(Darwin-Tulpen)*
5 Gelbe Tulpe *(Darwin-Tulpen)*
6 Rosa Rose *(Rosa gallica-Hybride)*
7 Weiße Rose *(Rosa spec., Zuchtform)*
8 Rote Pfingstrose *(Rosa Paeonia)*
9 Weiße Narzisse *(Narcissus papyraceus)*
10 Rot-weiße Nelke *(Dianthus caryophyllus)*
11 Gelbe Ringelblume *(Calendula officinalis-Hybride)*
12 Türkischer Mohn *(Papaver orientale)*
13 Gelbe Narzisse *(Narcissus-Hybride)*
14 Narzisse *(Narcissus poeticus)*
15 Gewöhnlicher Feldrittersporn *(Delphinium consolida)*
16 Kornblume *(Centaurea cyanus)*
17 Kapuzinerkressen *(Tropaeolaceae)*
18 Schneeglöckchen *(Galanthus nivalis)*
19 Weiße Lichtnelke *(Silene latifolia)*
20 Borretsch *(Borago officinalis)*
21 Buschwindröschen *(Anemone nemorosa)*
22 Primel *(Primula scotica)*
23 Winterling *(Eranthis hyemalis)*
24 Vergissmeinnicht *(Myosotis sylvatica)*
25 Alpenveilchen *(Cyclamen purpurascens)*
26 Ranunkel *(Ranunculus)*
27 Brennende Liebe *(Lychnis chalcedonica)*
28 Sternhyazinthe *(Scilla siehei)*
29 Wiesen-Schaumkraut *(Cardamine pratensis)*
30 Gewöhnliches Stiefmütterchen *(Viola tricolor)*
31 Milchstern *(Ornithogalum)*
32 Wiesen-Glockenblume *(Campanula patula)*
33 Apennin-Windröschen *(Anemone apenina)*
34 Rosmarin *(Rosmarinus officinalis)*
35 Rose *(Rosa canina)*
36 Reifrock-Narzisse *(Narcissus bulbocodium)*

A Distelfalter *(Vanessa cardui)*
B Admiral *(Vanessa atalanta)*
C Azurjungfer *(Coenagrion spec.)*
D Wespe *(Vespinae)*
E Fliege *(Muscidae)*
F Maikäfer *(Melolontha melolontha)*
G Aurorafalter *(Anthocharis cardamines)*
H Schmetterlingsraupe *(Lepidoptera)*
I Biene *(Apiformes)*
J Kreuzspinne *(Araneus)*
K Gartenschnecke *(Capaea hortensis)*

Es erscheint jedoch unwahrscheinlich, dass der Künstler aufgrund seiner einzigartigen, aufwändigen Lasurtechnik in Öl nur direkt nach der Natur gemalt hätte. Neben dem Naturstudium dienten wohl auch weiterhin Florilegien, Werke anderer Künstler sowie eigene Skizzen und Gemälde als Detailvorlagen. Der Anspruch war jedoch, in allen Fällen das Naturvorbild auf künstlerische Weise bestmöglich zu inszenieren. Es wird heute vermutet, dass Jan Brueghel d. Ä. dem Blumen liebenden Erzherzog Albrecht VII. seinen zweiten Strauß, den *Wiener Irisstrauß,* aus Dank für die Erlaubnis widmete, in dessen Garten die natürlichen Vorbilder seiner meisterlichen Blumensträuße studieren zu können.

Betrachtet man den Aufwand, den es bedeutete, an neue, möglichst prachtvolle Blumenmotive zu kommen, so verwundert es einerseits nicht, dass einzelne Blüten immer wieder in den verschiedensten Konstellationen in unterschiedlichen Werken des Künstlers vorkommen. Andererseits unterstreicht das mühevolle, durch die natürliche Lebensdauer der Blumen zeitlich begrenzte Arbeiten des Meisters auch damals wie heute die Kostbarkeit dieser wunderbaren floralen und malerischen Pretiosen.

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

Alte Meister

Für unsere **Auktionen 2015**
übernehmen wir hochwertige Kunstwerke.
Wir freuen uns auf Ihre Einlieferung!
Senden Sie uns bitte ein Foto,
vereinbaren Sie einen Termin!
Beratung kostenfrei & unverbindlich:
Mag. Kareen Schmid
schmid@imkinsky.com

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

Giovanni Battista Salvi (1609–1685)
Madonna mit Kind und zwei Putti, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm
verkauft um € 119.700

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

Kuttrolf, Deutsch, 17. Jhd.
hellgrünes Glas, H 25,5 cm
verkauft um € 15.200

Feste Flüssigkeiten

Geschichte und Technik der Glaskunst

Rainald Franz

Als Glas bezeichnet man alle Stoffe, die strukturmäßig einer Flüssigkeit ähneln, deren Zustand bei normalen Umgebungstemperaturen aber so ist, dass sie als fester Körper anzusprechen sind. Auch in der Natur finden sich glasige Stoffe, so ist etwa Obsidian als Mineral dem vom Menschen geschaffenen Glas ähnlich. Die Fähigkeit zur Glasbildung besitzen verschiedene chemische Stoffe, unter den anorganischen hauptsächlich Sauerstoffverbindungen (Oxide) von Silizium (Si), Bor (B), Germanium (Ge), Phosphor (P) und Arsen (As). Lässt man sie nach dem Schmelzen erkalten, so erstarren sie im Wesentlichen ohne Kristallisation. Es entsteht Glas.
Von der Antike bis ins 18. Jahrhundert verwendete man für die Glasherstellung im Prinzip nur Sand, Soda, Pottasche und Kalk. Gelegentlich wurden auch Stoffe mit färbenden Metalloxiden beigemengt. Wird anstelle von Kalk in größerem Umfang Blei als Oxid in das Glasgemenge eingeführt, erhält man den unter dem Namen Bleikristall bekannten Glastyp. Bleihaltige Gläser weisen eine hohe Lichtbrechung auf und eignen sich besonders gut für die Verzierung durch Schliff. Sand ist der wichtigste Rohstoff für Glas, Soda (Natriumcarbonat) wird dem Glasgemenge zur Eliminierung von Kohlensäure zugesetzt, ebenso wie Kalk, der bei 1000 Grad Celsius zu Calciumoxid wird und dem Glas Härte und chemische Beständigkeit verleiht. Als Färbungsmittel für Glas werden reine Chemikalien verwendet. Verschiedene Färbungen erzielt man durch den Zusatz sogenannter Nebengruppenelemente (Kupfer, Chrom, Eisen, Mangan, Nickel, Kobalt, Vanadium, Titan).

Bernsteinfarbene Rippenflasche, um 1700, Glas, H 16,5 cm
verkauft um € 26.000

Anton Kothgasser (1769–1851), *Ranftbecher Stift Melk*, 1817, Glas mit Transparentmalerei
verkauft um € 48.800

J. & L. Lobmeyr, *Großer Teller, "Maurische Serie",* um 1878, Glas mit Emailmalerei und Golddekor, Dm 45 cm
verkauft um € 14.550

Von der Antike bis zur Neuzeit
Die ältesten bekannten Glasgefäße wurden 1500 v. Chr. in **Ägypten** erzeugt und tragen das Siegel des Pharaos Tutmosis II. Während die Ägypter Glas noch am offenen Feuer über einem gebrannten Tonkern zu Gefäßen formten, ohne den Glasfluss kontrollieren zu können, nutzten die **Römer** die aus Ägypten importierte Technologie und verfeinerten sie: Glashütten entstanden und um Christi Geburt wurde die Technik des Glasblasens auf der Pfeife, dem hohlen, dünnen Metallrohr, erfunden. Gleichzeitig wurde durch die Entwicklung der sogenannten Glasmacherseifen die Farbigkeit des Glases erstmals bestimmbar. Praktisch alle in der Neuzeit gebräuchlichen Techniken der Verzierung und Formung des Glases wurden schon in der römischen Antike entwickelt. Die Römer errichteten auch in den transalpinen Provinzen des Reiches Glashütten. Gallien, Britannien und die Rheinlande entwickelten sich schnell zu Zentren. Bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. wirkte die römische Prägung der Glasproduktion auch in den Provinzen nach.

Das **merowingische und fränkische Glas** des 5. bis 8. Jahrhunderts, das vornehmlich in Hütten Galliens und der Rheinlande entstand, hebt sich durch schwerfällige Formen und eine opake Glasmasse von den Meisterwerken der römischen Antike ab. Aufgeschmolzene Ornamente sind deren einziger Schmuck. Vom **9. bis zum 14. Jahrhundert** dominierte die Erzeugung von Scheibenglas die Hohlglasproduktion. Das wichtigste Zeugnis der mitteleuropäischen Glasmacherkunst um 1100 stellt die *Schedula diversarium artium* des westfälischen Mönches Theophilus dar. Das Werk, das für alle Zweige des damaligen Kunsthandwerks Rezepte lieferte, widmete dem Glasmachen ein ganzes Buch. Vier Kapitel sind dem Hohlglas und der Glasbläserei gewidmet.
Im Westen stagnierte die Glaskunst während des Mittelalters bzw. ging sogar zurück, im Orient hingegen wirkte die antike Tradition fort. Europa deckte seinen Bedarf an kunstvollem Hohlglas durch Importe aus dem Orient mit Syrien, Persien, Mesopotamien und Ägypten sowie Byzanz als Hauptlieferanten. Als Beute der Kreuzfahrer gelangten ebenfalls kostbare Glasobjekte in kirchliche Schatzkammern. Um 1000 führte der Import von orientalischem Glas auch in Venedig zum Erblühen einer autochthonen Glasmacherkunst. Die Gestaltung von dünnwandigem Hohlglas setzte sich seit dem 11. Jahrhundert in Venedig nahtlos fort. Die Glaserzeugung wurde dem Staatsmonopol unterstellt, die Rezepte und Techniken der Hersteller unterlagen strengster Geheimhaltung. Ab dem 13. Jahrhundert wurde venezianisches Glas in den deutschen Sprachraum exportiert. Im Mittelalter fanden sich auf dem Tisch Nup-

penbecher, die in Form und Bearbeitung von orientalischen Gläsern inspiriert waren, welche durch den Handel nach Europa gelangten und hier, vor allem in Venedig, aber auch in *Waldglas*hütten von Klöstern nördlich der Alpen, nachgeahmt wurden. Die gotischen Gläser, Stengelgläser oder in Modeln geblasen, waren Luxusartikel für die höfische Oberschicht.

Im **deutschen Sprachraum** lassen sich erst im 14. Jahrhundert wieder Glashütten zur Hohlglaserzeugung urkundlich und durch Objekte belegen. Die Zentren liegen jetzt in Böhmen, Hessen, Thüringen und Sachsen. Anfangs wurde nur das sogenannte Waldglas grüner Färbung erzeugt, typische Formen des nordischen Glases sind große Trinkgefäße, etwa der *Krautstrunk* und die *Passgläser* mit horizontal um den Schaft gelegten Glasstreifen, die als Trinkmarkierung dienten. Das typische Weißweinglas ist seit dem 15. Jahrhundert der ursprünglich nur im Rheinland bekannte *Römer.* Er zeichnet sich durch einen aus Glasstreifen gebildeten Fuß aus, der der Kuppa angeschmolzen wird. Wappenbecher und Reichsadlerhumpen blieben bis ins 18. Jahrhundert beliebt, ihre Wandung wurde mit Wappen in Emailfarbe verziert. Sie wurden Teil der Trinkkultur des städtischen Bürgertums, wobei die Gläser nie auf der Tafel standen, sondern vom Mundschenk gereicht und wieder übernommen wurden.

Seit der **Renaissance** diente Glas im zentraleuropäischen Raum als Luxusgut und Tafelschmuck. Das venezianische Kunstglas hatte seine Blütezeit und wurde zum begehrten Importartikel, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in der von Kaiser Maximilian I. unterstützten Haller Glashütte für einige Jahrzehnte erfolgreich nachgearbeitet wurde. Den filigranen südlichen Glasformen, den Pokalen und Schalen in transluzidem Glas mit Faden- oder Eisglasdekor traten im Norden *Krautstrunk* und *Stangenglas, Nuppenbecher, Kuttrolf* und *Römer* für Wein und der *Willkomm* oder *Luntz* für Bier gegenüber, oft in opakem Glas.

Neue Formen vom Barock bis Biedermeier

Anfang des 17. Jahrhunderts wurde in Nordeuropa, vor allem in Böhmen, das *Kristallglas* entwickelt. Durch den Zusatz von Kalk zur Glasschmelze erreichte man eine Klarheit, die dem namengebenden Mineral vergleichbar war. Prunkpokale, verziert durch Glasschnitt, Reliefschnitt und Gravierung beherrschten fortan die festlichen Tafeln des Nordens. Rubinglas wurde nach dem Rezept Johannes Kunckels durch die Zugabe von Goldpurpur entwickelt und blieb bis ins Biedermeier Mode. Hinzu trat die Technik des Zwischengolddekors, bei der gravierte Goldfolien zwischen die Wandung zweier Gläser geklebt wurden, zur Perfektion geführt durch Johann Mildner in Österreich. Dem spätbarocken Überschwang des Glases in Form und Dekor des Rokoko, etwa in den Konfektschalen in Muschelform, trat im Biedermeier die neuerliche Schlichtheit der Pokale und Becher gegenüber. Ranftbecher und Fußbecher, mit und ohne Schaft, mit Stein- und Reliefschnitt und Malerei dekoriert, durch Beizen gefärbt oder mit farbigem Glas überfangen, werden zu den üblichen Tischgläsern, die sich auch auf bürgerlichen Tafeln finden.

Einer Petition böhmischer Glasfabrikanten von 1804 an Kaiser Franz I. ist zu entnehmen, dass 66 Glashütten dort Rohglas für zwei Millionen Gulden im Jahr erzeugten, dessen Wert durch verschiedene Veredelungsverfahren auf nahezu elf Millionen Gulden gesteigert wurde. Glas für annähernd fünf Millionen Gulden wurde damals exportiert, 40.000 Menschen fanden in dem Industriezweig Beschäftigung. Die Glasfabriken in Böhmen konkurrierten mit der seit 1812 bestehenden k. k. Glashütte zu Gutenbrunn in Niederösterreich, den Fürstenbergischen Hütten zu Joachimsthal, Schwarzau und Sophienswald. Die technische Innovation der österreichischen Glasindustrie im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ging einher mit der Etablierung der neuen Gestaltungstechniken und Formen des Glases. Brilliant- und Steinedelschliff wurden zur typischen Glasdekoration des Klassizismus. Hinzu kamen Glasschnitt und Veredelung des Glases durch Malerei in Schmelzfarben. Die böhmischen Zentren Steinschönau und Haida setzten zwischen 1810 und 1820 reich geschnittene und geschliffene dickwandige Gläser durch. Reliefschnittdarstellungen mit Genreszenen, Porträts von Fürsten und hochstehenden Damen schmückten die neuen Pokale sowie Ranft- und Fußbecher dieser Periode. Neben Tiefschnitt finden sich auch Schälschnitte, die in ihrer Wirkung an antike Kameen erinnern. Weiters wurden dünnwandige Becher mit Schmelzfarbenmalerei zu beliebten Geschenken und Andenken der Kongresszeit in Wien. Die Maler in der Residenzstadt Wien bezogen die Rohware aus Böhmen wie auch aus der Untersteiermark, etwa der Glashütte Cilli. Gottlob Mohn entwickelte ab 1811 in Wien die Emailfarbenmalerei weiter. Sein größter Konkurrent, der Porzellanmaler Anton Kothgasser, übertrug Motive wie etwa Landschaftsveduten vom Porzellan auch auf Gläser. Neue Dekortechniken wie Glasperlbesatz in Netzform ergänzten die Schmuckformen.

Mit der Aufhebung der Exportbeschränkungen nach Ende der Kontinentalsperre wurde böhmisches Glas zum Exportschlager und die Glasindustrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der k. u. k. Monarchie zum Träger ästethischer wie technischer Innovation.

Auf dem Weg in die Moderne

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmte der Historismus die Glasgestaltung. Die Wiederaufnahme fast vergessener Techniken und die Belebung der handwerklichen Erzeugung nach dem Siegeszug der Manufakturen waren Hauptanliegen dieser Epoche. Dazu entstanden in ganz Europa Mustersammlungen historischer Gläser und Schulen zur Ausbildung von Glasentwerfern und -handwerkern. Die Weltausstellungen präsentierten die Ergebnisse des freien Experimentierens mit Stil und Techniken der Glasbearbeitung, vom römischen Glas bis zum Rokokoglas. Die 1823 in Wien gegründete, bis heute bestehende **Firma J. & L. Lobmeyr** war der führende Verleger von hochwertigem Glas in der k. u. k. Monarchie. Josef Lobmeyr vertrat die bedeutendsten böhmischen Glaserzeuger in Wien. Dessen Sohn Ludwig entwickelte entsprechend den neuen Bedürfnissen der Tischkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Glasservice, die ab 1840 unter seinem Namen in böhmischen Glashütten erzeugt wurden. Auf der Weltausstellung in London 1862 wurden das Kristallglas und die Tafelgegenstände Lobmeyrs erstmals mit einer Medaille ausgezeichnet. Fortan präsentierte die Firma auf allen Weltausstellungen kunstvolle Glaserzeugnisse, besonders erfolgreich 1873 in Wien.

Der handwerkliche Aufschwung im Historismus bildete auch die Grundlage für die Entwicklung der Reformkunst-

Krautstrunk, Tirol, 2. Hlft. 15. Jhd., hellgrünes Glas, H 6 cm
verkauft um € 22.000

bewegungen des **Art Nouveau** in Frankreich und des **Jugendstils** in Europa und den Vereinigten Staaten. Auf der Suche nach einem der Zeit adäquaten neuen Stil befreite man sich von historischer Stilnachahmung, orientierte sich aber, etwa in der Glaserzeugung, sehr wohl an Errungenschaften der Handwerkstradition, die Träger neuer Formen, Dekore und Gestaltungstechniken wurden.

