im Kinsky

2015

Kunst & Handel

Rudolf von Strasser

Leidenschaft Glas

Rudolf Wacker

Hundertwasser und Farben

Alles ist Architektur

Der Sammler Helmut Zambo

Umschlag: Yves Klein (1928–1962), *La victoire de Samothrace*, 1962, H 48 cm, verkauft um € 166.300

Mirrors

Das postulierte Jean Cocteau, französischer Dichter, Maler und Surrealist par excellence.

Was – so interpretieren wir es – nichts anderes heißen kann, als dass nicht der Reflektierte die Verantwortung für das Endergebnis tragen soll, sondern die Reflexion selbst. Und wenn wir diese Betrachtung, die einen Spiegel zum denkenden Subjekt macht, auf die Kunst umsetzen, die doch immer schon als Spiegel ihrer jeweiligen Zeit gesehen wird, dann liegt es eben an ihr und ihrem Urheber, dem Betrachter nicht bloß ein Abbild, sondern eine Illusion, im besten Fall auch eine Vision, entgegenzuwerfen.

Selten beschreibt Kunst die Wirklichkeit, die wir wahrzunehmen glauben oder erkennen wollen. Sie verherrlicht und verdammt, sie verschönert und verzerrt, sie besänftigt und provoziert, kurz, sie oder eigentlich der Künstler stellt etwas dar, um uns zum Denken zu bringen. Kunst ist der Seismograf des Zeitgeistes, sie erfasst die Moden und Ideologien sowie die großen Umwälzungen, filtert sie heraus und erfindet dafür immer wieder neue, nicht immer sofort verständliche Darstellungsmethoden.

In diesem Sinne möchten wir auch unser neues Journal präsentieren, das wie jedes davor ein vergangenes Jahr reflektiert, zugleich aber den Anspruch auf zeitlos anregende Lektüre erhebt.

Dagobert Peche (1887–1923),
Spiegel, 1922, 52 × 43 cm,
Lindenholz, weiß und gold gefasst,
verkauft um € 78.120

should think longer before they reflect!

Im Spiegel der Artikel treffen wir auf köstliche Hundeporträts, auf magische Stillleben Rudolf Wackers, dann wieder auf in Wasser getränkte Farbspiralen von Friedensreich Hundertwasser und bekommen schließlich die letzte große Idee eines Gesamtkunstwerkes, verpackt in kostbare Kleinkunstwerke der Wiener Werkstätte erklärt.

In memoriam des bedeutenden Sammlers von Glas, Rudolf von Strasser, veröffentlichen wir hier erstmals dessen Überlegungen zur Formfindung der Glasproduktion im 16. Jahrhundert.

Ein kurzer Essay über die noch weitgehend unerforschte Geschichte des österreichischen Kunsthandels und ein Interview mit Helmut Zambo, dem bedeutendsten Sammler von Arbeiten Arnulf Rainers, illustrieren das enge Verhältnis von Handel, Sammlungstätigkeit und Kunst.

2015 zeigt sich uns im Spiegel als ein weiteres sehr erfolgreiches Jahr, nicht nur in den nüchternen Zahlen, sondern besonders in der Fülle der Bilder und Kunstwerke, die uns anvertraut wurden. Wir haben viel zusammengetragen, damit Sie genießen können.

Michael Kovacek
Dr. Ernst Ploil

2 Editorial

5 Kareen Schmid
Auf den Hund gekommen

im Kinsky Sponsoring
Kunst für ein Dach über dem Kopf 61

9 Roswitha Holly
Leidenschaft: Glas
Der Sammler und Experte Rudolf von Strasser

Peter Baum
Ironimus im Kinsky 58

12 Rudolf von Strasser
Gold und Silber – Inspirationen für Glas

im Kinsky 2015

Charlotte Kreuzmayr
Ein echter Sammler hört nie auf zu kaufen
Helmut Zambo im Gespräch 48

20 Marianne Hussl-Hörmann
Kunst + Handel

Christa Armann
Ich kaufe nicht gerne Farben ...
Friedensreich Hundertwasser 43

25 Marianne Hussl-Hörmann
Nachlass-Auktionen

Ernst Ploil
Alles ist Architektur 38

Claudia Mörth-Gasser
Die Magie der Dinge
Stillleben bei Rudolf Wacker 31

Auf den Hund gekommen

Der treue Freund des Menschen im Porträt

Ob der vielzitierte Spruch stimmt, dass Hundebesitzer ihren Vierbeinern nach einiger Zeit ähnlich werden oder gar ähnlich sehen, kann wohl nur vermutet werden. Wie eng verwoben das Bild des Menschen mit dem ihrer treuen Begleiter aber stets war, zeigt ein geschichtlicher Rückblick in die malerische Darstellung des Hundes. Denn das Abbild eines der meistporträtierten Tiere in der Kunst repräsentiert auch immer auf einzigartige Weise die Selbstauffassung des stolzen menschlichen Besitzers.

von Kareen Schmid

3 Martin Ferdinand Quadal (1736–1808), *Der Jagdhund Herzog Alberts von Sachsen-Teschen*, Öl auf Leinwand, 135 x 190 cm, verkauft um € 63.000