Künstler wie Emile Gallé im französischen Nancy oder der von ihm beeinflusste Amerikaner Louis C. Tiffany bestimmten den Geschmack und die Entwicklung des europäischen Jugendstilglases. Sie wollten vor allem Gläser als Kunstwerke verstanden wissen.

Tiffanys Dekore der künstlichen Irisierung, dem Aufschmelzen von Metalloxiden in Pulverform, um ein changierendes Leuchten auf dem Gefäßkörper unter Lichteinfall zu erzielen, wurden zum Synonym für seine Glaserzeugnisse. Vorbilder fand er dabei im antiken und islamischen Glas. Die **Firma Johann Lötz Witwe in Klostermühle** im südlichen Böhmerwald hatte bereits in den Siebziger- und Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts unabhängig von Tiffany mit Irisierungen experimentiert und das 1898 patentierte Verfahren für ihr Phänomen-Glas muss dem von den Amerikanern erzielten Produktionsprozess sehr ähnlich gewesen sein. Zu Beginn der Produktion kopierte Lötz tatsächlich Gläser von Tiffany.

Dem fließenden Stil des Art Nouveau trat zu Beginn des 20. Jahrhunderts der sachlich-geometrische Stil der Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule wie **Koloman Moser** und **Josef Hoffmann** im Glasentwurf entgegen, den sie bei Service-Entwürfen für Joh. Bakalowitz und Joh. Loetz Witwe entwickelten und nach gemeinsamer Gründung der **Wiener Werkstätte** weiterführten. Einfache geometrische Formen, transluzides Glas, neue Dekore wie Schwarzlotmalerei prägten die von ihnen und ihren Schülern und Mitarbeitern in Wien entworfenen neuen Gläser, die in Ausstellungen des Werkbundes und des Österreichischen Museums Furore machten. Musselinglas-Service von Josef Hoffmann und Oswald Haerdtl und andere mit Stefan Rath für Lobmeyr entwickelte Schnitt- und Schliffgläser wurden erfolgreich auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs in Paris 1925 gezeigt, die dem Stil des Art Déco seinen Namen gab.
Ab den späten Zwanzigerjahren wurden französische und skandinavische Gläser von Entwerfern wie René Lalique oder Edward Hald stilbildend mit ihren Techniken der Gravur, des Tief- und Schälschnitts und eines neuen Gussverfahrens zur Gestaltung.
Die Glaskunst nach dem Zweiten Weltkrieg reagierte auf die neuen industriellen Fertigungsmethoden mit einer Trennung von Glasdesigner und Glaskünstler, wobei Letzterer Glas als Material plastischer Gestaltung jenseits des Gebrauchszweckes verstand. Entwerfer wie Carlo Scarpa in Italien oder Tappio Wirkkala, Alvar Aalto, Timo Sarpaneva in Skandinavien schufen neue Formen bei gleichzeitiger Anwendung historischer Techniken. Das Glas der Gegenwart schließlich kennt zwei wesentliche Strömungen: zum einen die seit den 1960er Jahren entwickelte Studioglasbewegung, wo Glas im Atelier geschaffen wird, zum anderen die bewusste manufakturmäßige Fertigung von Glas als Handwerkskunst, etwa in Venedig auf Murano.

Die Faszination des „Kunststoffes“ Glas hat in der rund 3.500 Jahre währenden Auseinandersetzung des Menschen mit dem Material nicht nachgelassen. Glas zu sammeln war und ist eine Leidenschaft, die Disziplin in der Auswahl der Objekte erfordert, um der Sammlung letztendlich ein Profil zu geben. Dabei ist es unwesentlich, ob man sich mit seltenem Renaissanceglas oder in Massen erzeugtem Pressglas des 19. Jahrhunderts beschäftigt. Im gesammelten Glas und der gewählten Sammlungsstrategie spiegelt sich im wahrsten Sinne des Wortes der Charakter der Sammlerin/des Sammlers.

Rainald Franz ist Kustode der Sammlung Glas und Keramik des MAK – Österreichischen Museums für angewandte Kunst/Gegenwartskunst in Wien. Provenienzbeauftragter und zuständig für EU- und sammlungsübergreifende Projekte; Lehrbeauftragter am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien und am Institut für Konservierung und Restaurierwissenschaften der Universität für angewandte Kunst Wien. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen, Veranstalter von Symposien.
2007–2013 Präsident der ICDAD (International Committee of Decorative Arts and Design); 2011–2013 Vorsitzender des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker.

Otto Prutscher (1880–1949), *Karaffe mit Stöpsel*, um 1907
Kristallglas mit Schliss, gelb gebeizt, H 32,8 cm
verkauft um € 44.000

(1) **Heinrich Schwanhardt,** *Deckelpokal* mit dem Stammwappen der Familie Thurn, Nürnberg, um 1670, H. 41,5 cm, **verkauft um € 29.000**

Fragile Zeichnung

Die Kunst des Glasschneidens

Roswitha Holly

Anders als der Besucher in einem Museum können Sammler und wir im Auktionshaus Kunstwerke auch in Händen halten und das Einzigartige an ihnen regelrecht spüren. Einer dieser besonderen Momente war die Katalogisierung des Nürnberger *Wappenpokals* aus dem Haus Thurn (Abb. 1)[1]. Der aus Privatbesitz stammende, perfekt erhaltene Deckelpokal wurde wohl von Heinrich Schwanhardt in der Zeit um 1670 in Nürnberg mit feinem Glasschnitt bearbeitet. Das museale Sammlerstück war für uns nun Anlass, die Entstehungsgeschichte der Nürnberger Glasschneidekunst näher zu beleuchten.

Die Technik, Glas mit Hilfe von Schleifwerkzeugen zu bearbeiten und zu dekorieren, wurde ursprünglich für den Steinschnitt (Glyptik) entwickelt und geht bereits auf die 18. Dynastie (um 1552–1306 v. Chr.) des alten Ägypten zurück. Es ist jedoch kaum verwunderlich, dass die eigentliche Erfolgsgeschichte des Glasschnitts mit Rudolf II. ihren Anfang nahm. Am Prager Hof versammelten sich Ende des 16. Jahrhunderts die bedeutendsten italienischen Steinschneider der Zeit, die Mailänder Familien Miseroni und Saracchi, die atemberaubende Kunstwerke aus Quarz schufen. Doch große, farblos durchscheinende Steine wie Bergkristall waren sehr teuer und nicht leicht zu beschaffen. Was lag daher näher, als sich dem Glas wieder stärker zu widmen und deren künstlerische und technische Entwicklung zu forcieren? Schon Joachim von Sandrart berichtete in seiner *Teutschen Akademie* 1675, dass „bey höchst-gedachten Käysers Rudolphi Regierung / die Kunst des Glasschneidens wieder von neuem erfunden / und an den Tag gebracht worden“[2] ist.
Das Grundproblem, dem sich die Glasschneider bzw. die Glasbläser Ende des 16. Jahrhunderts stellen mussten, war die noch unbefriedigende chemische Zusammensetzung der Glasmasse. Das Glas war durch Metalloxide nicht rein, das heißt es war nicht vollkommen farblos und durchsichtig. Zudem hatte es oft starke Lufteinschlüsse in Form von kleinen Blasen, die ein großflächigeres Bearbeiten der Oberfläche unmöglich machten. Die Venezianer verfügten zwar bereits über das nötige Know-how, entfärbtes Glas zu produzieren, es wurde ihnen aber unter Androhung der Todesstrafe untersagt, ihr Wissen an Dritte weiterzugeben. Zudem war ihr „cristallo“ zu dünn und daher für jegliche Oberflächenbehandlung unter Einwirkung von mechanischem Druck unbrauchbar. Um 1600 gelang es schließlich, mit Hilfe von Braunstein und anderen Substanzen das Glas zu entfärben und eine für den Glasschnitt geeignete Mischung zu entwickeln, die bis zum Ende des Jahrhunderts in dem sogenannten Kreideglas des Riesengebirges ihren Höhepunkt fand.[3]

Einer der ersten in Prag überlieferten und vom Kaiser sehr geschätzten Glasschneider war Caspar Lehmann (1563/64–1622), der nicht nur meisterhaft geschnittene Gläser hervorbrachte, sondern auch an der zukünftigen Entwicklungsgeschichte des Nürnberger Glasschnitts – wenn auch nur indirekt – beteiligt war: Zu seinen talentierten Gesellen zählte der in Nürnberg geborene Georg Schwanhardt d. Ä. (1601–1667), der nach Lehmanns Tod in seine Heimatstadt zurückkehrte. Nürnberg war vom Dreißigjährigen Krieg weitgehend unberührt geblieben und hatte seine Stellung als eines der bedeutendsten kulturellen Zentren nördlich der Alpen – zumindest bis Kriegsende – bewahren können. Als wichtige Handelsstadt lockte sie bereits im 15. Jahrhundert Adelige, wohlhabenden Klerus und reiche Patrizierfamilien an, die wiederum das Kunsthandwerk förderten und Spitzenleistungen in Gold, Silber, Glas und Elfenbein bewirkten. Die Künstler beeinflussten sich gegenseitig und probierten ihre bereits gut entwickelten technischen Geräte an den unterschiedlichsten Materialien aus. So wurde nicht nur Edelmetall graviert, sondern auch Stein und Glas geschnitten.

Der 1622 nach Nürnberg heimgekehrte und mit dem „Cammer-Edelstein- und Glasschneider“-Privileg seines Lehrmeisters ausgestattete Georg Schwanhardt d. Ä. errichtete nun

(2) *„Der Glasschneider"*, Stich von Christoph Weigel, Nürnberg, um 1680

seine eigene Werkstatt, wo „die Kunst noch mehrers excolirt / und durch unterschiedliche Inventiones, insonderheit des hellen oder blanken Schneidens / noch höher gebracht"[4] wurde. Georg Schwanhardt war zwar nicht der erste Glasschneider in Nürnberg, er war es jedoch, der die Glaskunst Nürnbergs mit Hilfe verbesserter Technik an die Spitze führte, wo sie gut 100 Jahre verblieb und erst gegen Ende des Jahrhunderts von Böhmen und Schlesien wieder eingeholt wurde. Die Werkstatt Schwanhardts beschäftigte zahlreiche Familienmitglieder und führte Aufträge im Namen Ferdinands III., hoher geistlicher Würdenträger, Adeliger und wohlhabender Patrizier aus. Seinen beiden Söhnen Georg d. J. (gest. 1676) und Heinrich (gest. 1693) wurde ebenfalls das kaiserliche Glasschneideprivileg erteilt.

In einer Zeit, wo in anderen Ländern kriegsbedingt die Glaskunst zum Stillstand kam, arbeiteten die Nürnberger Glasschneider konsequent an der Verfeinerung des Glasschnitts. In den Gefäßformen waren sie weniger abwechslungsreich – es gab den relativ einfachen Zylinderbecher (mit oder ohne Füße) oder den unvergleichlichen Hohlpuffenpokal, der als Markenzeichen des Nürnberger Glasschnitts bezeichnet werden kann und um 1665 entstand. Sieht man von kleineren Variationen ab, folgt er meist demselben Aufbauschema: Aus der kreisrunden Fußplatte mit umgeschlagenem Rand wächst der vielgliedrige, aus verschiedenen hohlgeblasenen Teilen zusammengesetzte Schaft, der stark an die ebenfalls in Nürnberg hergestellten Drechselarbeiten aus Elfenbein erinnert. Auf dem Schaft sitzt eine recht breite, gerade geformte Kuppa mit einem flachgerundeten Deckel, dessen Handhabe ähnlich aufgebaut ist wie der Schaft.

In welcher Hütte diese in ihrer Herstellung sehr aufwändigen Gläser produziert wurden, ist nicht überliefert. Sie erforderten vom Glasbläser ein hohes Maß an Geschicklichkeit und Perfektion, da die zahlreichen Einzelteile in heißem und noch nicht erstarrtem Aggregatzustand zusammengefügt werden mussten. Das fertige Glas wurde an den Glasschneider übergeben, der sich mit seinem verhältnismäßig einfachen Gerät der Verzierung von Stand, Kuppa und Deckel widmete. Dass seine technische Ausrüstung bereits für das künstlerische Bearbeiten von Stein bekannt war, wurde eingangs bereits erwähnt. In etwas abgewandelter Form wurde diese auch von Goldschmieden, Uhrmachern und Instrumentenmachern verwendet. Ein Stich aus dem Jahr 1680 gibt die Ausrüstung des Glasschneider recht deutlich wieder (Abb. 2): Es handelt sich hierbei um ein Tischschneidegerät mit waagrechter Welle, die von einem großen Schwungrad unter der Tischplatte getrieben wird. Das Trittbrett überträgt die Bewegung durch einen Pleuel auf das Schwungrad, das dadurch in ständiger Bewegung bleibt. An die Triebwelle sind Spindeln mit kupfernen und stählernen Scheiben (auch knopf- und andersförmige Aufsätze waren in Gebrauch) befestigt. Über einen Docht wird von oben Schmirgelwasser auf das Glas geleitet. Das Glasgefäß, das der Künstler vorweg mit einer Vorzeichnung des Dekors versah, wird nun mit leichtem Druck von unten gegen die rotierende Scheibe gehalten. Die größte Schwierigkeit lag wohl darin, dass das für die Bearbeitung notwendige Schmirgelwasser die Vorzeichnung unsichtbar machte und sich der Künstler dadurch ausschließlich auf sein Gefühl und seine Perfektion verlassen musste. Eine falsche, unkonzentrierte Bewegung und das kostbare Glas wie auch die investierte Arbeitsmühe waren verloren.
Jene Stellen, die mit den rotierenden Scheiben oder Knöpfen in Berührung kommen, werden matt und fast undurchsichtig. Gemeinsam mit den glänzend gebliebenen Stellen ergibt sich durch das unterschiedlich gebrochene Licht ein reizvolles Wechselspiel. Georg Schwanhardt d. Ä. perfektionierte dieses Changieren von Licht und Schatten, indem er das so genannte Blänken entwickelte. Seine Neuerung war, dass mit Hilfe von Korkscheiben, lederbezogenen Scheiben oder Blei- und Zinnköpfen eine geschnittene Fläche wieder glänzend poliert werden konnte. Das Blänken war in unterschiedlicher Abstufung möglich und entwickelte sich zu einem typischen Merkmal des Nürnberger Glases. Durch die geblänkten Stellen beginnt das Glas regelrecht zu funkeln und verleiht dem gesamten Glas somit ein besonders lebhaftes und prächtiges Aussehen. (Abb. 3)
Die Motive waren unterschiedlicher Art – so finden sich neben Blumen- und Früchtedekor auch die charakteristischen Palmwedel- und Gräsergravuren, aber auch figurale Darstellungen. Besonders beliebt waren die Wappengläser – eine Spezialität von Heinrich Schwanhardt –, die oft als Ehrengeschenke der wohlhabenden Gesellschaft in Auftrag gegeben wurden.

Mit der Familie Schwanhardt begann der Aufstieg des barocken Glasschnitts in Nürnberg. Die Stadt brachte aber auch noch andere bedeutende Glasschneider wie etwa Hermann Schwinger (1640–1683), Georg Friedrich

(3) *Becher „Vier Elemente"*, Nürnberg, datiert 1739, farbloses Glas, graviert und geblänkt;
H.: 11,3 cm, **verkauft um € 2.600**

Killinger (1694–1726 in Nürnberg tätig) oder Hans Wolfgang Schmidt (1676–1710 in Nürnberg tätig) hervor. Schon zu ihrer Entstehungszeit galten die Gläser als Sammlerstücke und waren Fixpunkte fürstlicher Schatzkammern. Aber auch vermögende Patrizier schmückten ihre Palais gerne mit der gläsernen Zierde. Als Zeichen der Repräsentation wurden sie zu besonderen Anlässen wie Hochzeiten, Geburtstagen oder anderen bedeutenden Festivitäten gereicht. Auch heute noch gelten geschnittene Barockgläser aus Nürnberg als wahre Kostbarkeiten mit musealem Anspruch.

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, seit 2014 ist sie auch für Jugendstil und Design tätig. holly@imkinsky.com

1 Bei dem frontseitig an der Kuppa gravierten Wappen handelt es sich um das Stammwappen der Familie Thurn, die Mitte des 17. Jahrhunderts mit den Familien Taxis (Thurn und Taxis) sowie Valsassina (Thurn-Valsassina-Taxis) verbunden war und in mehreren Zweigen den Fürstenstand erreichte.
Bei unserem Wappen dürfte es sich um das Wappen der Thurn, Freiherren zum Heiligen Kreuz (Herzschild) handeln, das die Familie noch vor ihrer Erhöhung in den Grafenstand und vor ihrer Verbindung mit den genannten Familien trug. Da aus dieser frühen Zeit wenige Dokumente vorliegen, ist das Wappenglas durchaus von großer historischer Bedeutung.

2 Joachim von Sandrart, Die Teutsche Akademie, Nürnberg 1675, Bd. II, Buch 3 (Niederländische und deutsche Künstler), S. 345

3 Dieses Glas ist um einiges stärker und daher für Hochschnitt und Facettierungen sehr geeignet. Es war um 1700 vor allem in Schlesien und Böhmen in Gebrauch.

4 Joachim von Sandrart, Die Teutsche Akademie, Nürnberg 1675, Bd. II, Buch 3 (niederländische und deutsche Künstler), S. 346

Literatur:
Erich Meyer-Heisig, Der Nürnberger Glasschnitt des 17. Jahrhunderts, Nürnberg 1963
Rudolf von Strasser/Walter Spiegel, Dekoriertes Glas. Renaissance bis Biedermeier, München 1989, S. 51–67
Rudolf von Strasser, Licht und Farbe. Dekoriertes Glas – Renaissance, Barock, Biedermeier. Die Sammlung Rudolf von Strasser, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 7, Wien 2002, S. 197–241

Antiquitäten

Für unsere **Auktionen 2015** übernehmen wir hochwertige Kunstwerke.
Wir freuen uns auf Ihre Einlieferung!
Senden Sie uns bitte ein Foto, vereinbaren Sie einen Termin!
Beratung kostenfrei & unverbindlich:
Mag. Roswitha Holly, **holly@imkinsky.com**

Josef Karl Klinkosch (1869–1953)
Wien, E. 19. Jh., *Schüssel mit Wärmeglocke*, Silber, H 21 cm
verkauft um € 16.000

Trinkgefäß in Form eines Schiffes
Nürnberg, A. 17. Jh., Silber, H 42,8 cm
verkauft um € 47.000

Prunkvoller Deckelhumpen
Passau, 17. Jh., H 22,5 cm
verkauft um € 56.700

Goldkanne
China (1736-1795), 18. Jh., H 13 cm
verkauft um € 378.000

Jugendstil & Design

Für unsere **Auktionen 2015** übernehmen wir hochwertige Kunstwerke.
Wir freuen uns auf Ihre Einlieferung!
Senden Sie uns bitte ein Foto, vereinbaren Sie einen Termin!
Beratung kostenfrei & unverbindlich:
Mag. Roswitha Holly, **holly@imkinsky.com**

Franz Hofstötter (1871-1958)
Vase, J. Lötz Witwe, 1900
verkauft um € 58.000

Vally Wieselthier (1895–1945)
2 Frauenfiguren, Wiener Werkstätte, 1927, Keramik, H 46 cm
verkauft um € 58.000

Franz Hagenauer (1906–1986)
Frauenbüste, 1970er Jahre, Messing, H 49,8 cm
verkauft um € 25.200

Josef Hoffmann (1870–1956)
Mokkaservice, um 1904, Alpakka
verkauft um € 77.500

Ziehbild, Wien, um 1830
Collage mit Goldpapier
und Perlmutt, 7,9 x 9,5 cm

„Es sei Dein Leben Harmonie“

Wiener Kunstbillets von Joseph Endletzberger

Roswitha Holly

Was gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts wohl Schöneres, als von einem Verehrer mit den Worten umschwärmt zu werden: „Weil Täubchen gerne zärtlich kosen,/Send eine ich als Bothinn Dir,/So wie Dein Name in den Rosen,/Glänzt stets Dein holdes Bild von mir“? Oder von einer guten Freundin die schönen Worte zu hören: „Wenn treue Freundschaft Mauern thürmet,/So ist sie eine Burg, die keine Macht erstürmet“? Diese und ähnliche Sprüche zieren die kunstvoll mit Blumen oder allegorischen Darstellungen dekorierten, kaum mehr als 9,5 x 8 cm großen Kärtchen des Graveurs Joseph Johann Endletzberger, die zu den wohl reizvollsten Pretiosen des Wiener Biedermeier zählen. Oftmals mit einer persönlichen Widmung versehen, ließen sie so manches Frauenherz höher schlagen und überdauerten sorgsam behütet in Vitrinen, in geheimen Schubladen oder auch an der Wand die Jahrhunderte.

Die Tradition, anlässlich eines Höflichkeitsbesuches Billets zu verschenken, reicht bis ins 15. Jahrhundert zurück, als man sich zum neuen Jahr gedruckte Glückwünsche zukommen ließ. Damals folgten die Karten meist demselben, noch stark von der Religion geprägten Schema mit dem Jesuskind als zentrale Darstellung. Ausgehend von Frankreich geriet dieser Brauch Ende des 18. Jahrhunderts wieder in Mode und erlebte in Wien, dem Zentrum der populären Druckgrafik, mit den sogenannten Wiener Kunstbillets ihren Höhepunkt. Der Wiener Kunsthändler Johann Hieronymus Löschenkohl war der Erste, der Glückwunsch- und Freundschaftskarten verkaufte. Sein Erfolg spiegelt sich darin wider, dass in den darauffolgenden Jahren zahlreiche Wiener Verlage mit hauseigenen Gedichttextern seinem Beispiel folgten. Zur gewöhnlichen Glückwunschkarte gesellten sich Zugkarten, die Worte oder Symbole durch Ziehen an einer Lasche zum Vorschein brachten, Drehscheibenkarten mit einer wechselnden Bildfolge und bühnenartig aufgebaute Hebelzugkarten mit gleich mehreren Ebenen. Ihnen allen gemeinsam sind profane Motive, die Gesundheit, Glück, Wohlstand und Liebe symbolisieren, sowie ein kleiner Vers, der dem Beschenkten die ausgewählten Wünsche übermitteln sollte.

Kunstbillet, Wien, um 1830, Collage mit Goldpapier und Perlmutt, 9,5 x 8 cm

Kunstbillet, Wien, um 1830, Collage mit Goldpapier und Perlmutt, 8 x 6,4 cm

Selbstverständlich gab es innerhalb des großen Angebots an Glückwunschkärtchen gewaltige Qualitätsunterschiede, die sich auch in den Verkaufspreisen niederschlugen. Zu den exquisitesten und kostspieligsten Exemplaren gehörten jene von **Joseph Johann Endletzberger** (1779–1856), der zwischen 1820 und 1830 seine größten Erfolge feierte.

Über die Herkunft Endletzbergers ist nicht viel überliefert, es ist jedoch anzunehmen, dass der Gürtlerssohn aus St. Pölten beim Vater die Technik des Gravierens erlernte. 1800 wird er bereits als Graveurdiurnist (Taglöhner) des Hauptmünzamtes in Wien erwähnt, 1803 in Prag und schließlich 1807–1809 in Kremnitz. Der Wechsel ins lukrativere Kartengeschäft ist möglicherweise seiner angeheirateten Familie zu verdanken, in der die Kunst eine wichtige Rolle spielte: Sein Schwiegervater war der Kunstuhrenmacher Philipp Fertbauer, sein Schwager der Maler Leopold Fertbauer, der Ehemann seiner Schwägerin war der Maler Franz Steinfeld und seine Schwiegermutter entstammte der Malerfamilie Alt.

Die oftmals als Unikate in Form von aufwendigen Collagen aus Kupferstichen, farbigem und goldenem Prägepapier, Perlmutt, Stroh, Glasperlen oder Wachs auf Seidengaze hergestellten Billets Endletzbergers zählten zu den ganz besonderen „Wiener Spezialitäten“ der Biedermeierzeit. Versehen mit kleinen Rahmen aus gepresstem Goldpapier oder Goldfolie sind sie eigenständige kleine Bildwerke, die besonders die Damenwelt ansprachen. Geliebte, geheime Verehrer oder auch gute Freundinnen überbrachten mit dieser Gabe kurze, liebevolle Botschaften, die es wert waren, aufbewahrt zu werden.

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, seit 2014 auch für Jugendstil und Design tätig. holly@imkinsky.com

Literatur:
Yasmin Doosry, Käufliche Gefühle. Freundschafts- und Glückwunschbillets des Biedermeier, Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 7, Nürnberg 2004
Karl Michael Kisler, Alt-St. Pöltner Bilderbogen, Wien 1985, S. 51–60
Reingard Witzmann, Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier, Historisches Museum der Stadt Wien, Dortmund 1979

In unserer kommenden Auktion im Jänner 2015 werden wir eine Sammlung von rund 100 Wiener Glückwunschbillets zum Verkauf anbieten.

Kunstbillet, Wien, um 1830, Collage mit Goldpapier und Perlmutt, 8 x 9,5 cm

Hans Makart (1840–1884)
Porträt der Gräfin Isabella Potocka, um 1880
Öl auf Holz, 141 × 87,5 cm
Schätzpreis: € 50.000–100.000

Eros Farbe

Hans Makarts Damenporträts

Gerbert Frodl

Als „Makart-Zeit" wird auch heute noch die Epoche des späten Wiener Historismus bezeichnet, die die drei Jahrzehnte etwa zwischen 1870 und der Jahrhundertwende umfasst. Diese Bezeichnung allein macht deutlich, welchen Einfluss der Maler Hans Makart (1840–1884) in jener Zeit ausgeübt hat, und sie bezog sich nicht nur auf die Malerei, sondern auf alle Bereiche der Kunst des Kunstgewerbes, der Architektur, vor allem aber auf die Mode und den Wohnstil. Das berühmt-berüchtigte Atelier Makarts in der Gusshausstraße im 4. Wiener Bezirk spielte dabei eine hervorragende Rolle. Dieser mit antiken und nachgemachten Möbeln, mit Teppichen und Kuriosa, trockenen Bouquets, aber auch mit Bildern vollgestopfte Arbeitsraum des Malerfürsten war Ausdruck einer „kostümierten" Gesellschaft, deren berühmtester und einflussreichster Repräsentant er war.

Als der in Salzburg geborene Makart im Jahr 1869 als 29-Jähriger in die kaiserliche Metropole berufen wurde, hatte man das neue Gebäude der Hofoper soeben fertiggestellt, die meisten der vielen anderen Gebäude auf dem riesigen Ringstraßenareal rund um die alte Stadt befanden sich in den verschiedensten Baustadien und viele Bauplätze waren überhaupt noch leer. Der junge Maler hatte sich kurz zuvor (1868) in München durch die Ausstellung zweier mehrteiliger Werke einen Namen gemacht – er wurde kometenhaft zu einer schillernden Berühmtheit. Diese Bilder, *Moderne Amoretten* und *Pest in Florenz,* erregten Aufsehen. Bei vielen Menschen in Form von hingebungsvoller Begeisterung, bei anderen von großem Unmut. Beide entgegengesetzten Lager hatten denselben Grund für ihre Einstellung: Die Bilder hielten sich an keine der damals gültigen künstlerischen Regeln, denn der junge Maler kümmerte sich weder um historische noch um literarische Vorgaben, schon gar nicht um akademische Gepflogenheiten. Die Farben waren fern der Natur, eine schwül-erotische Stimmung versetzte das Publikum in helle Aufregung; auch die Meinung der Malerkollegen war geteilt. Nicht wenige jedoch sahen nicht sosehr die sensationellen Aspekte, sondern sie erkannten die besonderen malerischen Qualitäten in diesen beiden Triptychen. Und das führte unüblich schnell zur Berufung des Malers nach Wien durch den Obersthofmeister von Kaiser Franz Joseph, weil man meinte, mit diesem Künstler den Richtigen für die Bewältigung entsprechender monumentaler Aufgaben zur Ausgestaltung von Gebäuden an der neuen Prachtstraße gefunden zu haben. Es kam dann etwas anders, denn erst zwölf Jahre nach seiner Ankunft in Wien erging an Makart der offizielle Auftrag, die malerische Ausstattung des Stiegenhauses im neuen Kunsthistorischen Hofmuseum zu schaffen – allerdings eine bedeutende Aufgabe.

Inzwischen aber hatte sich der in kurzer Zeit äußerst populär gewordene Künstler der vielen Aufträge von privater Seite kaum erwehren können. Hans Makart war ein überaus vielseitiger Künstler. Die Spannweite seines Œuvres ist sehr groß, und zwar sowohl in Bezug auf das Format (das heißt von der kleinen, intimen und malerisch lockeren Skizze, über deren künstlerischen Eigenwert er sich sehr bewusst war, bis zum historisierenden Riesenbild) als auch in Bezug auf die Bildthematik. Dazu kommt, dass das große dekorative Talent des Künstlers auch hier stets eine Rolle spielte. Makart, der große Arrangeur, schuf die Ausstattung für Salons, Speisezimmer usw., Theatervorhänge, das Arrangement für den gewaltigen kostümierten Festzug des Jahres 1879, den Entwurf zu einem riesigen Palast der Künste, um seinen Traum von einem alle Künste umfassenden Gesamtkunstwerk zumindest auf der Leinwand zu verwirklichen. Abgesehen von alledem aber war er ein großer, ein begnadeter Maler mit einem schlafwandlerisch sicheren Farbgefühl, das in den Augen mancher Zeitgenossen allerdings allzu gewagte Kombinationen hervorbrachte.

Die Porträtmalerei verschaffte Hans Makart innerhalb weniger Jahre einen besonderen Ruf. Meist waren es Damen der Gesellschaft, der Aristokratie, des Theaterlebens, oft stadtbekannte Schönheiten, zuweilen auch – weibliche – Angehörige der eigenen Familie, die den Weg ins Atelier fanden. Von seiner Hand stammen übrigens auch einige ausgesprochen reizvolle Kinderbildnisse. Die künstliche Atmosphäre des riesigen Atelierraums mit seinen vollendeten und halbfertigen Bildern, vor allem die Persönlichkeit des Malers selbst, sein Auftreten, sein Lebensstil haben großen Eindruck gemacht. Dazu kam, dass er die jeweils zu porträtierende Dame zu einem lebenden Bild arrangierte indem er vorschrieb, welches Kleid, welchen Schmuck

(beides nicht selten aus seinem eigenen Fundus) sie zu tragen, welche Pose sie einzunehmen hatte. Das Bild war im Prinzip fertig, bevor er einen Strich gemalt hatte. Wenn er aber dann zum Pinsel griff, wurde daraus ein unnachahmliches Werk aus einer Kombination von malerischer Virtuosität, Repräsentation, Porträtähnlichkeit und nicht selten gewagter Farbigkeit. Diese – so hat man als Betrachter das Gefühl – ist stets auf das Individuum abgestimmt und wird von einer Farbe beziehungsweise deren vielfältigen Variationen dominiert. Makart hat in den meisten Porträts das Nebeneinander, eigentlich den Kontrast von großzügig pastosem Strich und glatter, feiner Maloberfläche zu einem virtuos eingesetzten malerischen Prinzip gemacht. Das führt zum kalkulierten Gegenüber der oft geradezu reliefartig aufgetragenen Wiedergabe von Stoffen, Schmuckstücken und Ähnlichem und dem feinen, glatten Inkarnat.

An dem repräsentativen Porträt von **Isabella Gräfin Potocka** (1864–1883) ist diese charakteristische Maltechnik zu beobachten, ebenso die Konzentration auf einen einheitlichen Farbklang. Diese Dame gehörte dem österreichischen Zweig der bedeutenden polnischen Familie Potocki an. Ein wichtiges Mitglied der Familie in Wien war der Vater ihres Mannes, Alfred Graf Potocki, u. a. Diplomat und Mitglied des Herrenhauses. Erwähnenswert ist, dass das um 1880/1882 entstandene Bildnis im Atelier Makarts blieb, in die Nachlassauktion des Jahres 1885 gelangte und bei dieser Gelegenheit von einem Grafen Potocki (wahrscheinlich Alfred) erworben wurde. Die Gräfin selber war bereits 1883 verstorben.

Gerbert Frodl studierte Kunstgeschichte und Archäologie in Wien. Seit 1969 war er Kustos und von 1992–2006 Direktor der Österreichischen Galerie Belvedere. 1994 Gründung der Museums- und Kulturzeitschrift „Belvedere“. Er verfasste zahlreiche Künstlermonografien, u.a. von Gustav Klimt und Herbert Boeckl sowie Publikationen zur Kunstgeschichte Österreichs. 2013 erschien sein zweites und erweitertes Werkverzeichnis von Hans Makart.

(3) **Alphons Leopold Mielich** (1863–1929), *Orientalische Marktszene*, Öl auf Leinwand; 145,5 × 195,5 cm
verkauft um € 50.400

Zauber des Orients

Orientmaler der österreichisch-ungarischen Monarchie

Monika Schweighofer

Die führenden Künstler der sogenannten Orientmalerei des 19. Jahrhunderts stammten vor allem aus Frankreich und England. Durch die Kolonien in Nordafrika und dem Nahen Osten war für diese Nationen von vorneherein ein engerer Bezug zu den Ländern dieser Region gegeben. Mit dem beginnenden Tourismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Interesse an fremden Kulturen und Landschaften sowie an der vermeintlichen Ursprünglichkeit der Bevölkerung noch zusätzlich verstärkt und Reisen in ferne Länder wurden zur Modeerscheinung. Die beliebtesten Reiseziele sowohl von Touristen wie auch Künstlern waren die islamischen Länder rund um das Mit-

(1) **Leopold Carl Müller** (1834–1892)
Dorfhäuser bei Benha-l'Asal
Naturstudie, Öl auf Holz, 16 × 26 cm, Ausschnitt
verkauft um € 7.560

(2) **Leopold Carl Müller** (1834–1892)
Markt in Kairo, vor 1877
Öl auf Leinwand; 27,5 x 42 cm
verkauft um € 13.900

telmeer: Palästina, Syrien, Ägypten und die Türkei, aber auch die Länder des Maghreb wie Libyen, Tunesien, Algerien und Marokko, im weitesten Sinn zählte hier auch noch das maurische Spanien dazu. Malerisch festgehalten wurden einerseits der islamische Orient mit seinen Menschen, Bauwerken und Landschaften, andererseits antike Stätte, also die besonderen Sehenswürdigkeiten der jeweiligen Länder.

Die Sehnsucht nach fernen Ländern erfasste auch einige österreichische Künstler, allen voran **Leopold Carl Müller** (1834–1892), einer der Wichtigsten aus der kleinen Gruppe jener Österreicher, die sich diesem Thema verschrieben haben. Der „Ägypten-Müller", wie er genannt wurde, kam zum ersten Mal 1873 in das Land am Nil. Die Faszination für den Orient sollte ihn zeit seines Lebens nicht mehr loslassen, besuchte er doch in den folgenden Jahren Ägypten insgesamt noch achtmal und verbrachte meist die Wintermonate dort. Land und Menschen begeisterten ihn, weshalb er kein verklärtes Bild des Orients zeichnete, wie es im Westen so beliebt war – mit Haremsszenen, verführerischen Odalisken oder Sklavenmärkten –, sondern einen authentischen Orient wiederzugeben suchte, d. h. das einfache Leben der arabischen Bevölkerung in den Städten und Dörfern sowie die Wüstenlandschaften, die im grellen Sonnenlicht liegen. Angetan vom flirrenden, südlichen Licht, das alles in helle, weiche Farbtöne taucht und die bunten Farben „schluckt", hatte sich Müller – ganz der „Wahrheit" verpflichtet – der Freilichtmalerei verschrieben. Während seiner Aufenthalte in Ägypten entstanden zahlreiche Skizzen und Naturstudien (Abb. 1) vor Ort, die er für seine großformatigen, im Atelier entstanden Gemälde verwendete. Die Studie *Markt in Kairo* (Abb. 2) z. B. entstand vor 1877. Ihr Architekturhintergrund mit Moschee und Minarett diente später dem berühmten Bild *Markt in Cairo,* heute in der Österreichischen Galerie Belvedere, mit dem Rumele-Platz vor der Sultan-Hassan-Moschee in Kairo als Vorlage. Gerade im kleinen Format zeigen sich im Vergleich Müllers Stärke und Fortschrittlichkeit. Mit flottem Strich gemalt, zeigt die Skizze eine lichtdurchflutete Momentaufnahme, deren besonderer Reiz in der Schilderung des ägyptischen Alltags liegt und einen realistischen Eindruck einer orientalischen Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiedergibt.