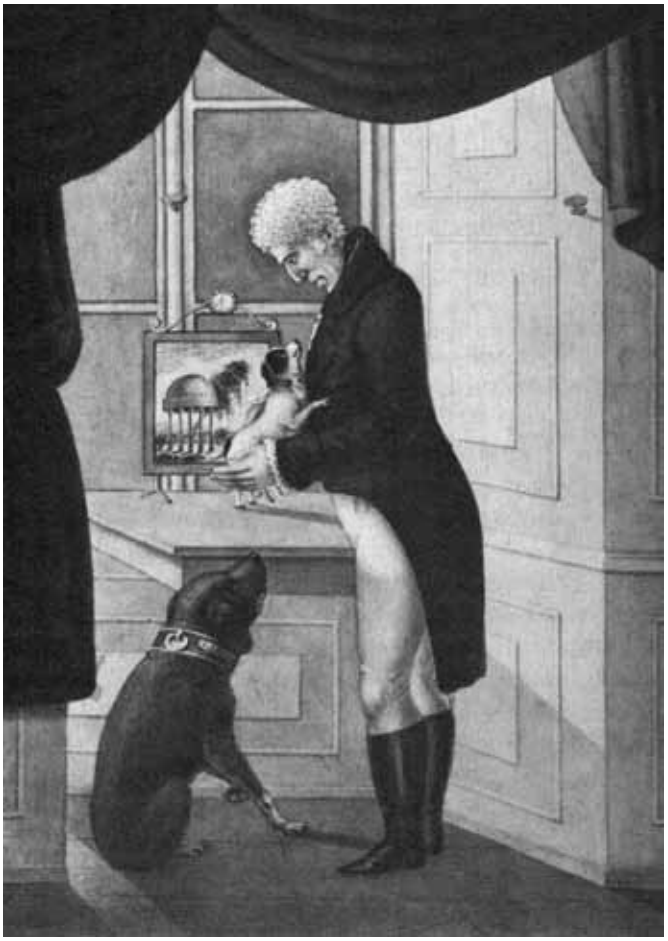
Dieser einmal gefundene Typus des Doppelbildnisses, das Mensch und Tier nahezu ebenbürtig porträtiert und zugleich deren Beziehung zur Schau stellt, blieb noch über Jahrhunderte erfolgreich und findet heute in den unzählbaren „Selfies“ mit Haustier seinen trendigen Nachfolger.

Sogenannte Hochzeitsbilder sind die frühesten neuzeitlichen Darstellungen, in denen sich Hunde im Porträt finden lassen. So auch in Jan van Eycks (1380/90–1441) „Arnulfini-Hochzeit“ aus dem Jahre 1434 (Abb. 1). In diesem Gemälde ist der prominent am vorderen Bildrand platzierte und sich der Braut zuwendende Hund ikonografisches Sinnbild der Treue – Symbol des lebenslangen Bundes, den sich das Paar versprochen hat. Über die Tradition solcher Ehebildnisse fand der Hund dann schließlich auch Einzug ins Einzelporträt, wobei er jedoch zunächst eher wie ein Attribut behandelt wurde. So sind kleine, zahme Schoßhündchen auf Damenporträts zu finden, während Männer zumeist mit lebendigen, starken Hunden gezeigt werden.
Ab dem 16. Jahrhundert, im Zuge des neu entdeckten humanistischen Repräsentationswillens, wird die Bildnismalerei allgemeiner Ausdruck des neu erstarkten Individuums. Zahlreiche Herrscherbildnisse der berühmtesten Künstler, wie Tizian, Anthonis van Dyck oder Diego Velázquez, belegen, wie „der Hund, als treuer Begleiter seines Herrn und Zeichen seiner persönlichen Einstellung zum Leben, mit in diese Rolle hineingewachsen ist. Er unterstreicht Stand und Rang des Porträtierten, wird Statussymbol und Ausdruck einer sich manifestierenden Gefühlssymbiose von Mensch und Tier.“[1] Dieser einmal gefundene Typus des Doppelbildnisses, das Mensch und Tier nahezu ebenbürtig porträtiert und zugleich deren Beziehung zur Schau stellt, blieb noch über Jahrhunderte erfolgreich und findet heute in den unzählbaren „Selfies“ mit Haustier seinen trendigen Nachfolger.

Im Barock ließ die Vorliebe des Adels für die Jagd auch den Hund als Weggefährten weiter in den Fokus der Maler rücken: zum einen in den beliebten Jagdszenen oder Stillleben, die vornehmlich Landsitze und Speisesäle schmückten,

Gleichzeitig unterstreicht das Hundeporträt jedoch auch, dass das klassische Tierporträt per definitionem niemals ohne Rückbezug auf den Menschen existieren kann. Denn dieser ist zum einen Auftraggeber des Gemäldes und zum anderen stolzer Besitzer des porträtierten Tieres, das ihn zugleich selbst repräsentiert.