Ein weiterer sehr erfolgreicher österreichischer Künstler, der sich immer wieder auf Reisen begab, war **Alphons Leopold Mielich** (1863–1929). Er zählt bereits zur nächsten Generation von Orientmalern der österreichischen Schule, die durchaus unter dem Einfluss des „Ägypten-Müllers" standen. Mielich, der mit bürgerlichem Namen Mielichhofer hieß, strebte zuerst eine Offizierslaufbahn an, die er jedoch aus gesundheitlichen Gründen 1887 beenden musste. Ein Erholungsurlaub führte ihn 1889 zum ersten Mal nach Ägypten, wohin er bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges noch zehnmal reisen sollte. Der Autodidakt hatte Privatunterricht bei dem Maler Anton Schrödl in Wien genommen. Seine Studien führte er 1889/92 in Paris weiter, wo er sich vor allem durch das Kopieren von Orientbildern schulte. Von der französischen Hauptstadt aus unternahm er ausgedehnte Studienreisen, u. a. nach England, Spanien und Tunis, sein Interesse galt jedoch bald ausschließlich dem Orient. Zu Mielichs bevorzugten Themen gehörte, wie schon bei Leopold Carl Müller, das arabische Volksleben, oftmals eingebettet in eine pittoreske landschaftliche Umgebung ohne Überhöhung oder Verklärung. Die *Orientalische Marktszene* (Abb. 3) oder die *Orientalische Straßenszene* (Abb. 4) sind dafür beispielhaft. Marktplatz und Straße boten zahlreiche attraktive Motive und das rege Treiben konnte in seiner Vielfalt und Fremdartigkeit festgehalten werden. Die natürlichen Lichtbedingungen – ein warmer, sandfarbener Gelbton liegt vor allem über der Marktszenerie – weisen den Künstler als Plein-Air-Maler aus, wobei das riesige Format des Gemäldes (145,5 x 195,5 cm) auf eine Ausführung und Fertigstellung im Atelier hinweist. Die Straßenszene hingegen besticht durch einen skizzenhaften schnellen Pinselstrich und ebenso wie die Marktszene durch natürliche Lichtverhältnisse – Merkmale, die darauf verweisen, dass das kleine Ölgemälde vor Ort konzipiert worden ist.

(4) **Alphons Leopold Mielich** (1863–1929)
Orientalische Straßenszene
Öl auf Holz; 43 × 35 cm
Schätzpreis: € 7.000–14.000

(5) **Artur Ferraris** (1856 – nach 1828)
Der gelehrte Affe, 1892
Öl auf Leinwand; 134,5 x 101 cm, Ausschnitt
verkauft um € 165.000

Zeitgleich zu dieser realistischen Auffassung des Orients, gab es auch eine die Kultur idealisierende Strömung, die vor allem in Frankreich beliebt war. Die Künstler dieser Richtung hatten nur Gefallen an einer romantisierenden Sicht, an Exotik und Sinnlichkeit und sahen fremde Länder als einen Ort voller Erotik und Dekadenz. Gemalt wurde im Stil eines akademischen Realismus, mit äußerst feinen Pinselstrichen wurde das jeweilige Motiv beinahe fotografisch wiedergegeben. Hier wurde nicht auf Licht und Atmosphäre geachtet, sondern auf eine gekonnte Oberflächengestaltung und vor allem auf das exotische Thema. Genreszenen, die nichts mit der Realität zu tun hatten, dafür eine Illusion wie aus tausendundeiner Nacht mit verführerischen Haremsdamen, arabischen Kriegern oder dunkelhäutigen Sklaven wiedergaben, erfreuten sich beim Publikum besonderer Beliebtheit. Ein Vertreter dieser Stilrichtung war der berühmte französische Orientmaler Jean-Léon Gérôme.

Der in Ungarn geborene **Artur Ferraris** (1856 – um 1928 Wien?) war einer seiner Schüler. Ferraris folgte in seinem Werk anfangs der Kunstauffassung seines Lehrers, aber auch der Einfluss seines Freundes, des österreichischen Künstlers Ludwig Deutsch, mit dem er im Winter 1884/85 eine Ägypten-Reise unternahm, war prägend. Seine erste Ausbildung erhielt Ferraris jedoch in Wien im Porträtfach, 1876 ließ er sich in Paris nieder und erlangte mit seinen Orientbildern bald Anerkennung. Nicht unterschätzen darf man auch die Freundschaft zum Wiener Charles Wilda, einem Schüler Leopold Carl Müllers. Ferraris und Wilda teilten sich ein Atelier in Paris und der Einfluss des Freilichtmalers Wilda wird im 1892 entstandenen Gemälde *Der gelehrte Affe* (Abb. 5) sichtbar. Thematisch wählte Ferraris ein Thema aus dem damaligen Leben in Kairo. Ein dressierter Affe wird zum Gaudium einer staunenden Menschenmenge vorgeführt. Die Szene spielt sich unter freiem Himmel ab, die eigentümliche Atmosphäre einer engen Straße im Zentrum Kairos, belebt mit Kindern, Frauen, jungen und alten Männern und einem Wasserverkäufer, erfasst der Maler gekonnt im leuchtenden Kontrast von Licht und Schatten. Ferraris ging mit diesem Werk einen Schritt über die akademische Orientmalerei mit ihrer gleichmäßigen Streuung des Lichts, wie sie nur im Atelier entsteht, hinaus, und hat durch Naturbeobachtung eine Entwicklung hin zur Freilichtmalerei vollzogen. Schon zu Lebzeiten des Künstlers wurde dieses Bild vom Publikum wohlwollend aufgenommen und 1892 in Budapest unter dem Titel *Gelehrter Affe* ausgestellt.

Diese drei Künstler stehen exemplarisch für die Gruppe der österreichisch-ungarischen Orientmaler, wobei Leopold Carl Müller mit Sicherheit eine Führungsrolle innehatte, war er doch der erste österreichische Künstler, der sich mit diesem Themenkreis äußerst erfolgreich auseinandergesetzt hat. Müllers Vorliebe für Ägypten beeinflusste naturgemäß auch seine Schüler und motivisch herrschten bei den Orientmalern der k. u. k. Monarchie ägyptische Sujets vor. Ein weiteres Bemühen Müllers war die Darstellung der Wirklichkeit, was seine Schüler übernahmen; sowohl in Bezug auf die Wahl der Motive aus dem Alltag wie auch stilistisch bevorzugte Müller das Arbeiten vor Ort unter freiem Himmel. Die sogenannte Freilichtmalerei, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein gesamteuropäisches Phänomen war, wurde zu einem unverwechselbaren Kennzeichen der Orientmalerei der österreichisch-ungarischen Länder, wodurch sich die Werke dieser Künstlergruppe von den speziellen Ausprägungen aller anderen Schulen abheben und in ihrer Kunstauffassung eine sehr fortschrittliche und moderne Strömung verfolgten.

Monika Schweighofer war Mitarbeiterin in der Kunstsammlung der Bank Austria und im Ausstellungsmanagement des Kunsthistorischen Museum Wien, bevor sie 2006 zum Auktionshaus im Kinsky kam, hier jetzt Expertin für Malerei des 19. Jahrhunderts. schweighofer@imkinsky.com

Literatur:
Lynne Thornton, The Orientalists. Painter-Travellers, Paris 1994
Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914, Residenzgalerie Salzburg, 1997
Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert, Wien Museum, 2003
Orient und Okzident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen, Belvedere Wien, 2012

F. Ferrario le Caire 1892

Bilder des 19. Jahrhunderts

Für unsere **Auktionen 2015**
übernehmen wir hochwertige Kunstwerke.
Wir freuen uns auf Ihre Einlieferung!
Senden Sie uns bitte ein Foto,
vereinbaren Sie einen Termin!
Beratung kostenfrei & unverbindlich:
Mag. Monika Schweighofer
schweighofer@imkinsky.com

Rudolf von Alt (1812–1905)
Salzburg, Aquarell, 38 x 47 cm
verkauft um € 225.000

Josef Nigg (1782–1863)
Prächtiges Blumen-und Früchtestillleben, 1839, Porzellan, 67 x 50 cm
verkauft um € 112.000

Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865)
Der Guckkastenmann, 1850
Öl auf Holz, 60 x 70,5 cm
verkauft um € 1,1 Mio.

(1) *Aufstieg*
Öl auf Karton, 39,5 x 29 cm
verkauft um € 262.000

Im Fokus: Alfons Walde

Claudia Mörth-Gasser

Kaum ein anderer österreichischer Maler hat sich mit seinen Bildern so in das kollektive Bewusstsein und die Wahrnehmung einer breiten Öffentlichkeit eingeschrieben wie Alfons Walde. Beim Blick auf den Wilden Kaiser an einem sonnigen Wintertag in Kitzbühel liegt die Assoziation „Walde-Panorama" auf der Hand und „Walde-Blau" gilt in Kitzbühel als Synonym für einen wolkenlosen, strahlend blauen Himmel. Waldes Bilder sind untrennbar mit seiner Heimatregion verbunden. Dort, in Kitzbühel, in unmittelbarer Bezogenheit auf die charakteristische Landschaft und die besondere Milieuwelt der Stadt und ihrer Umgebung entstand ein einzigartiges Œuvre, dessen künstlerische Bedeutung weit über das Lokale hinausgeht.

Wintersport-Motive

Von besonderem Reiz sind jene Bilder aus dem umfangreichen Œuvre, die sich dem für Kitzbühel so prägenden Thema des Wintersports widmen. Selbst ein begeisterter Schifahrer, erlebte Walde den touristischen Aufstieg Kitzbühels zum internationalen Schauplatz des Wintersportbooms seit seiner Jugend an mit. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts fanden hier Schikurse für Gäste aus England, Frankreich oder Amerika statt und die in Kitzbühel ausgetragenen Meisterschaften wurden zu gesellschaftlichen Ereignissen.

Alfons Walde hat den Wintersport als Bildsujet in die österreichische Kunst eingeführt. In der Darstellung des sportlichen Treibens im Schnee fand er schon früh sein ureigenes Thema. Bereits 1910 entstanden erste Wintersportmotive: Er skizzierte die Protagonisten des frühen Schi- und Schilanglaufs, malte mondäne, nobel gekleidete Wintergäste am Rand der Piste und solche, die sich beim Schikurs am „Übungshang"[1] abrackerten. Später fanden das Skispringen auf der *Grubschanze bei Kitzbühel*[2], der *Aufstieg* (Abb. 1) der Tourengeher und die *Gipfelrast*[3] nach der sportlichen Ertüchtigung Eingang in Waldes Themenrepertoire.

Mit fotografischem Blick hielt er Szenen des frühen Schlitten- und Bobrennens malerisch fest. Das *Bobrennen in Kitzbühel* (Abb. 2) gehört zu den ganz frühen, noch vor dem 1. Weltkrieg entstandenen Wintersportbildern. Ebenso wie das berühmte *Gasslrennen*[4] (Schlittenrennen) stammt es aus dem Jahr 1913 und ist in der stilistischen Ausprägung mit diesem vergleichbar. In der Art einer fotografischen Momentaufnahme fängt der Maler die Dynamik des sportlichen Ereignisses in einem gewagten, wie zufällig gewählten Bildausschnitt ein. Der spontane Blickpunkt mit dem bilddiagonal vorbeirasenden Bob und der schnelle, flüchtige Strich suggerieren das Augenblickshafte der Situation. Die vielen Figuren der Zuschauer im Hintergrund sind nur summarisch skizziert, bleiben anonym und bilden die rahmende Kulisse für das sportliche Ereignis im Schnee.

Als das *Bobrennen in Kitzbühel* entstand, bewegte sich Alfons Walde im Spannungsfeld der Wiener Künstlerszene und fühlte sich dem avantgardistischen Kreis um Gustav Klimt nahe, von dem er neben Egon Schiele wesentliche künstlerische Anregungen bezog. Kennzeichnend für diese frühe Werkphase Waldes ist eine flächenhafte Bildkomposition, die sich mit einer grafisch strukturierten Pinselsprache und einer Tendenz zur dekorativen Ornamentik paart. Markant spiegeln Monogramm und Datierung rechts unten im Bildfeld in ihrer ornamentalen Linearität den Einfluss der Wiener Secession wider. Die weiße Schneelandschaft wird noch durch das Stilmittel des Aussparens präsentiert: durch den neutralen, hellen Bildgrund, der gut die Hälfte der Bildfläche einnimmt und mit der dunklen, figuralen Darstellung wirkungsvoll kontrastiert.

(2) *Bobrennen in Kitzbühel*, 1913
Öl auf Karton, 27,5 × 29,5 cm
Schätzpreis: € 70.000–140.000

(4) *Einsamer Berghof,* um 1934; Öl auf Karton, 42 x 68 cm, **verkauft um € 425.000**

Maler des Schnees

In späteren Bildern wird das Element des Schnees durch Waldes Malerhand in eine fast greifbare, autonome Materie verwandelt. Voluminös und plastisch gebauscht wird der Schnee zu einer amorphen Masse, lastet in nuancenreichen Weiß-Blau-Schattierungen auf einsamen Berghöfen, formt Mulden und Kuppen in menschenleere Almlandschaften und legt sich über die bizarre Gebirgskulisse des Wilden Kaisers. Unverwechselbar sind die weiche Linienführung und der subtile Umgang mit Licht und Schatten. *Almen im Schnee* (Abb. 3) oder der *Einsame Berghof* (Abb. 4) werden zum Inbegriff einer stillen Winterpracht in den Tiroler Bergen, in die der gelernte Architekt Walde die Bauernhöfe tektonisch gekonnt einbaut, während der Mensch nur als Staffage erscheint. Mit diesen vom Sonnenlicht überstrahlten Winterbildern konnte sich Alfons Walde als „Schneemaler" schlechthin akzentuieren. Bei den ausländischen Gästen fanden seine Bilder viel positive Resonanz, sodass sich im Laufe der Zwanzigerjahre beachtliche Verkaufserfolge einstellten.

Und Walde verstand es zweifellos, die Werbetrommel für seine Kunst zu rühren. 1923 gründete er einen eigenen Kunstverlag und begann seine Bilder als Postkarten und später auch als Kunstdrucke zu reproduzieren und zu vertreiben.[5] Er erkannte die Werbewirksamkeit seiner Bildkonzepte und nutzte sie als Vorlagen für Reklameplakate, die er für die offizielle Werbung der Tiroler Fremdenverkehrsregion entwarf. Die gezielte Vervielfältigung seiner Bildmotive brachte ihm große Bekanntheit über die Grenzen des Landes hinaus. Zugleich wurden damals wie heute kritische Stimmen laut und der Künstler mit dem Vorwurf des „Massenmalers" konfrontiert.

Das Stadtporträt

Eine wichtige Rolle als Werbeträger für den Tourismus spielte auch Waldes malerischer Blick auf seine Heimatstadt Kitzbühel. Facettenreich, im Wechsel der Jahreszeiten und Perspektiven, gibt er das pittoreske Stadtgefüge mit den kleinteiligen Dachsilhouetten und markanten Kirchtürmen wieder. Die *Stadt im Tauschnee*[6], dessen erste Fassung um 1920 entstand, wirkt noch wie eine melancholische Reminiszenz an die Städtebilder Egon Schieles. Später präsentierte Walde das Stadtprospekt unter tiefblauem Himmel als stilles Winteridyll vor der mächtigen Gebirgsformation und harmonisch eingebettet in die hügelige Landschaft, etwa in der *Tiroler Bergstadt* (Abb. 5) aus dem Jahr 1924. Unverwechselbar beherrscht er den nuancierten Wechsel von Licht- und Schattenpassagen auf den Mauern und Dächern der Stadt und die koloristische Brillanz des wolkenlosen blauen Himmels.

Das Bild des Bauern

Zeitlebens hat sich Alfons Walde auch mit der Figur des Bauern beschäftigt, war doch Kitzbühel nicht zuletzt ein bäuerlich geprägter Ort. Eingebunden in seinen Landschafts- und Lebensraum hat er den Typus des Bauern in vielfältigen Bildvarianten dargestellt. Sein primäres Interesse galt nicht dem Themenkreis der bäuerlichen Tätigkeit, sondern der Sonntags- und Feiertagsstimmung. Die Menschen begegnen einander vor oder nach dem Kirchgang am Dorfplatz oder werden im alpinen Ambiente mit Bergbauernhöfen im Hintergund gezeigt.