zum anderen wiederum durch die ebenfalls im Porträt zu findende herrschaftliche Selbstinszenierung als erfolgreicher Jäger. Hunde wurden zu privilegierten Begleitern der gehobenen Gesellschaft, deren unterschiedliche Merkmale man gezielt in Rassen zu züchten begann und deren Individuen mit Ehren- oder Kosenamen versehen wurden. So blieb es nur eine Frage der Zeit, bis sich der Wunsch der stolzen Besitzer etablierte, die treuesten Jagdbegleiter, ebenso wie die prächtigsten Reittiere in Öl unsterblich werden zu lassen. Um 1700 entwickelte sich schließlich daraus eine ganz neue Gattung von Tierporträts, in der auf die Darstellung des Menschen verzichtet und der Hund in der Landschaft, seinem natürlichen Lebensraum, alleine porträtiert wurde. Zu den Pionieren dieses neuen prägenden Typus der Tiermalerei zählen die Hofmaler



4 N. Köllisch, *Herzog Albert in vorgerücktem Alter*, Aquarell auf Papier, 23,7 x 16,6 cm, Albertina, Wien

Alexandre-François Desportes (1661–1743) und Jean-Baptiste Oudry (1686–1755), die die Hunde der französischen Könige Ludwig XIV. und Ludwig XV. in zum Teil mit Namen versehenen Einzelbildnissen porträtierten. (Abb. 2) In manchen Schlössern entstanden ganze Galerien, die sowohl die Jagdhunde als auch die Schoßhündchen der Damen verewigen sollten.

Besonders in England, mit seiner romantisierenden Vorstellung vom Leben des Menschen in Einklang mit der Natur, erreicht die Gattung des Tierporträts im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Es entsteht ein neues Spezialistentum, das sich das Porträtieren von Hunden und Pferden reicher Auftraggeber zur Aufgabe machte. Erscheinen Desportes' und Oudrys Hunde zwar korrekt widergegeben, aber doch eher als modellhafte Archetypen inszeniert, gelingt es dem Engländer George Stubbs (1724–1806) durch „ein Höchstmaß an psychologischer und physiognomischer Individualisierung“[2] seine Hundeporträts zu beseelen. Indem Stubbs nicht nur mit wissenschaftlichem Empirismus die jeweilige Anatomie bis ins Detail studierte, sondern auch erstmals versuchte, die Gefühlswelt der Tiere zu erfassen, erhielten seine Tierporträts einen unverwechselbar bewegenden Ausdruck. Er entsprach damit dem Zeitgeist, der gerade dabei war, René Descartes' (1596–1650) rationalistische Anschauung von

1 Jan van Eyck, *Portät von Giovanni Arnulfini und seiner Braut Giovanna Genami*, 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, The National Gallery London

2 Jean Baptiste Oudry, *Misse und Turlu, die Jagdhunde von Ludwig XV.*, 1725, Öl auf Leinwand, 127 x 160 cm, Chateau de Fontainebleau

Tieren auf der Stufe mechanischer Automaten zu überwinden. Ein neues Verständnis der Tierwelt zeichnete besonders der Naturforscher Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707–1788) in seiner 1755 erschienenen „Histoire Naturelle", in der er unter anderem feststellte, dass Hunde dem Menschen wesensverwandt seien und auch die Fähigkeit besäßen, verschiedenste Gefühle ausdrücken zu können.

An George Stubbs' neuen Erfassungsprinzipien und dem von ihm entwickelten monumentalen Kompositionsschema orientiert sich auch die kürzlich wiederentdeckte Darstellung des „Jagdhundes von Herzog Albert von Sachsen-Teschen" (Abb. 3). Der Hund des Begründers der Wiener Albertina besticht nicht allein durch seine lebensgroße Wiedergabe, sondern besonders dadurch, dass er in „seinem eigenen Revier dargestellt ist, ohne dass er durch die Proportionen der Menschen, die er auf Jagdausflügen sonst begleitet, verkleinert wird"[3]. Er allein nimmt auf dem Bild das Zentrum ein und folgt, neugierig einem Rebhuhn im Gebüsch nachpirschend, seinem natürlichen Jagdinstinkt.
Gleichzeitig unterstreicht das von Martin Ferdinand Quadal (1736–1808) geschaffene Hundeporträt jedoch auch, dass – im Gegensatz zu reinen Tiergenreszenen, die sich besonders im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten– das klassische Tierporträt per definitionem niemals ohne Rückbezug auf den Menschen existieren kann. Denn dieser ist zum einen Auftraggeber des Gemäldes und zum anderen stolzer Besitzer des porträtierten Tieres, das ihn zugleich selbst repräsentiert. Das Hundehalsband, das zudem noch den Verweis auf den prominenten Besitzer „I:K:H Herzog Albert" trägt, unterstreicht eindrucksvoll diese stete Durchdringung von Darstellungen des Menschen wie seines Vierbeiners im Porträt.

Das malerische Porträt des Hundes spiegelt wider immer die historische und zugleich die ganz persönliche Beziehungsgeschichte zwischen Mensch und Hund.