Großfigurig dominieren zwei blockhaft gebaute, kräftige Bauern die schneebedeckte Berglandschaft des Gemäldes *Bauernsonntag* (Abb. 6). Zentral ins Bild gesetzt füllen ihre

klobigen, monumental wirkenden Körper fast den ganzen Bildraum aus. Statisch und ruhig verharren sie in ihrer Position und präsentieren ihr Festtagsgewand. Jede Andeutung des Individuellen, jede nähere Charakterisierung oder Ausformung von physiognomischen Zügen fehlt. Waldes Figuren sind keine Individuen, sie sind Archetypen, Träger einer allgemeingültigen Situation. Die Darstellung kommt mit einer sehr reduzierten Farbskala aus: das Weiß des Schnees, das mit dem bäuerlichen Festtagshemd korrespondiert, das Schwarz der Tracht, das obligate Himmelsblau, das im volkstümlichen Tuch Widerhall findet, und das Ocker in den Hausmauern prägen die Komposition. Im Detail ist das Bild jedoch bemerkenswert differenziert gemalt, allein das Spiel von Licht und Schatten auf der weichen, hügeligen Schneelandschaft schafft vielfältig changierende Licht- und Farbwerte. Am Höhepunkt seiner maltechnischen Versiertheit erreicht Alfons Walde größte expressive Ausdruckskraft durch äußerste Reduktion der Mittel. Sein Farb-und Formenkanon zeichnet sich durch wenige kräftige Farben, starke Hell-Dunkel-Kontraste, stilisierte Formen und einen dynamischen, pastosen Pinselduktus aus.

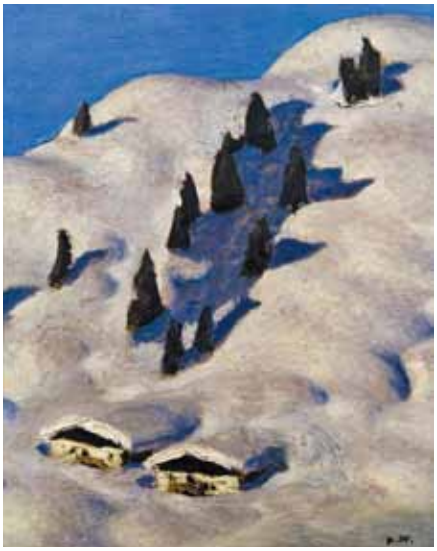
Der intime Blick – Akte

Wie offen und malerisch frei sich Waldes Bildsprache artikulieren konnte, wenn sie sich von Verkaufszwängen und den Vorlieben der Sammler unabhängig machte, zeigt der Themenbereich der weiblichen Akte, der Waldes Schaffen um eine sehr spezielle Note bereichert.

Waldes weibliche Modelle präsentieren sich nackt oder spärlich bekleidet und mit modischen, aufreizenden Accessoires wie Schuhen, Schnürstiefeln oder Netzstrümpfen ausgestattet.

(6) *Bauernsonntag*, 1927, Öl auf Karton, 53 × 46,5 cm, **verkauft um € 337.000**

(5) *Tiroler Bergstadt* (Kitzbühel), 1924
Öl auf Leinwand, 100,5 x 120,5 cm
verkauft um € 133.000



(3) *Almen im Schnee*
Öl auf Karton, 43,5 x 34,5 cm
verkauft um € 162.500

Die Pose der Damen ist elegant bis frivol, ihre Gliedmaßen wirken extrem gelängt und manieristisch verformt. Oft tauchen ihre Körperumrisse aus einem undefinierten mystischen Dunkel hervor. Mitunter dringt der intime Blick des Malers aber auch in Interieurs ein: Die weiblichen Körper erscheinen eingebunden in einen farblich kräftig betonten Umraum, der das verführerische Flair der Darstellung hervorhebt. Der *Akt vor dem Spiegel* (Abb. 7) etwa wird in einem koloristisch dicht gestalteten möblierten Interieur wiedergegeben. Unverblümt kokettiert die Dame mit ihren sinnlichen Reizen: Sie hat ihr Unterkleid gehoben und begutachtet ihren nackten Hintern selbstzufrieden im Spiegel. Die etwas aus dem Lot geratenen, erotisch überzeichneten Proportionen sind ebenso wohlkalkuliert wie die Platzierung des nackten Gesäßes exakt im Bildzentrum. Nicht ohne ein humorvolles Augenzwinkern thematisiert Walde den voyeuristischen Reiz des erotischen Spiels von Enthüllen und Verbergen.

Als Walde seine sinnlich-erotischen Sujets 1921 erstmals ausstellte, erregte er damit Anstoß und stieß auf Ablehnung.[7] Auch wenn das Thema des weiblichen Aktes den Maler ein Leben lang nicht losließ, fanden diese Bilder nur selten den Weg zum Sammler. Sie entstanden abseits von Waldes populärer, offizieller Malerei. Gerade wegen ihres intimen Charakters und ihrer freien malerischen Behandlung gehören diese erotischen Darstellungen des Frauenkörpers zu den bemerkenswertesten Schöpfungen von Waldes künstlerischem Schaffen.

Während seines Architekturstudiums an der Technischen Hochschule in Wien setzte sich Alfons Walde mit den künstlerischen Strömungen der modernen Avantgarde auseinander und erhielt wesentliche Impulse für die Entwicklung seiner persönlichen Handschrift. Nach dem Krieg entschied er sich gegen die österreichische Kunstmetropole und für seine Heimatstadt Kitzbühel. Der Landschafts- und Lebensraum seiner Tiroler Heimat bot dem Maler einen reichen Motivfundus für sein konstantes Bildrepertoire, auf das er über Jahre hinweg immer wieder rekurrieren konnte. Seine Karriere als Künstler ging einher mit der Entwicklung Kitzbühels zu einer prosperierenden Fremdenverkehrsregion. Kein anderer Maler der Moderne dokumentierte die Anfänge des Wintertourismus und die Bedeutung der modernen Freizeitgesellschaft in seinen Bildern so intensiv wie Alfons Walde. Die finanzkräftigen Gäste aus dem Ausland wiederum waren ein wichtiger Faktor für Waldes Aufstieg zu internationaler Popularität im Laufe der Zwanziger- und Dreißigerjahre. Sein unbeschwerter Blick auf sonnenbeschienene Schneelandschaften und die typische Lebenswelt Tirols entsprach der städtischen Idealvorstellung von einer unberührten Natur und der unverdorbenen ländlichen Lebensweise. Bis heute haben Alfons Waldes Bilder nichts von ihrer Strahlkraft eingebüßt.

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

1 Abgebildet in: Ammann 2005, S. 281
2 Abgebildet in: Ammann 2005, S. 280
3 Abgebildet in: Ausst.-Kat. Leopold Museum 2006, S. 67
4 Abgebildet in: Ammann 2005, S. 37
5 Das „Auracher Kirchl“ war die erste, in Farbreproduktion vervielfältigte und im eigenen Verlag herausgebrachte Postkarte.
6 Abgebildet in: Ammann 2005, S. 51
7 Er zeigte eine Serie von Aktdarstellungen im Kunstsalon Unterberger in Innsbruck. Vgl. dazu Ammann, 2005, S. 59 f.

Literatur:
Alfons Walde, Katalog zur Ausstellung im Leopold Museum Wien, 17.03.2006–19.06.2006, Wien 2006
Gert Ammann, Alfons Walde 1891–1958, fünfte Auflage, mit Beiträgen von Wido Sieberer und Günther Moschig, Innsbruck 2005
Carl Kraus, Zwischen den Zeiten. Malerei und Graphik in Tirol 1918–1945, herausgegeben vom Südtiroler Kulturinstitut, Bozen 1999, S. 114–121

(7) *Akt vor dem Spiegel*
Gouache auf Papier
verkauft um € 134.900

Carl Moll, *Der Najadenbrunnen in Schönbrunn I,* um 1910
Öl auf Holz, 35,5 x 35,5 cm
verkauft um € 107.100

Im Reich der Nymphen

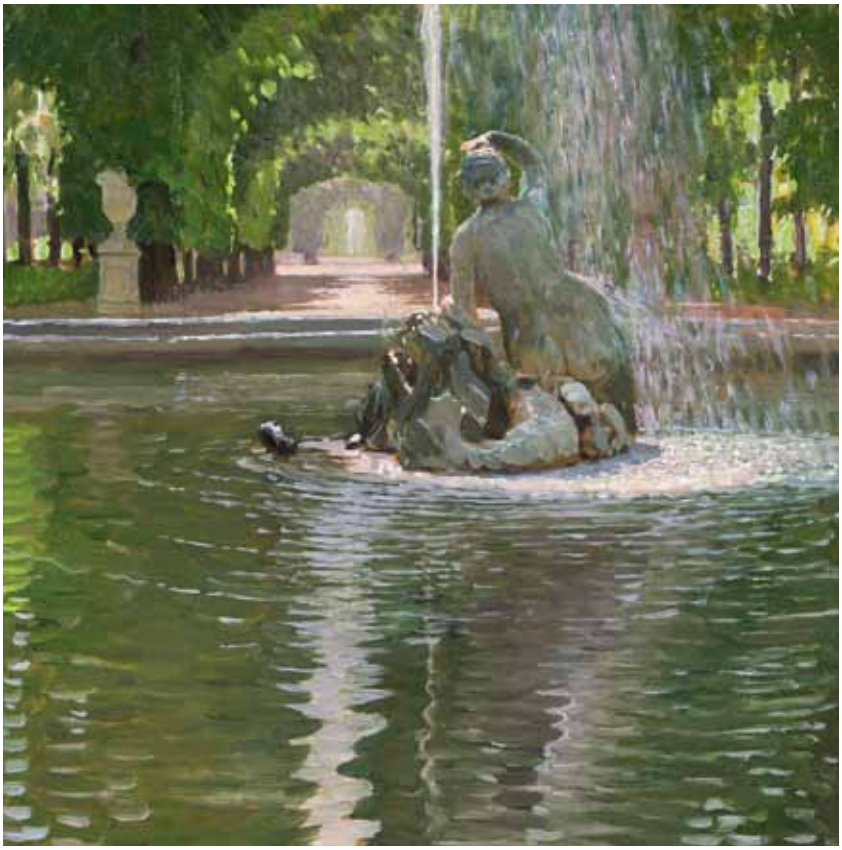
Der Najadenbrunnen von Carl Moll

Marianne Hussl-Hörmann

Einst tummelten sie sich in den Bächen, Flüssen und Quellen des antiken Griechenlands und verzückten die Menschen durch ihr Spiel und ihren Gesang. Dann aber verschwanden sie, die Najaden, Töchter des Zeus oder des Okeanos, genauso wie die Götter, und nur die Kunst vermochte es, sie in Bildern und Skulpturen lebendig zu halten.

So auch im Schlosspark von Schönbrunn. In den beiden Brunnenrondeaus, die die Schnittpunkte der östlichen und westlichen Alleesterne markieren, steigen sie aus dem Wasser, Najaden mit Kindern und Meerestieren, in Stein gemeißelt von Johann Christian Wilhelm Beyer (1725–1806). In anmutigen Bewegungen genießen sie den steten Strahl des Brunnenwassers, bieten ihre Schönheit, gespiegelt im Wasser, dem Betrachter dar, eins mit sich und dem kühlen Nass. Ein zweifellos malerischer Anblick, gesteigert noch durch die Blickachsen hin zum Schlossgebäude bzw. in die Ferne der endlos scheinenden Alleen.

Fast verwunderlich also, dass Carl Moll, den eine besondere Vorliebe für die vom Menschen gestaltete Natur wie für Kunstwerke auszeichnet, seine Motive nur zweimal nachweislich aus Schönbrunn bezog. Doch jedes Mal war das Ergebnis ein Meisterwerk. So schon 1889 mit der *Ruine von Schönbrunn*[1], noch ganz im Geist des Realismus gehalten und mit Liebe zum feinen Detail, und dann in den Jahren 1909/10. Um die zehn Arbeiten sind aus Schönbrunn aus dieser Zeit bekannt, vier davon widmen sich dem Najadenbrunnen am westlichen Hietzinger Tor. Bei diesen fällt auf, dass nur eine Arbeit die Figur von vorne aufnimmt, während zwei jene Perspektive zeigen, wo im Hintergrund die Fassade des Schlosses zwischen den Baumreihen auftaucht.[2] Im Nebeneinander dieser bekannten Gemälde kann man den Maler also direkt beim Umgehen des Rondeaus begleiten und seine genau überlegten Standpunkte nachvollziehen. Jene beiden Gemälde aber, die wir in der 103. Auktion im November überaus erfolgreich verkaufen konnten, bilden eindeutig ein Paar,



Carl Moll, *Der Najadenbrunnen in Schönbrunn II,* um 1910
Öl auf Holz, 35,5 x 35,6 cm
verkauft um € 151.200

da sie an derselben, parallel zum Schloss gelegenen Blickachse einmal von vorne, einmal von der Rückseite aufgenommen wurden. Für alle vier Bilder wurde ein quadratisches Format in der Größe von rund 35 x 35 cm gewählt. Moll entschied sich also einmal mehr für jene beliebte Rahmenform der Secession, deren besonderer Vorzug im Kontrast zwischen der strengen Harmonie der Einfassung und den perspektivischen Tiefenzügen der Malfläche liegt. Die Gemälde erscheinen wie Fenster in eine paradiesische Welt.

Entstanden sind sie außerdem am Ende eines der spannendsten Jahrzehnte der Wiener Moderne, als die Secession mit ihrer Gallionsfigur Gustav Klimt auf der Kunstschau 1908 ihr eindrucksvolles Ende eingeleitet hatte. Carl Moll, nunmehr schon in der Mitte seines Lebens, erkannte, dass er aus diesem Bannkreis heraustretend nun weiter einen neuen, eigenen Weg finden musste. „Strenge Naturbeobachtung wurde in der Folge meine Stütze", schreibt er in seinen Memoiren und genau dieses Besinnung auf die große eigene Stärke spricht aus den Bildern von Schönbrunn.

Anders als das Flirren dünner, schneller Striche wie noch Jahre zuvor, verwendet er nun einen breiteren Pinselstrich und auch die Farbtöne wechseln in markanteren Abstufungen des Grün, Rosa, Grau und Blau. Diese subtile Änderung verleiht den Bildern ein festeres Gefüge und den Reiz einer realistischen Illusion. Die Kombination aus Natur und Kunst, den Kontrast von üppiger Farbenpracht und strenger Geometrie der Alleen taucht der Maler geradezu in die Fülle der von der Sonne verursachten Reflexe entlang der Blätterwände, der staubigen Wege und der steinernen Monumente. In der Komposition geht Moll ebenso sehr überlegt vor, indem er die zentrale Figur der Najade dezent aus der Mitte schiebt und den unmittelbaren, freien Einstieg in das Bild zur Mitte hin und in die Tiefe entlang der Weggeraden und des tunnelförmigen Blätterwaldes in einem Punkt bündelt.[3] Das Bild gewinnt damit an Raum, in der die Figur frei atmen und ihre eigene Anmut wie die ihres Widerscheins in den leicht bewegten Wellen des Brunnens entfalten kann. Eine weitere malerische Delikatesse bietet die Ansicht der Rückseite, wo sich die Sonnenstrahlen im Sprühregen auflösen und den harten Stein im Gegenlicht reizvoll erhellen.

Der Najadenbrunnen von Schönbrunn ist die Summe von Carl Molls bisherigem künstlerischen Weg: das Festhalten des Augenblicks als Erbe des Impressionismus, die abstrahierende Ornamentik der Secession und die neue, expressive Freiheit im Farbauftrag.

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" ; regelmäßige Mitarbeiterin der Kunstzeitschrift PARNASS. hussl-hoermann@imkinsky.com

1 Heute in der Österreichische Galerie Belvedere.
2 Vgl. Neue Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz (evtl. die vor Ort genommene Ansicht); 59. KA, im Kinsky, 16. Mai 2006, Nr. 21, verkauft um € 156.000.
3 Beim Gemälde der Vorderansicht endet die Gerade im sogenannten Rosengarten, die Rückansicht zeigt den Blick der Najade in Richtung des östlichen Brunnens.

Klassische Moderne

Für unsere **Auktionen 2015** übernehmen wir hochwertige Kunstwerke.
Wir freuen uns auf Ihre Einlieferung!
Senden Sie uns bitte ein Foto, vereinbaren Sie einen Termin!
Beratung kostenfrei & unverbindlich:
Mag. Claudia Mörth-Gasser
moerth-gasser@imkinsky.com

Franz Sedlacek (1891–1945)
Beim Moulagenmacher, 1932, Öl auf Platte, 72 x 60 cm
verkauft um € 346.000

Egon Schiele
Akt mit Strümpfen, 1912, Gouache, 48 x 31 cm
verkauft um € 437.500

Oskar Kokoschka (1886–1980)
Venedig, 1948
Öl auf Leinwand, 65 x 90 cm
verkauft um € 640.000

Paßstück, späte 1970er
Metall, Papiermaschee, Dispersion
H 34,5 cm
verkauft um € 107.000

Zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand

Franz West. Eine Annäherung

Charlotte Kreuzmayr

Kein anderer österreichischer Künstler ist international so gut positioniert wie Franz West (1947–2012) und wenige andere haben der österreichischen Kunst nach 1945 einen so markanten, unverkennbaren Stempel aufgedrückt. Im Karl-Marx-Hof in Wien aufgewachsen, bezog West auch dort sein erstes Atelier. Der Vater war Kohlenhändler und die Mutter Zahnärztin. Als Schüler von Bruno Gironcoli an der Akademie der Bildenden Künste in Wien wuchs er im Milieu der intellektuellen Wiener Gruppe auf, die aus dem Art Club hervorgegangen war. Später wurde er vom Wiener Aktionismus beeinflusst, übernahm aber nicht dessen Inhalte, nur die Körperbezogenheit mit der Kunst. Überhaupt gelang es Franz West sehr früh, sich von den dominanten Kraftfeldern der österreichischen Avantgarde zu distanzieren und seine sehr spezifische, verspielt radikale und letztlich international reüssierende Form des Aktionismus zu entwickeln.