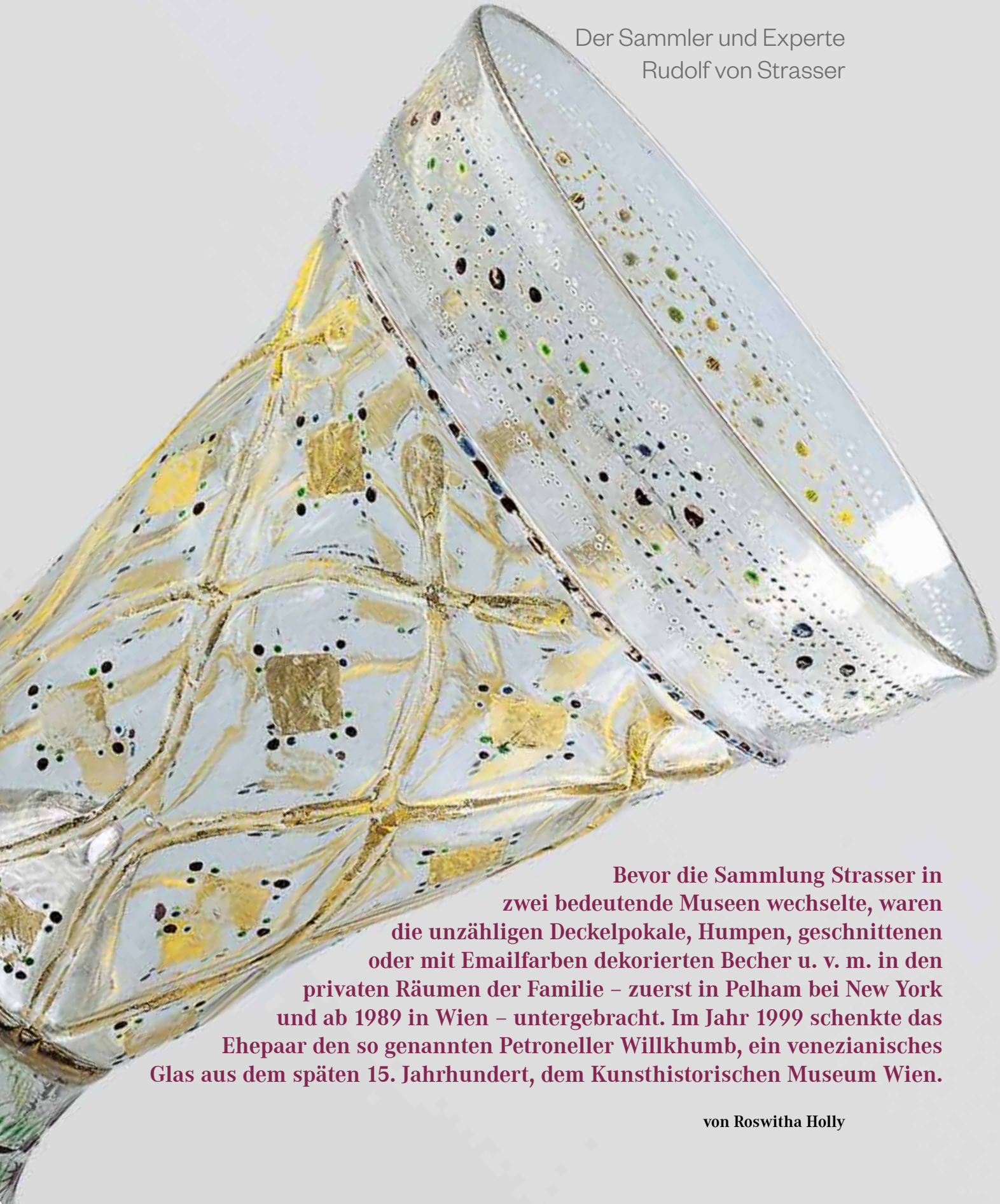
Welch nahe Beziehung Herrchen und Hund hatten, verdeutlicht das Aquarell „Herzog Albert in vorgerücktem Alter" (Abb. 4) in der Albertina, Wien[4]. Die von Alberts Türhüter N. Köllisch geschaffene Momentaufnahme zeigt den Hausherrn gemeinsam mit einem kleinen Hund auf dem Arm und dem porträtierten, braunen Jagdgefährten – wohl schon ebenso wie sein Besitzer in fortgeschrittenem Alter. Das intime Aquarell verbildlicht – gerade in Kombination mit dem monumentalen Hundebildnis – eindrucksvoll, dass das malerische Porträt des Hundes, vom ikonografischen Beiwerk über das menschlich-tierische Doppelbildnis hin zum eigenständigen Tierporträt, auch immer die historische und zugleich die ganz persönliche Beziehungsgeschichte zwischen Mensch und Hund widerspiegelt.

Kareen M. Schmid ist Expertin für Gemälde vor 1800 und leitet seit 2006 die Sparte Alte Meister im *Auktionshaus im Kinsky.* www.schmid@imkinsky.com

1 Erika Billeter, Hunde und ihre Maler: Zwischen Tizians Aristokraten und Picassos Gauklern, Bern 2005, S. 23.
2 Robert Rosenblum, Der Hund in der Kunst: Vom Rokoko zur Postmoderne, Wien 1989, S. 24.
3 Ebd.
4 Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien/Ostfildern 2014, S. 303.

Leidenschaft Glas

Der Sammler und Experte
Rudolf von Strasser



Bevor die Sammlung Strasser in zwei bedeutende Museen wechselte, waren die unzähligen Deckelpokale, Humpen, geschnittenen oder mit Emailfarben dekorierten Becher u. v. m. in den privaten Räumen der Familie – zuerst in Pelham bei New York und ab 1989 in Wien – untergebracht. Im Jahr 1999 schenkte das Ehepaar den so genannten Petroneller Willkhumb, ein venezianisches Glas aus dem späten 15. Jahrhundert, dem Kunsthistorischen Museum Wien.

von Roswitha Holly

Rudolf von Strasser

Immer auf der Suche nach dem Besonderen – anfangs noch in kleinen Läden oder am Flohmarkt, danach bei renommierten Antiquitätenhändlern oder auf Auktionen – entwickelte sich Rudolf von Strasser zu einem international anerkannten Kenner von dekoriertem Glas.

Als mich Daisy von Strasser ansprach, ob ich einen unveröffentlichten Aufsatz ihres 2014 verstorbenen Ehemannes Rudolf von Strasser in gekürzter Form publizieren möchte, war mir nicht bewusst, wie sehr mich diese Sammlerpersönlichkeit in den Bann ziehen würde. Bis auf eine sehr flüchtige Bekanntschaft vor einigen Jahren bei uns im Auktionshaus war mir Rudolf von Strasser nur durch seine großartige Sammlung, die nach der Ausstellung „Licht und Farbe" 2002 peu à peu in den Bestand des Kunsthistorischen Museums Wien wanderte, ein Begriff. Doch wer war dieser Sammler, der gut fünfzig Jahre lang Spitzenwerke der Glaskunst zusammentrug? Was war der Auslöser für seine Sammelleidenschaft, welches sein erstes Stück? Viele Antworten bekam ich durch seine Autobiografie[1] bzw. seine Erzählungen eines Sammlers[2], aber auch durch seine Frau Daisy, die gemeinsam mit ihm die Sammlung aufbaute.

Der Sammler

Rudolf von Strasser, geboren 1919, entstammte einer Familie aus Großgrundbesitzern und hohen k.k. Militärs. Seine Kindheit verbrachte er auf Schloss Majorháza bei Pressburg, in einem von Kunst und Kultur stark geprägten Umfeld. Seine sehr bewegte Vergangenheit u. a. als Widerstandskämpfer unter Karl Roman Scholz mit daraus resultierender Inhaftierung, als Leiter der Presseabteilung der Bundeshandelskammer unter Julius Raab und als erfolgreicher Investmentbanker in New York sei in diesem Zusammenhang nur erwähnt. Auch seiner Frau Daisy wurde das Interesse an Kunst in die Wiege gelegt, da sie in eine kunstsinnige, sammelfreudige Familie hineingeboren wurde. Als das Paar 1956 heiratete, waren es noch verhältnismäßig unbedeutende Biedermeiergläser, teils geerbt, teils in einem der kleinen Antiquitätenläden erworben, die den Kaminsims ihrer New

Das Liechtenstein Museum erwarb 2010 von Strasser dessen Sammlung an Biedermeiergläsern und frühem Wiener Porzellan.

Rudolf von Strasser mit seiner Frau Daisy

Yorker Wohnung zierten. Nach und nach tauchte Rudolf von Strasser in das Fachgebiet des Glases – insbesondere der Renaissance und Barockzeit – ein und eignete sich ein unglaubliches Wissen und Gespür für die zerbrechlichen Kostbarkeiten an. Immer auf der Suche nach dem Besonderen – anfangs noch in kleinen Läden oder am Flohmarkt, danach bei renommierten Antiquitätenhändlern oder auf Auktionen – entwickelte er sich zu einem international anerkannten Kenner von dekoriertem Glas. Sein Renommee gipfelte schließlich in der Ernennung zum Präsidenten der Fellows des Corning Museum of Glass im Staat New York, dem größten Glasmuseum der Welt. Eine interessante Episode im Leben der von Strassers ist sicherlich auch jene, als er und seine Frau selbst als Kunsthändler tätig waren.

Der Mäzen

Bevor die Sammlung Strasser in zwei bedeutende Museen wechselte, waren die unzähligen Deckelpokale, Humpen, geschnittenen oder mit Emailfarben dekorierten Becher u. v. m. in den privaten Räumen der Familie – zuerst in Pelham bei New York und ab 1989 in Wien – untergebracht. Im Jahr 1999 schenkte das Ehepaar den so genannten *Petroneller Willkhumb,* ein venezianisches Glas aus dem späten 15. Jahrhundert, dem Kunsthistorischen Museum Wien. Nach der großartigen Ausstellung seiner Sammlung mit begleitender Publikation (es handelt sich dabei um die Neuauflage seines bereits 1989 publizierten Bestandskataloges)[3] gingen die Gläser der Renaissance und des Barock in den Besitz des Museums und sind heute in der Kunstkammer und auf Schloss Ambras in Innsbruck zu bewundern. Einige Jahre darauf, 2010, erwarb das Liechtenstein Museum seine Sammlung an Biedermeiergläsern und frühem Wiener Porzellan, die kurz davor ebenfalls im Rahmen einer Ausstellung öffentlich zu besichtigen war[4].