Franz West, der Netzwerker

Seine ersten Ausstellungen fanden in der Galerie nächst St. Stephan in Wien, damals noch geführt vom charismatischen Msgr. Otto Mauer, statt. Franz West hat durch die ständige Kommunikation mit anderen Künstlern seine Ideen freizügig weitergegeben, aber auch die Anregungen anderer für seine eigenen Projekte schnell umsetzen können. Dieses kollektive Geben und Nehmen war eines seiner Stärken und viele Kunstwerke entstanden gemeinsam mit anderen Künstlern. Je nach Stimmung übernahm er Ideen von außen und ließ sie in sein Werk einfließen. Oder er nahm zum Beispiel Ideen für ein Auftragswerk auf und führte das dann auch aus. So entstanden die Fauteuils für Denny Zacharopoulos, einen in Athen geborenen Kunstgeschichtsprofessor, der Kontakt zu vielen internationalen Künstlern, Literaten und Musikern pflegte. Deren Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse sowie der Philosophie Wittgensteins übte einen wesentlichen Einfluss auf Franz West aus, genauso wie ihn die Korrespondenz mit Freunden, Künstlern oder Sammlern immer wieder inspirierte. Er hat das selbst einmal so ausgedrückt: „Das ist ein Wittgenstein'scher Gedanke – Teil einer Zusammengehörigkeit zu sein. Eine Übereinkunft, aus der etwas durch eine Interaktion entsteht."[1] Mit Anselm Reyle oder Mike Kelley ebenso wie mit Heimo Zobernig, Peter Kogler und der Künstlergruppe Gelitin werkte West an gemeinsamen Kunststücken. Auch viele unbekannte Kollegen kamen aus dem Nichts und sind nach der gemeinsamen Arbeit nicht wieder in Erscheinung getreten. Das kollektive Arbeiten führte weiters zum Austausch von Kunstwerken, sodass Franz West mit den Jahren eine ansehnliche Sammlung zeitgenössischer Kunst aufbauen konnte. Er besaß u. a. Werke von Maria Lassnig, Michelangelo Pistoletto, Martin Kippenberger und Jason Rhoades, die er auf der 54. Biennale in Venedig 2011 ausstellte, wo er im Übrigen auch den Goldenen Löwen für sein Lebenswerk erhielt.

O. T., 1980er Jahre, Papiermaschee und Draht, bemalt, H 51 cm
verkauft um € 58.500

Mendt, 1977, Papiermaché, Gips, 41 x 200 cm
verkauft um € 37.500

Ossi aussi Ossi, 1984, Mischtechnik, Collage auf Karton, 36 x 119 cm
verkauft um € 44.800

Anlässlich der Ausstellung „A tribute to Franz West", 2013 in der Wiener Galerie Konzett haben sechzig Künstler für eine Publikation Erinnerungen, Gedanken und künstlerische Arbeiten zu Franz West zur Verfügung gestellt. Aus dem sehr interessanten Buch sei hier jener Beitrag von Götz Bury ausführlicher zitiert, da er die Arbeitsweise und das künstlerische Denkmuster von West sehr gut beschreibt:
„1986 bin ich von München nach Wien gekommen, um auf der Angewandten[2] Bildhauerei zu studieren. Etwa ein Jahr später ist mir Franz West das erste Mal über den Weg gelaufen. Er kam durch die Werkstatt gerannt und fragte mich einfach so, ob ich Geld verdienen wolle und ob ich über einen Bolzenschneider verfüge. Ich bejahte beides, worauf wir gemeinsam ein Taxi bestiegen und in sein Atelier in der Pilgramgasse fuhren, das er sich meiner Erinnerung nach mit Markus Geiger teilte. Dort stand eine große, eckige Papiermascheearbeit, die mit Armierungseisen zusammengehalten wurde. In einer Vertiefung stand ein kleiner, etwa fünf Zentimeter langer Eisennippel vor, den ich einfach nur abzwicken musste, um meine Mission zu erfüllen. Das war eine Sache von nicht mehr als fünf Sekunden. Dafür wurde ich von ihm reichlich entlohnt und wieder in ein Taxi gesetzt. [...] Im Jahr darauf ist er wieder erschienen und hatte von da an regelmäßig zu tun. Er war in der Zwischenzeit in ein Atelier in der Weißgerberlände umgezogen und war im Begriff, nach seiner Nominierung für die Biennale in Venedig, die Produktion dafür anlaufen zu lassen. [...] Bis 1996 habe ich dann fast durchgehend die Herstellung seiner Skulpturen organisiert und bin mit ihm daneben durch die ganze Welt gereist, um Ausstellungen aufzubauen, vor Ort zu produzieren oder einfach nur zu seiner Unterhaltung. [...] Mit Franz West zu arbeiten war eigentlich immer sehr einfach. Solange er einem selbst nicht allzu sehr auf die Nerven ging, konnte er es jederzeit tadellos mit einem aushalten. Die Produktion seiner Skulpturen war dagegen ungleich komplexer. Auf ungeheuer verschlungenen Wegen erreichten wir Ziele, die vorher keiner kannte und die sich eigentlich erst ergaben, sobald sie unmittelbar da waren. Ein innerer und äußerer Reifungsprozess musste (oft über Jahre) durchlaufen werden. Und die in Reifung befindlichen Objekte wurden immer aufs Neue zerschnitten, umgearbeitet und zusammengestückelt, bis eine Form entstand, die an nichts Konkretes mehr erinnern durfte. [...] Denn gerade das Unerwartete sollte auf den vielen Umwegen jederzeit eintreten

O. T., 1982
Papiermaschee, Polyester,
Dispersion, 30 x 15 x 15 cm
verkauft um € 53.700

O. T., 1996, Collage, Mischtechnik auf Karton in Plexiglas, 86,5 x 126 cm; Entwurf des Plakates für die Ausstellung in der Galerie David Zwirner, New York, 1996
verkauft um € 27.000

können. Und das Verschlungene war gerade das Prinzip, aus dem sich alles Übrige folgerichtig ergab.
Und genau diese labyrinthische Vorgehensweise hat ja zu den extravagantesten Oberflächen, Texturen und Strukturen geführt, die das West'sche Formvokabular ausmachen. Und so paradox das für den Uneingeweihten auf den ersten Blick klingen mag, nie hat auch nur eine unsaubere, unausgegorene und irgendwie unfertige Arbeit das Atelier verlassen. Nie! Da gab es überhaupt keine Kompromisse."[3]

Vom Betrachter zum Darsteller

In den Siebzigerjahren erhielt Franz West mit seinen *Paßstücken* internationale Anerkennung. Diese dreidimensionalen Objekte aus Papiermaschee und Gips, Alltagsgegenständen und Draht können für sich alleine wirken oder aber von jedem, der sie in die Hand nimmt, selbst als Ausdrucksmittel verwendet werden. Je nach dessen Verhaltensweise nahm das *Paßstück* immer wieder einen anderen Bezug zum jeweiligen Menschen ein. So gesehen wurde der Mensch zum lebenden Modell.

Warum nennt man sie *Paßstücke?* Ursprünglich waren diese Objekte zum Angreifen gedacht, die der Künstler modellierte und den sich bewegenden Menschen „verpasste". Harald Szeemann schrieb in diesem Zusammenhang einmal: „West visualisiert in diesen Skulpturen Körperneurosen." Da die *Paßstücke* im Sinne von West ursprünglich an den Körper angepasst wurden, wirken sie auch auf Darstellungen dieser Aktionsfotos wie Prothesen. Die Frage nach ihrer Platzierung ließ Franz West offen. Die ersten großen lehnten an der Wand, dann entstanden kleinere. Die aktive Teilnahme des Betrachters spielt im Werk von West eine große Rolle, dem das Haptische näherstand als ein ausgestelltes Objekt auf einem Sockel. Seine barocke Formensprache assoziiert etwas Unfertiges und unterscheidet sich bewusst vom perfekten Kunstwerk anderer Künstler. Ein wesentlicher Aspekt seiner Arbeit ist der Umgang mit dem Material, das an der Oberfläche deutliche Arbeitsspuren zeigt.

Installationen, Ausstellungen

Zur selben Zeit entstanden Skulpturen aus Gips, Papiermaschee und Polyester. Diese amorphen Plastiken standen entweder alleine auf dem Boden oder waren auf Sockeln

ausgestellt. Die Technik des Papiermaschees brachte ihm die Assistentin seiner Mutter (Zahnärztin) bei, die davor Bühnenbildnerin war. In den Achtzigerjahren entstanden dann die Möbelobjekte (Liegen), die erst durch das Aufliegen eines Besuchers zum Kunstwerk wurden. 1987 zeigte Franz West bei den „Skulptur. Projekte Münster" mit der Sitzskulptur *Eo Ipso* seine erste Installation im öffentlichen Raum und 1989 platzierte er aus Altmetall angefertigte Liegen und Stühle vor ausgewählte Gemälde und Skulpturen im Kunsthistorischen Museum in Wien. Legendär wurden seine Eisenbänke mit orientalischen Teppichen, entworfen für das Freiluftkino auf der documenta IX 1992 unter der künstlerischen Leitung von Jan Hoet. Auch für die documenta X 1997 in Kassel bestuhlte West den Veranstaltungssaal. Im Auftrag des Architekten Hermann Czech sollte Franz West für die Kleine Ungarbrücke in Wien Brückenköpfe gestalten. Als sarkastische Karikatur auf die Wiener, die sich „mit Karl Kraus als Lemuren im Hintergrund halten und zuschauen", kamen Wests grobe Köpfe mit aufgerissenem Mund dort zwar nicht zum Einsatz, sehr wohl aber bei der documenta IX in Kassel 1992, wo er sie, als Müllschlucker eingesetzt, auch aus dem Mund stinken ließ. Einige Jahre später, nämlich 2001, wurden in Wien anlässlich der Franz-West-Ausstellung „Gnadenlos" im MAK vier dieser Lemurenköpfe auf der Stubenbrücke angebracht. Die aus Aluminium und weißer Lackfarbe gefertigten Skulpturen sollten ursprünglich nur für die Dauer der Ausstellung die Brücke zieren, wurden jedoch dem MAK als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.

Für seine Collagen, mit denen er seit den 1970er Jahren experimentierte, verwendete Franz West vornehmlich Bilder aus der Werbung, die er in verschiedenen Prozessen mit Textmaterial aus Illustrierten oder Zeitungen kombinierte und dann übermalte. Manchmal formulierte er damit einen sarkastischen Beitrag zum Thema Kunst und Markt, dann wieder spielten psychoanalytische Deutungen eine Rolle. Ab den Neunzigerjahren gestaltete Franz West seine Ausstellungsplakate selbst und variierte diese Entwürfe für weitere Collagen.

1989 wurden seine *Seats and Sculptures* erstmals in New York, in der Galerie Koury-Wingate ausgestellt und kurz danach widmete das berühmte PS 1 ihm eine Retrospektive.
Für das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig im 20er Haus in Wien stellte Eva Badura-Triska 1996 die erste umfangreiche retrospektive Ausstellung zusammen, die Franz West mit „Proforma" betitelt hat (16. März bis 19. Mai 1996). Auf Anregung des Galeristen David Zwirner wurde danach unter der Leitung von Badura-Triska das Archiv Franz West gegründet, das die Dokumentationsarbeit des künstlerischen Schaffens fortsetzen sollte. David Zwirner präsentierte im Herbst in seiner New Yorker Galerie die Einzelausstellung „New Works" (26.10. bis 30.11.1996), wo Franz West die dreiteilige Installation *Spoonerism* zeigte, die als erstes seiner Werke für die Sammlung des Museums of Modern Art in New York angekauft wurde. 2001 gelang Franz West der Kontakt zu Larry Gagosian, einem der weltweit einflussreichsten Galeristen, der Wests Werke seitdem im Programm führt und mehrere Einzelausstellungen organisierte.

Im Sommer 1996 erhielt Franz West eine Einladung zum Metallsymposion in Spital am Phyrn, die von Peter Assmann vom Oberösterreichischen Landesmuseum gemeinsam mit der Metallwarenfabrik Mark organisiert wurde. West begann mit der Bearbeitung von Eisenblech für Großskulpturen im Außenraum und verwendete in der Folge das nicht rostende Aluminium. Die einzelnen Stücke wurden gebogen und dann zusammengeschweißt, die Nahtstellen sichtbar gelassen. Das entsprach Wests Abneigung für glatte Oberflächen. Für die Farblackierungen seiner Objekte verwendete Franz West, wie schon bei seinen sehr frühen Materialbildern, im Wesentlichen drei Farben: Amts- oder Linsengrün (bevorzugt in Schulen und Amtsstuben), Kotbraun (beliebt als Fenster- und Türanstrich in Kleinbürgerwohnungen) und, wie bei der Skulptur *Sexualitätssymbol,* Rosa oder ein fleischfarbener Ton. Diese Farbe erinnert an die menschliche Haut und auch an Zahnprothesen, die West von Kindheit an durch die Profession seiner Mutter begleitet haben. Das grelle Rosa steht bewusst in starkem Kontrast zu den Farben der Natur. West ging davon aus, „dass man weder die Formen noch die Farben der Natur übertreffen könne, deswegen sollte man sie auch nicht imitieren"[4].

Die Gratwanderung zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand, zwischen Kunst und Leben zieht sich bei Franz West durch das gesamte Werk. Es gab für ihn nichts, das nicht zum Kunstwerk werden konnte. Franz West wurde von der Stadt Wien mit einem Ehrengrab am Zentralfriedhof gewürdigt.
Am Ende noch ein paar nüchterne Zahlen aus dem Kunstmarkt: Im internationalen Ranking der verstorbenen Künstler im ARTFACTS.NET liegt Franz West auf Rang 13 und laut dem österreichischen Kunstbarometer der Zeitschrift GEWINN von 2014 nimmt er nach Maria Lassnig Platz 2 ein.

Charlotte Kreuzmayr gründete 1981 das Kulturmagazin PARNASS und war bis 2014 für dessen Inhalt und Finanzierung verantwortlich. Unter ihrer Leitung hat PARNASS mit seinem breiten Spektrum an Themen aus dem kulturellen Leben in Österreich und Europa eine erfolgreiche Sonderstellung innerhalb der Medienlandschaft erreicht. Für ihre Verdienste erhielt Charlotte Kreuzmayr 2014 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst.

1 Eva Badura-Triska, Karola Kraus (mumok), Susanne Gaensheimer, Klaus Görner (MMK, Frankfurt) (Hg.), Franz West - Wo ist mein Achter?, Katalog der Ausstellung, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 23. Februar 2013 - 26. Mai 2013; MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 29. Juni 2013 - 13. Oktober 2013
2 Abkürzung für die heutige Universität für angewandte Kunst in Wien.
3 Philip Konzett (Hg.), A tribute to Franz West, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013
4 Andreas Hoffer in: http://www.essl.museum/sammlung/kunstler/person?article_id=1364903155043

Literatur:
Franz West. Wo ist mein Achter? Hrsg.: Eva Badura-Triska, Karola Kraus (mumok), Susanne Gaensheimer, Klaus Görner (MMK, Frankfurt), Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013
Philip Konzett (Hg.), „A tribute to Franz West", Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013
„Autotheater", Publikation zur Franz-West-Retrospektive in Köln, Neapel und Graz, 2009/2010
Eva Badura-Triska, „Wuste, Quilze oder Qwertze in der Natur", in: Franz West. Die Aluskulptur, Innsbruck, Köln 2000
Katharina Blaas-Pratscher (Hg), Veröffentlichte Kunst – Kunst im öffentlichen Raum, Band 4, Wien 1998

Maitre Leherb

Porträt eines Ausnahmekünstlers

Harald Krejci

Die Kattowitzer Madonna
Öl auf Leinwand, 93 x 64 cm

Zerschundene Schaufensterpuppen, beklebt mit Perlen, Federn, Draht, Blattgold, immer wieder übermalt, zerrissen und geflickt, das Gesicht als Ziffernblatt, Gips und aufgeklebte Glassplitter, ausgestopfte Tauben, mit Pailletten bestückt – so präsentierten sich die Plastiken des österreichischen Künstlers Helmut Leherb (1933–1997) in den frühen 1960er Jahren.

Neo-Surrealismus

Leherbs Karriere begann Anfang der 1950er Jahre, als in Europa ein Revival des Surrealismus seine markanten Spuren hinterließ.

Er konnte sich zunächst in Wien im Kreise der Künstlergruppe um Albert Paris Gütersloh, über den Art Club und später in Paris durch zahlreiche Galerieausstellungen ein umfangreiches Bild von dieser Strömung machen. Seine Neigung zu den fantastischen bis skurrilen Bildwelten entsprang aber nicht allein dem Zeitgeist, sondern hatte ihre Wurzeln auch in den Erlebnissen seiner Jugend und in seinem Elternhaus, wie er dies in seinen autobiografischen Notizen betont. Der Vater war Altphilologe und Direktor des Piaristengymnasiums in Wien gewesen, im Haus wurde Latein gesprochen und der Wunsch, Künstler zu werden, als naive Spinnerei abgetan. Nach dem Tod des Vaters 1945 – als Folge der Haft in einem nationalsozialistischen Gefängnis – verließ Leherb die Mittelschule. Der erste Kontakt mit Drogen im besetzten Wien bewog ihn kurz danach, „von da an fast jede Möglichkeit der Spaltung, d. h. des Öffnens einer neuen Tür“ wahrzunehmen.

Von 1948 bis 1954 studierte Leherb an der Wiener Akademie für angewandte Kunst, wo er vor allem ein grafisches Rüstzeug erlernte, das ihn in Paris später zu einem gefeierten Grafiker werden ließ. Wegweisend für seine Malerei aber empfand er das Erlebnis Rembrandt im Kunsthistorischen Museum, das ihm die Technik der Lasurmalerei und den komplizierten Aufbau der Malschichten „offenbarte“. Er beschäftigte sich in Folge intensiv mit der Aquarellmalerei, da für ihn Wasserfarben am ehesten die „Ungeheuerlichkeit der Farbkultur“ der Lasurmalerei nachempfinden konnten. Nach einem kurzen Aufenthalt an der Akademie der Künste in Stockholm besuchte Leherb noch ab 1955 die Klasse von Albert Paris Gütersloh an der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz in Wien, wo er direkt die Wiener Auseinandersetzung mit dem Surrealismus miterlebte. Gütersloh hatte den Art Club mitbegründet, der seit 1947 u. a. die Rezeption des Surrealismus in Wien forcierte. Leherb kam schnell mit den ehemaligen Studenten Wolfgang Hutter, Rudolf Hausner und Anton Lehmden in Kontakt, mit denen gemeinsam er 1959 in einer Ausstellung im Oberen Belvedere seine Werke zeigte. Der Kunstkritiker Johann Muschik prägte damals den bis heute gültigen Namen „Wiener Schule des phantastischen Realismus“. Leherb selbst fühlte sich der Gruppe jedoch nie ganz zugehörig, wenngleich seine Formensprache klar mit der Wiener Schule in Verbindung zu bringen ist. Vielmehr verfolgte er die Vision eines surrealistischen Gesamtkunstwerkes, in dessen Mittelpunkt er selbst und seine Frau, die

La belle epoque, 1972, Öl auf Leinwand, ausgestopfte Taube, Kunstperlen, 50 x 65 cm

Malerin Lotte Profohs (1934-2012), standen und die er nach dem Zerwürfnis mit seinen Freunden und seiner Übersiedlung nach Paris 1964 konsequent umsetzte.

Paris

Nach dem Krieg war zunächst Brüssel ein gutes Pflaster für junge, den surrealistischen Ideen und ihrer Formensprache anhängende Künstler der zweiten Generation gewesen, nicht zuletzt wegen des Vorzeigesurrealisten René Magritte. Letztlich aber war es Paris, das Künstler aus ganz Europa in seinen Bann zog, darunter zahlreiche Österreicher, wie Arnulf Rainer, Maria Lassnig sowie andere dem Wiener Art Club nahestehende Künstler, etwa Kurt Steinwendner (alias Curt Stenvert), Willy Verkauf (alias André Verlon), Ernst Fuchs oder Friedensreich Hundertwasser. Sie alle suchten zu Beginn der 1950er Jahre im Umkreis des Pariser Surrealismus eine Möglichkeit der Erneuerung. Eben auch der etwas jüngere Leherb, der aber – ebenso wie Lassnig oder Rainer – von der gesättigten einstigen Avantgarde, insbesondere von André Breton, bald zutiefst enttäuscht wurde. Die kolportierte Geschichte, er hätte André Breton eine Karaffe Rotwein über den Kopf gegossen, trug sicherlich auch zu seiner eigenen Mystifizierung bei. Rainer fand kurz danach im Informel, Lassnig in der figuralen Abstraktion, Hundertwasser in der lyrischen Abstraktion den Ansatz zur Erneuerung der Kunst. Leherb allein wurde zum Parade-Surrealisten, den Breton als „schwarzen Prinzen des Surrealismus“ bezeichnete. Seine Fabelwesen, mystischen Themen und seine gemalten sexuellen Obsessionen waren klar dem Pariser und Brüsseler Surrealismus verpflichtet. Insbesondere inhaltlich orientierte sich Leherb an den ikonografisch aufgeladenen, allegorischen Bildthemen von Max Ernst, René Magritte, Paul Delvaux oder Salvator Dali. Interessant bei Leherb ist, dass er seiner Karriere vor allem mit den bearbeiteten, collagierten und montierten Mannequins einen wesentlichen Schwerpunkt verlieh. Vorbild dazu war sicher die Surrealismus-Ausstellung von 1938 in Paris gewesen, in der verschiedene Künstler in einer Art performativem Akt Mannequins gestalteten. Der künstlerische Erfolg der damaligen Ausstellung strahlte in Paris noch bis in die 1950er Jahre aus und war auch bei Wiener Künstlern nicht unbekannt. So lebten der Mitbegründer des Internationalen Art Clubs, Gottfried Goebel und Greta Freist, seit 1936 in Paris, die bis in die 1950er Jahre mit Künstlern des Wiener Art Clubs Kontakt hielten, Zeichen für das vielschichtige Netzwerk der Neo-Surrealisten.

JEAN JACOB
LEHERB
63

Le roi c'est moi, 1964
Öl auf Leinwand
101 x 75 cm

Gesamtkunstwerk Leherb
Helmut Leherb, der sich bald **Maitre Leherb** nannte, und Lotte Profohs betraten die Pariser Kunstbühne zu einem Zeitpunkt, wo sich der Kunstmarkt nach 1959 bereits den neuen Bewegungen, dem Tachisme, der expressiven und lyrischen Abstraktion, zuwandte und die Nouveau Réalistes sich mit Alltagsgegenständen und Abfallprodukten aller Art auseinandersetzten. Vor allem die Idee der neuen Plastik als Montage aus vorgefundenen Gegenständen und die Verwendung von Puppen, Schaufenstermannequins oder medizinischen Modellen bezog Leherb aus den Pariser Künstlerkreisen. Bei den Pariser Sammlern genoss vor allem der Neo-Surrealismus einen guten Ruf und so inszenierte sich Maitre Leherb als Magier, Alchimist oder Dandy, der sich und seine Frau – sie war Muse und Modell zahlreicher Werke – quasi zur Kunstfigur erhob. Leherbs gesellschaftliche Auftritte nahmen fast performanceartigen Charakter an. Interessant dabei ist, dass Leherb praktisch zeitgleich mit Curt Stenvert, dem Objektkünstler und Wiener Filmemacher, Arbeiten mit Modellen und Schaufensterpuppen fertigte.

1962 sorgte er mit seinen präparierten und assemblierten Schaufensterpuppen in der Galerie de la Madeleine in Paris für Aufsehen. Dort präsentierte er auch die von ihm als „erste surrealistische Schallplatte" deklarierte Vinyl *Autodafé eines Surrealisten*. Sie ist Teil eines ganzen Ensembles aus Plastiken, Malereien und Grafiken, das Leherb zum sogenannten *Zeitzerstörungsmanifest* zusammenführte und mit dem er sich und seine Kunst einem breiten Publikum in ganz Europa vorstellte.

Am eindrucksvollsten inszenierte er sich und sein Manifest 1965 in Rom, wo er vor „verschrecktem Publikum das Jackett öffnete, sich mit einem Messer die Herzgegend ritzte und ein perlenumrahmtes Zifferblatt auf die Wunde setzte". Die Perlen, so schilderte es der SPIEGEL 1967 in einem der ersten längeren Porträts des Künstlers, blieben in der Wunde haften und der Künstler warf das Zifferblatt als „falsche, mechanische Zeit" aus dem Fenster. Um die „Empfindung für Vergänglichkeit auszulöschen", experimentierte Leherb auch mit Tierkadavern, bevorzugt mit toten Tauben. Angeblich bezog er von einem Vogeltöter in Mailand vergiftete Vögel, die er mit Glassplittern, Kieselsteinen oder bunten Perlen, manchmal sogar mit Edelsteinen von Cartier in Paris verzierte. Sie waren nicht billig, 1000 Mark verlangte er für ein Stück, und sie waren durchaus en vogue. Selbst Brigitte Bardot erhielt zwei Exemplare von Gunter Sachs als Geschenk.

Eine seiner zentralen Arbeiten war *Monument de L'insanité* aus dem Jahr 1964, die er unter anderem in der Galerie Isy Brachot in Brüssel zeigte. Und schließlich schien er neben seinen bereits zahlreichen internationalen Ausstellungen und Beteiligungen mit der Nominierung für die Teilnahme an der Biennale in Venedig 1964 einen wichtigen Moment in seiner Karriere erreicht zu haben. Aber es kam anders.

Monalotte, 1961, Öl auf Platte, 50,5 x 17,8 cm

Der Biennale-Skandal
Der ehemalige wissenschaftliche Mitarbeiter des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Experte der barocken Ikonologie, Symbolik und Allegorik, Wilhelm Mrazek, sowie der damalige Wiener Landeskonservator, Buchautor über den Surrealismus und Sekretär des Art Club, Alfred Schmeller, hatten Leherb mit seinem *Zeitzerstörungsmanifest* als Repräsentanten Österreichs für die Biennale gewählt. Geplant war ein tiefblauer Pavillon, in dem tiefblaues Wasser über Modepuppen rieseln sollte, während tote Tauben, Regenschirme und Flitterpuppen an den Wänden klebten. Doch der neu berufene Unterrichtsminister und ehemalige Bauernbundsekretär Dr. Theodor Piffl-Percevic erklärte die Wahl des Künstlers für nichtig, worauf Österreich der Biennale fernblieb und das Geld der Krebsforschung gespendet wurde. Walter Koschatzky beschrieb Piffls Kunstverständnis in seinen Memoiren als „erschreckend gering". Die Aufbruchstimmung mit der

Schaufensterpuppe mit Uhr, Zeitzerstörungsmanifest, 1965, H 179 cm

Porzellanbüste mit Zweigen, Porzellan, H 32 cm

Ernennung Leherbs von Seiten der wichtigen Wiener Kunstwissenschaftler wurde jedenfalls getrübt und brachte Wien einen handfesten Kulturskandal, der auch in internationalen Medien mit Häme bedacht wurde.

Für Leherb bedeutete die Abwahl natürlich zunächst einen Rückschlag, dennoch gab ihm die Nominierung einen Schub und öffnete ihm den Weg in die wichtigen Galerien Europas: Galerie de la Madelaine und Isy Brachot in Brüssel, Galerie C.A.W. in Antwerpen, La Medusa in Rom, Galerie Mokum in Amsterdam, Peinthner-Lichtenfels in Wien sowie Galleria Viotti in Turin zeigten seine neuen Plastiken, seine Grafik und Malerei gleichermaßen. Er war bei Sammlern, u. a. zählte Curd Jürgens zu seinen Verehrern, stets ein gefragter Künstler. Nach seiner Rückkehr nach Wien führten ihn Reisen und längere Aufenthalte immer wieder nach Frankreich und Italien.

Kunst am Bau

Einen wichtigen Teil seiner Kunst nehmen Arbeiten für den öffentlichen Raum ein. Die größte und technisch schwierigste Aufgabe erhielt Leherb 1980 mit der Herstellung von sechs Fayancemalereien, *Die Kontinente,* auf 380 qm für den Neubau der Wirtschaftsuniversität Wien. Sie ist die bisher größte jemals hergestellte Fayencearbeit, für die das Ehepaar Leherb für mehrere Jahre nach Faenza übersiedelte. Bei der Arbeit zog sich Leherb jedoch schwere gesundheitliche Schäden durch den Staub zu, an deren Folgen er schließlich 1997 in Wien verstarb. Im Krankenzimmer des Rudolfinerhauses vollendete Helmut Leherb noch sein letztes Werk, *Nacht über Europa.*

Bisher hat kein Museum eine zusammenhängende Schau seiner Werke präsentiert und Arbeiten von ihm sind sehr selten auf dem Markt zu finden. So ist es eine kleine Sensation, dass nunmehr der Nachlass von Helmut Leherb im März 2015 im Auktionshaus im Kinsky angeboten werden kann. Neben Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen bestechen vor allem seine skulpturalen Arbeiten bzw. Ready-mades, wie jene Schaufensterpuppe mit Uhr, die für die Biennale in Venedig gedacht war (Abb.). Assoziationen mit Salvadore Dali und René Magritte werden genauso hervorgerufen, wie die verknappte, skurrile Zeichensprache auch an frühe Comicserien erinnert. Helmut Leherb erscheint als meisterhafter Zeichner, versierter Farbenkünstler und provokant-humorvoller Regisseur einer fantastischen Welt.

Harald Krejci, geb. 1970 in Linz, studierte Kunstgeschichte und Kunstdidaktik an der Universität Augsburg und an der Ludwig-Maximilian-Universität München. Seit 2010 ist er als Sammlungs- und Ausstellungskurator im Museum Belvedere tätig. Er kuratierte u. a. die Ausstellungen „Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938“, „Hundertwasser. Japan und die Avantgarde“, „Andreas Urteil – Zeit und Form“. Derzeit arbeitet er am Werkverzeichnis zu Marc Adrian und an einer Ausstellung zu Hans Bischoffshausen für das Jahr 2015.

1 Die innere Monographie des Helmut Leherb, in: Alte und Moderne Kunst, VI, September 1961, S. 20–24, 32.
2 Ebenda, S. 32.
3 Ebenda.
4 Maus im Ohr, in: Der SPIEGEL, 42/1967, S. 193-196.

Die Versteigerung des Nachlasses von Helmut Leherb findet in der Auktion für *Zeitgenössische Kunst,* am 24. März 2015 statt. Alle unsignierten Werke sind mit einem Nachlass-Stempel versehen.

Helmut Leherb vor dem Wandpaneel „5 Kontinente“, Wirtschaftsuniversität Wien

NAKED BUT NICE
Cola

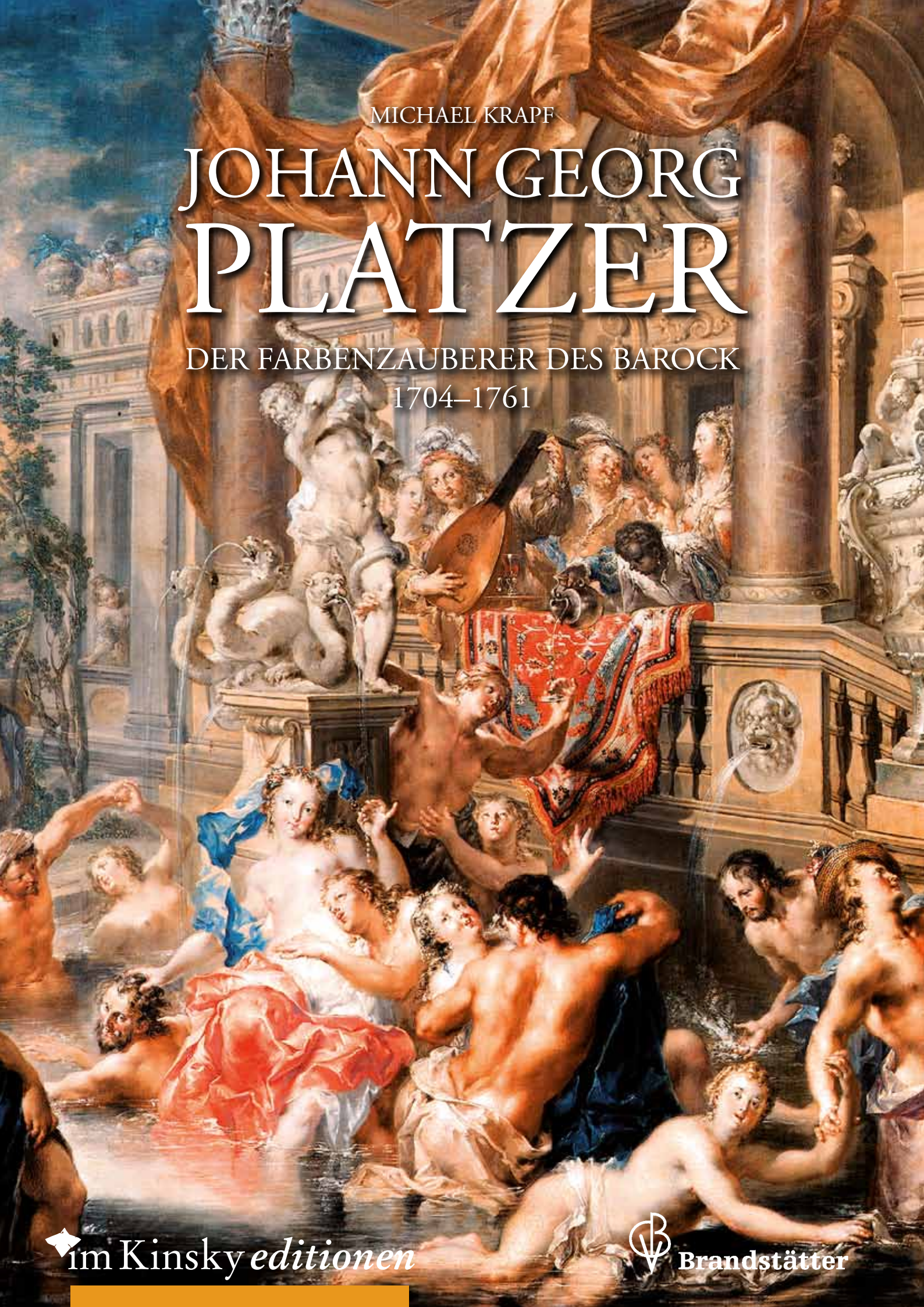
Zeitgenössische Kunst

Für unsere **Auktionen 2015**
übernehmen wir hochwertige Kunstwerke.
Wir freuen uns auf Ihre Einlieferung!
Senden Sie uns bitte ein Foto,
vereinbaren Sie einen Termin!
Beratung kostenfrei & unverbindlich:
Mag. Astrid Pfeiffer
pfeiffer@imkinsky.com

Max Weiler (1910–2001)
Morgendliche Gegend, 1973, Eitempera auf Leinwand, 190 x 220 cm
verkauft um € 150.000

Arnulf Rainer (* 1929)
Große Vertikalgestaltung, 1952, Öl auf Jute, 34 x 95 cm
verkauft um € 288.000

Maria Lassnig (1919–2014)
Brettl vorm Kopf, 1967
Öl auf Leinwand, 100,5 × 115,5 cm
verkauft um € 450.700



MICHAEL KRAPF

JOHANN GEORG PLATZER

DER FARBENZAUBERER DES BAROCK

1704–1761

im Kinsky *editionen*

Brandstätter

Johann Georg Platzer

Auktionshaus im Kinsky im Gespräch mit Dr. Michael Krapf

im Kinsky: Herr Dr. Krapf, eine so umfangreiche und genau recherchierte Monografie mit einer Bestandsaufnahme der bekannten Gemälde fertigzustellen, braucht seine Zeit. Seit wann beschäftigen Sie sich schon mit dem Maler Johann Georg Platzer und was fasziniert Sie besonders an ihm?