Der Forscher

Rudolf von Strasser war nicht nur ein Sammler, der sich durch das genaue Studium anhand des Originals bildete – sei es in Museen oder in privaten Sammlungen, die ihm aufgrund seines Expertenrufes und seiner guten Kontakte zugänglich gemacht wurden. Auch die fortgesetzte Lektüre fachspezifischer Literatur ließ sein Wissen stetig wachsen, was ihn letztendlich dazu animierte, selbst im Bereich der Glasgeschichte zu forschen und fachkundig das Wort zu ergreifen. Seine früheren Tätigkeiten als Journalist und Pressesprecher haben diesen Wunsch sicherlich noch bekräftigt. Eine dieser wissenschaftlichen Arbeiten, zu deren Veröffentlichung es jedoch nie kam, wurde mir nun anvertraut. Strasser hat sich Ende der 1990er Jahre in diesem Artikel intensiv mit einem bis dato in der Fachliteratur wenig beachteten Thema auseinandergesetzt. Die Glashistorikerin Dr. Sabine Baumgärtner aus Stuttgart, mit der Strasser eine jahrzehntelange Freundschaft pflegte, hatte ebenfalls Anteil an dieser Arbeit.
Anlass und Mittelpunkt des Textes sind zwei der bedeutendsten frühen Gläser der Sammlung Rudolf von Strassers: der bereits erwähnte *Petroneller Willkhumb* und der *Puchheim-Pokal,* beides Schätze der Glaskunst, die heute im KHM Wien verwahrt werden. Das Manuskript umfasst ca. 30 Seiten und war ursprünglich als Anfang einer größeren Publikation – wohl als zweiter Teil seines „Dekorierten Glases“ – gedacht. Da die gesamte Präsentation seiner Erkenntnisse im Rahmen unseres Journals zu umfangreich gewesen wäre, wurde sein im Folgenden abgedruckter Aufsatz gekürzt und eine Auswahl der zahlreichen Vergleiche getroffen. Abgesehen von kleineren formalen Änderungen entspricht der Text weitgehend dem originalen Wortlaut Rudolf von Strassers.

Roswitha Holly ist Expertin für Antiquitäten und leitet seit 2014 auch die Sparte Jugendstil & Design im *Auktionshaus im Kinsky.* holly@imkinsky.com

1 Rudolf von Strasser, Lebenskreise. Widerstand und Wiederaufbau, Wien/Köln/Weimar 2012.
2 Rudolf von Strasser, Erinnerungen eines Glassammlers und vieles mehr, Wien/Köln/Weimar 2003.
3 Rudolf von Strasser/Walter Spiegl, Dekoriertes Glas. Renaissance und Biedermeier. Meister und Werkstätten. Katalog Raisonné der Sammlung Rudolf von Strasser, München 1989.
4 Claudia Lehner-Jobst, Glanz und Farbe. Die Porzellansammlung Rudolf von Strasser, Liechtenstein Museum Wien, Wien/München 2009.

1 *Maximilianspokal,* Nürnberg, um 1510, Silber, teilweise vergoldet, Email, H. 56 cm (Ausschnitt), KHM-Museumsverband, Wien

Gold und Silber – Inspirationen für Glas

Untersuchungen zu Formen und Dekore der Renaissance

von Rudolf von Strasser

Untersucht man die Glasliteratur des späten 20. Jahrhunderts, stößt man zumeist auf historisch gegliederte Themen, die nach größeren Zeitabschnitten und geografischen Bereichen geordnet sind. Man vermisst jedoch Arbeiten, die die Beziehungen und Zusammenhänge zwischen der Glasmacherkunst und anderen Kunsthandwerken analysieren oder beschreiben. Anders ausgedrückt: Die Glashistoriker forschen bisher mehr vertikal als horizontal. Von gelegentlichen zufälligen Beobachtungen abgesehen, übersehen sie die auf die Glasgefäßformen und Dekore einwirkenden Einflüsse anderer Kunsthandwerke, so der Gold- und Silberschmiede[5] oder der Majolika- und Fayencehersteller. Das gilt besonders für die Betrachtung des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance. Um mein Thema also abzugrenzen: Ich will hier besonders den Einflüssen der Gold- und Silberschmiede auf den Formen- und Dekorschatz des Renaissanceglases nachspüren, wobei die Analogien bei Formen und bei Dekoren getrennt abgehandelt werden sollen. Freilich sind dabei Überschneidungen nicht zu vermeiden. Es gilt dabei auch auseinanderzuhalten, was der vorherrschende Zeitgeist und Zeitstil weitergeleitet hat und wo mehr oder weniger bewusst in anderen Kunstbereichen Anleihen genommen wurden. Wenn sich diese Einflüsse auch nicht ganz trennen lassen, so interessiert uns hier doch vornehmlich die mehr oder weniger bewusste Übernahme von formalen und dekorativen Elementen.

Im Vordergrund der Beweisführung stehen natürlich reale, also ausgeführte Objekte, die noch heute in Museen oder Sammlungen zu bewundern sind. Ich werde aber auch versuchen, Verwandtschaften an Objekten nachzuweisen, die in der Malerei des späteren Mittelalters und der Renaissance dargestellt wurden. Eine dieser gemalten Parallelen offenbarte sich mir, als ich das berühmte Gemälde „Der heilige Eligius“ des flämischen Meisters Petrus Christus aus Brügge betrachtete (Abb. 4). Das Bild aus der Lehman-Collection ist 1449 entstanden und zeigt wohl den Patron der Silberschmiede in seiner Werkstatt, umgeben von Werkzeugen der Silberverarbeitung und von drei fertiggestellten Gefäßen, die im Hintergrund in einem Fach stehen. Außer zwei so genannten Präsentkannen hat der Maler ein Ziborium mit Deckel und Buckeldekor wiedergegeben, das sowohl formal als auch hinsichtlich des Buckeldekors einem Glasgefäß in meiner Sammlung, dem *Puchheim-Pokal* (Abb. 2), so sehr ähnelt, dass diese Beobachtung zum Anstoß für diese Studie wurde. Vielleicht hätte ich diese Analogie nicht weiterverfolgt, wären mir nicht noch weitere, diesmal in Kupfer ausgeführte Ziborien begegnet, die ja im Gegensatz zur Darstellung des heiligen Eligius tatsächlich existieren und die sich ebenfalls unschwer mit dem *Puchheim-Pokal* vergleichen lassen. Aus dem Bereich des Glases gibt es aber noch zwei weitere, eng mit dem *Puchheim-Pokal* verwandte, formal fast übereinstimmende Fußschalen, eine im Londoner Victoria and Albert Museum, die andere in der Petersburger Eremitage. Sie sind aller Wahrscheinlichkeit nach in der gleichen Muraneser Werkstatt entstanden, vermutlich um 1500. Einer glücklichen Fügung zuzuschreiben ist die Tatsache, dass sich die drei Gefäße mit ihren

2 *Puchheim-Pokal,* Venedig, um 1500, entfärbtes Glas mit Einschlüssen, 36,6 x 20,2 cm, © KHM-Museumsverband Wien

zugehörigen Deckeln erhalten haben, so dass ein gesamtkörperlicher Eindruck entsteht, der die Bildung von Analogien erleichtert. Diese kleine Gruppe von Glasgefäßen soll nun verschiedenen Metallobjekten, aber auch gemalten Gegenständen gegenübergestellt werden, die man unter der Bezeichnung *Ziborium* zusammenfasst.

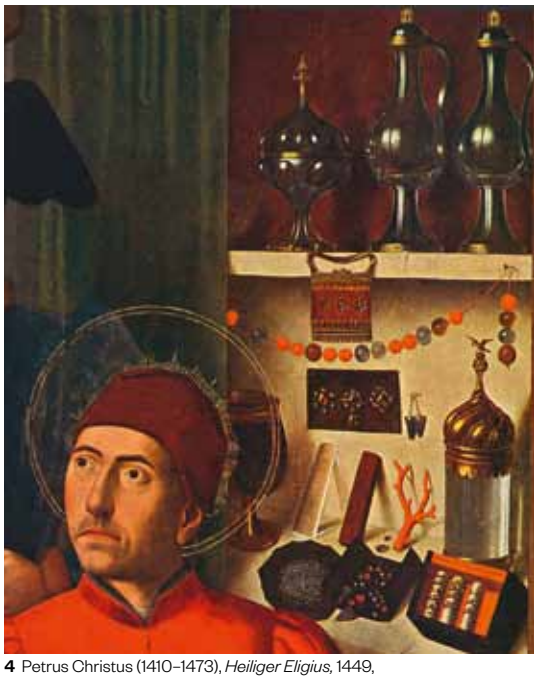
Ziborium ist nicht gleich Ziborium

Eine enge Verwandtschaft zwischen den Glasgefäßen und den Ziborien[6] (Abb. 3) bietet sich schon optisch an. Während die Kuppa bei einem Großteil der Gefäße „gebuckelt" ist, weichen Schaft und Füße hingegen voneinander ab: Bei den Metallgefäßen sind sie noch gotisch gegliedert, die Glasgefäße sind jedoch mit einem sich nach unten ausweitenden gerippten Hohlschaft (Trompetenschaft) versehen, der auch für viele venezianische Renaissancegläser ein Charakteristikum darstellt. Die Metall-Ziborien sind wegen ihrer Bekrönung durch ein Kreuz bzw. den Gekreuzigten als sakrale Gefäße erkennbar, während die Glasgefäße ihren Hausratcharakter, nicht zuletzt durch den kugelförmigen Deckelknauf, nachweisen. Hier zeigt sich wieder, dass in der Renaissance die ihrem Charakter nach sakralen Gefäße auch als dekorativer Hausrat Verwendung fanden. Das Sakrale stand nun nicht mehr so im Mittelpunkt. Das gilt auch für die drei Glasgefäße vom Ziborientypus, die sicher nicht als Hostienbehälter konzipiert waren. Sieht man von Reliquiaren, die in Form versiegelter Krautstrünken in Altarsepulkren verwahrt wurden, ab, so hat es überhaupt nur ganz selten sakrale Glasgefäße gegeben. Der Überlieferung nach verbot die Kirche im Allgemeinen sakrale Glasgefäße, angeblich wegen ihrer Zerbrechlichkeit. Jedenfalls verrät schon dieser erste Vergleich mit den drei Metallobjekten formal den Ziboriencharakter der drei Glasgefäße, der nun durch die Gegenüberstellung mit gemalten Ziborien verstärkt wird.