Michael Krapf: Am Stück werden es so an die fünf Jahre sein, die ich am Platzer gearbeitet habe. Aber da kommen noch Vorarbeiten dazu, Fingerübungen sozusagen, wie ein Aufsatz über Platzer im Katalog der Ausstellung „Reich mir die Hand, mein Leben" für die Residenzgalerie in Salzburg oder ein Festschriftbeitrag für Erik Larsen in den USA über die Atelier-Bilder.

iK: Johann Georg Platzer war Tiroler, wurde 1704 in Eppan in Südtirol geboren und verstarb knapp 60 Jahre später wieder in seinem Heimatort. Wie es heißt, hoch angesehen und wohlhabend. Welche wichtigen Stationen kennzeichneten seinen Lebensweg und begründeten seinen Ruhm?

MK: Platzer absolvierte in Südtirol zunächst eine kurze Lehrzeit bei seinem Stiefvater Kessler und kam dann zu einem Onkel in die Bischofsstadt Passau in die Lehre. Von dort ging er nach Wien an die kaiserliche Akademie, die 1728 wiedereröffnet worden war. In Wien begann seine Karriere und bald wurde er als „berühmter Historienmaler" bezeichnet. Aus bis heute nicht ganz geklärter Ursache kehrte er zehn Jahre später, Ende der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts, in seine Heimat zurück.

ik: Platzer gilt als der bedeutendste Vertreter des sogenannten Gesellschaftsstückes im Wien des 18. Jahrhunderts. Welche Motive sind unter diesem Begriff zu verstehen?

MK: Gerne malte Platzer Gesellschaftsstücke, auch Konversationsstücke und völlig neuartige Atelier-Bilder mit ungewöhnlichen Selbstbildnissen. Menschen interagieren in diesen Bildern wie auf einer Bühne und geben Beziehungsgeflechte frei. Dieses Phänomen der Selbstbefragung taucht erst im Vormärz, in der Biedermeierzeit wieder auf. Platzer war deren Vorläufer und ohne Zweifel auch Kritiker sozialer Zustände des Feudalzeitalters.

iK: Mit welchen anderen Themen beschäftigte sich Platzer noch, welche fallen aus dem üblichen Motivrepertoire seiner Zeit heraus?

MK: Neben den angesprochenen Gesellschaftsstücken malte er viele Themen aus der griechischen und römischen Mythologie, viel nach dem Alten und Neuen Testament, aber auch Jahreszeiten-Zyklen u. Ä. Das Besondere aber ist, dass sich Platzer hauptsächlich mit profanen Themen auseinandergesetzt hat. Nur wurde leider in den Schlossbauten der Barockzeit vieles zerstört.

iK: Bei der Durchsicht seiner Gemälde fällt die häufige Verwendung von Kupfertafeln auf, die wohl mit ein Grund für die Brillanz seiner Farben ist.

MK: Das ist richtig. Platzer hat zu 90 % Kupfertafeln als Bildgrund gewählt, Holz gelegentlich, Leinwand hingegen nie. Es ist daher immer Vorsicht geboten, wenn angebliche Platzer nicht auf Kupfer gemalt sind.

iK: Heute befinden sich Platzers Werke in Museen und Privatsammlungen weltweit. Viele seiner Werke wurden jedoch schon zu Lebzeiten bis nach Russland, Armenien und Polen gehandelt. Wie kamen diese Kontakte zustande, welche Sammlungen sind besonders hervorzuheben?

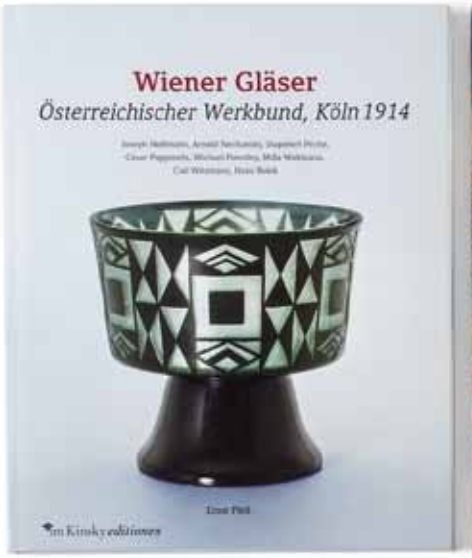
MK: Es ist interessant, dass Platzer besonders für Russland, etwa St. Petersburg und Moskau, gearbeitet hat: Gerade dort sind noch heute seine qualitativ anspruchsvollsten Bilder erhalten. Teilweise sind sie über Mittelsmänner für Zarin Katharina die Große erworben worden. Bedeutende Bilder wurden nach der Russischen Revolution in der Zwischenkriegszeit von Berlin aus in alle Welt verkauft.

iK: In kurzen Worten: Was macht Johann Georg Platzers Stil so einzigartig und wie wurde und wird er im Verhältnis zu den Malern seiner Zeit gesehen?

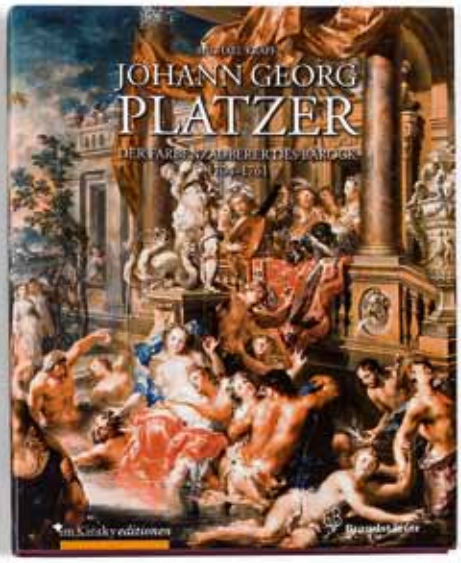
MK: Platzer ist ganz ohne Zweifel der technisch perfekteste der „Virtuosen" in der Ära Kaiser Karls des VI. in Wien, ein hervorragender Maler des sogenannten Kaiser- bzw. Reichsstils. Seine profane und religiöse Historienmalerei ist eigentlich nicht sosehr von der regulären Kunstgeschichte entdeckt worden – für die war er eher der Exot –, sondern vom internationalen Kunsthandel, der seine technisch perfekte Mache immer schon geschätzt hat. Umschlagplätze für seine hochpreisige Malerei sind demzufolge New York, London, München und Wien. Abschließend noch ein Wort zu Platzers Weltverständnis: Platzer war als Maler seiner Zeit, des Feudalzeitalters, ohne Zweifel tiefsichtiger als etwa Rottmayr, Daniel Gran oder Mildorfer. Er war ein auch sozialkritischer Visionär, wie das etwas später Francisco de Goya im Spanien seiner Zeit gewesen ist. Es spricht für sich, dass Platzer die Hälfte seines erworbenen Vermögens dem Armen-Haus seiner Heimatgemeinde Eppan vermachte.

Michael Krapf war von 1983–2006 stellvertretender Direktor der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien und Kunstos des Barockmuseums. 1981/82 war er Visiting Professor an der Stanford University, Kalifornien, USA und hatte verschiedene Lehraufträge an den Universitäten Padua, Salzburg und Wien. 1992 erfolgte seine Habilitation an der Universität Salzburg über die Baumeister Gumpp. Zahlreiche Publikationen zur Architektur, Plastik und Malerei des 16. bis 20. Jahrhunderts.

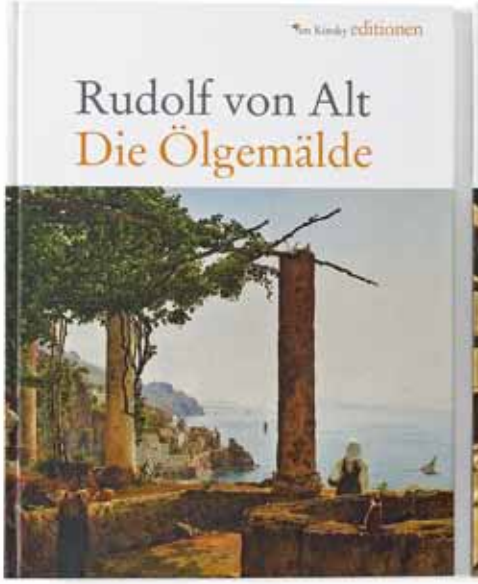
Publikationen bereits erschienen:



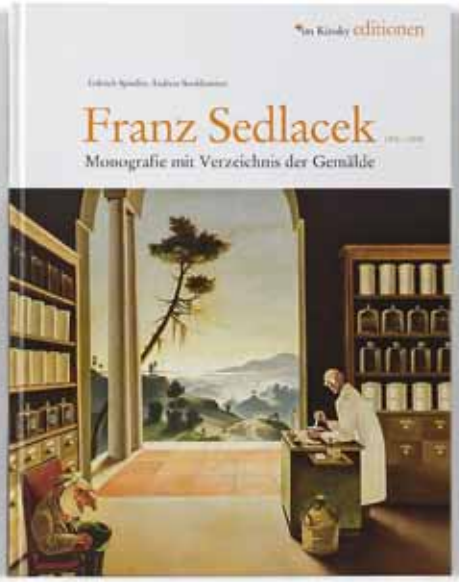
Ernst Ploil
Wien 2014, 195 S., € 69,—



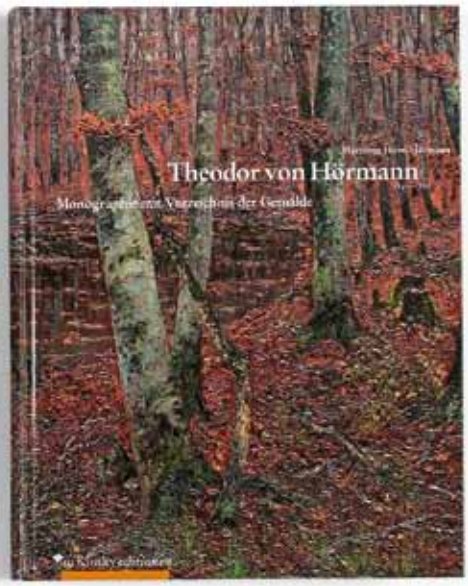
Michael Krapf
Wien 2014, 326 S., € 39,90,—



Marianne Hussl-Hörmann, mit Beiträgen von
Herbert Giese, Sabine Grabner, Johann Kräftner
Wien 2011, 200 Seiten, € 59,—



Gabriele Spindler, Andreas Strohhammer
Wien 2012, 256 Seiten, € 69,—

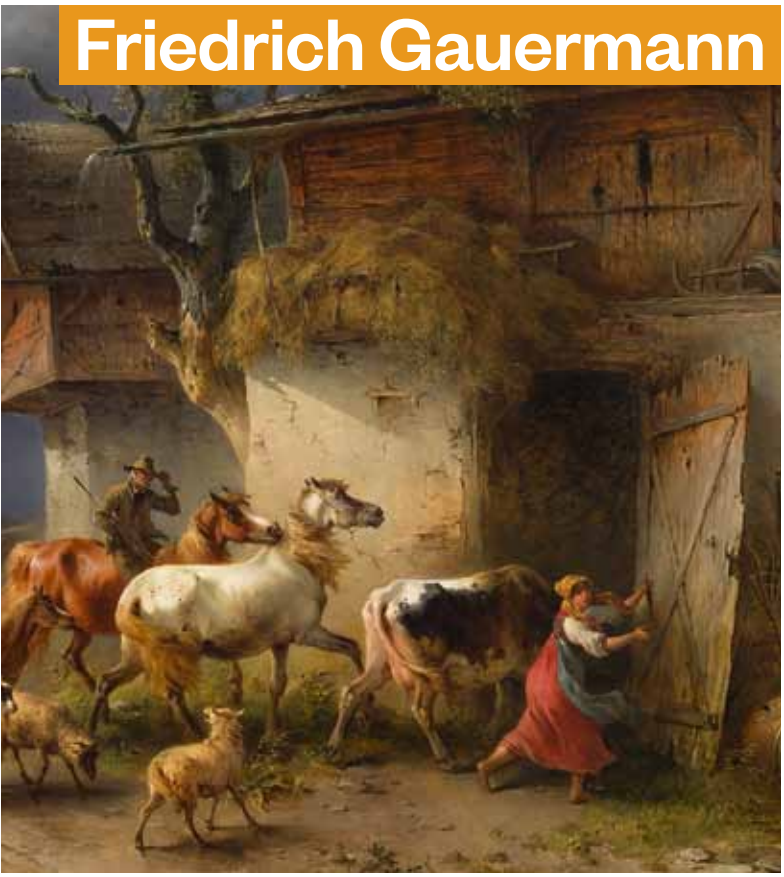


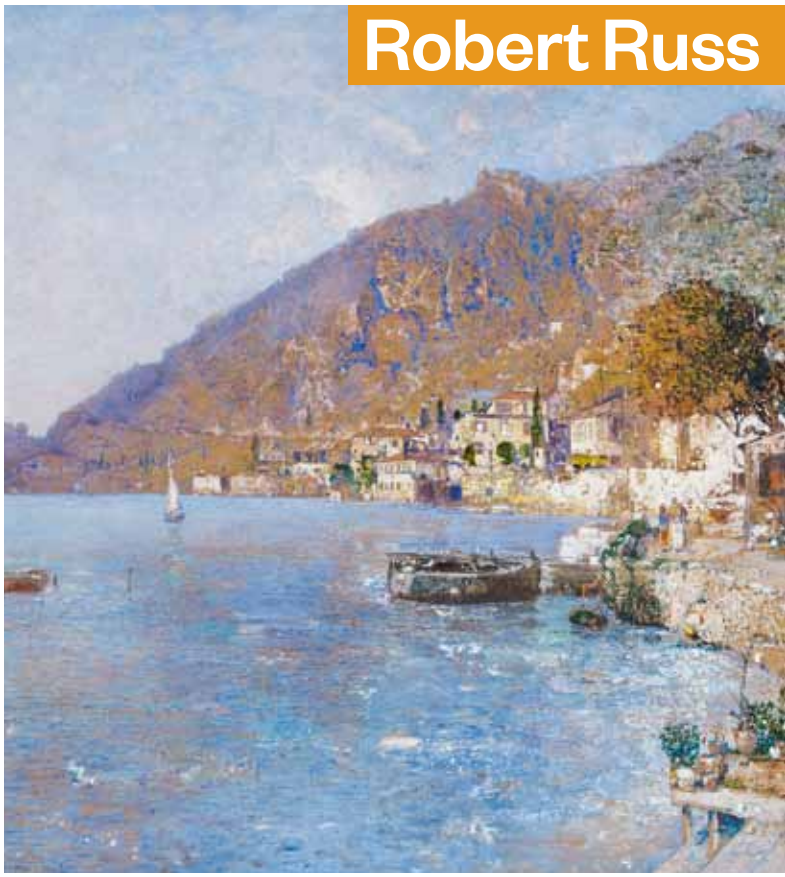
Marianne Hussl-Hörmann, mit Beiträgen von
Manfried und Marianne Rauchensteiner, Matthias Boeckl
Wien 2013, 356 S., € 69,—

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

Wir suchen Werke für unsere neuen Œuvre-Verzeichnisse!

Bitte kontaktieren Sie **Dr. Marianne Hussl-Hörmann,** hussl-hoermann@imkinsky.com, T 43 532 42 00-27 M +43 699 172 923 13





Online Bestellung www.imkinsky.com/de/editionen

Kataloge *im Kinsky*

Katalogbestellung zum Sonderpreis:

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

office@imkinsky.com

Unser Service

für Verkäufer

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

für Käufer

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

Bernsteinfarbene Warzenflasche
18. Jh., Glas, H 17,8 cm
verkauft um € 41.600

Impressum

im Kinsky, Fünfte Ausgabe: Dezember 2014; © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Freyung 4, 1010 Wien
Redaktion: Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com
Korrektorat: Dr. Huberta Weigl, Schreibwerkstatt, Wien, huberta.weigl@schreibwerkstatt.co.at
Graphische Gestaltung: Alexander Rendi, Mitarbeit Patrycja Domanska, Wien; Reprographie, Druck und Bindung: Grasl FairPrint, Bad Vöslau
Bildnachweis: Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien; Narodni Galerie, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien; Literatur: Hellmut Lorenz, Hubera Weigl(Hg.), Das barocke Wien, Petersberg 2007

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

27. Jänner 2015
Kostbarkeiten
alle Sparten

24. März 2015
Zeitgenössische Kunst

12. Mai 2015
Meisterwerke

16. – 18. Juni 2015
Auktionstage
Alte Meister, Bilder 19. Jh.,
Antiquitäten, Jugendstil
Klassische Moderne

Unsere Experten für Ihre Fragen

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

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

Private Sale

Wir vermitteln Kunst – in öffentlichen Auktionen und ganz exklusiv im privaten Direktverkauf.

Private Sale, das bedeutet für Sie als Verkäufer:

- Größte Diskretion in der Abwicklung
- Fachliche Beratung: Wir entwickeln gemeinsam mit Ihnen die beste Verkaufsstrategie für Ihr Objekt und Ihre Interessen
- Seriöse Schätzung: wir vermitteln Ihnen unsere Marktkenntis und vereinbaren mit Ihnen einen Fixpreis
- Weltweite Kontakte: Wir ermöglichen Ihnen Zugang zu einem riesigen Sammler–Netzwerk

im Kinsky

Diskrete Kunstvermittlung

Private Sale vermittelt:

- Kunstobjekte aller Sparten, also Alte Meister, Gemälde des 19. Jahrhunderts, Klassische Moderne, Zeitgenössische Kunst, Antiquitäten, Jugendstil
- der Wert Ihres Kunstwerkes sollte allerdings nicht unter € 30.000 liegen

Unser **Private Sale** garantiert:

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

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

Maria Lassnig, *Gegenüberstellung* (Ausschnitt), 1967, Öl auf Leinwand, 74 × 93 cm, **verkauft um € 247.500**

im Kinsky
www.imkinsky.com