3 *Ziborium,* Italien, 14. Jh., Kupfer vergoldet, H 31,5 cm

Gemälde als „Produktkataloge"

Der Wirklichkeit am nächsten unter den auf Gemälden überlieferten Ziborien ist wohl jenes auf dem eingangs geschilderten Bild des heiligen Eligius mit seinem Werkstattinventar. Man kann davon ausgehen, dass es sich bei den abgebildeten Silbergegenständen um typische Arbeiten der Zeit handelt. Dem Ziborium rechts im Hintergrund – aus Kupfer, Messing oder Silber – fehlt der eindeutig sakrale Charakter, sonst wäre er wohl durch ein Kreuz und nicht durch ein sternförmiges Ornament bekrönt. Formal steht das Eligius-Ziborium den drei Glasdeckelschalen näher als den zum Vergleich herangezogenen Metallziborien, da es den niedrigen, trichterförmigen Trompetenschaft aufweist, und dies bereits im Jahr 1449. Die Kuppa und der Deckel sind mit vergleichbaren, runden Buckeln strukturiert. Im Gesamteindruck verrät das Ziborium auf dem Gemälde vom heiligen Eligius einen bereits früh auftretenden Renaissancecharakter. Doch auch andere Gemälde – herausgegriffen sind hier jene mit der Darstellung der heiligen Dreikönige deutscher und niederländischer Herkunft aus der Zeit von etwa 1400 bis 1500 – dienen als wichtige Quelle für die bildliche Überlieferung solcher Gefäße. Unter den Geschenkobjekten der Heiligen Drei Könige erkennt der Glashistoriker manche Form und manches Dekorelement, das auch in der Glaskunst dieser Zeit seinen Niederschlag gefunden hat[7] (Abb. 5; (weitere Beispiele dafür sind z. B. die Dreikönigs-Gemälde von Jacques Daret, Tournay 1435/35 und Konrad Witz, Basel 1435/47, beide in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin). Aus der Häufigkeit der Darstellungen von Ziborien kann man wohl schließen, dass sie in größerer Anzahl hergestellt wurden, ursprünglich als sakrale Gefäße, und dass sie sich etwa ab der Renaissance als Dekorationsobjekte des gehobenen Hausrates vermutlich größerer Beliebtheit erfreut haben müssen. Darauf lässt sich wohl zurückführen, dass auch die Glasbläser diese Ziborienformen verwendeten, wenn auch seltener als die Silber- und Rotschmiede. Denn einer größeren Anzahl von Ziborien aus Metall steht eine nur kleine Gruppe von Glasgefäßen mit Ziboriumcharakter gegenüber. Dieser Umstand ist wohl auch auf das Material zurückzuführen, da Metall die Jahrhunderte um vieles einfacher überlebte als der zerbrechliche Werkstoff Glas.



4 Petrus Christus (1410–1473), *Heiliger Eligius,* 1449, Öl auf Holz, 100 x 85,8 cm (Ausschnitt) © Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv.-Nr. 1975.1.110

5 Tirol um 1500, *Anbetung der Könige,* Eitempera auf Tanne, 83 × 115 cm, (Ausschnitt) © Auktionshaus *im Kinsky*

Hofbecher: Aus Silber wird Glas

Der von Gold- und Silberschmieden auf die Glasmacher ausgeübte Einfluss lässt sich aber auch bei anderen Glasformen erkennen, wenn auch nicht so deutlich wie beim Ziborium. Die meisten Becherformen sind im autochthonen Glasbereich entstanden und kamen, wenn überhaupt, nur ganz am Rande mit Silberschmiedearbeiten in Berührung. Dennoch gibt es eine Form, die ohne die Kenntnis schon etwas früher hergestellter, mit diesen nahe verwandter Silbergefäße nicht zu erklären wäre. Es sind sehr große konische Becher, die auf einem angeschmolzenen, ausladenden Fuß stehen. Der Deckelbecher aus der ehemaligen Sammlung Mühsam ist für diese Gruppe der Prototyp. Der etwas früher – etwa 1480 zu datierende – so genannte *Petroneller Willkumb* (Abb. 6) aus meiner Sammlung ist schlanker und höher als der Deckelbecher der Sammlung Mühsam. Auch er war wohl ursprünglich mit einem Deckel versehen.
Diesen Gläsern gegenüber stehen Silberbecher (Abb. 7), die auch als *Hofbecher* oder *Staufenbecher* bezeichnet werden. Solche Silberbecher haben ungefähr die Höhe der Glasbecher, also etwa 34 cm, sie sind nach oben ausladend, in der Mitte eingezogen und stehen auf formal selbstständigen, aufwendig gearbeiteten Sockeln, oft mit Fabeltieren als Träger. Der Deckel ist gewölbt und sein Rand ebenso fein ziseliert wie der um die Mitte aufgelegte Gürtelfries.
Die Silberbecher sind sicherlich vor den Gläsern, mit denen wir sie vergleichen, entstanden und weisen die eingangs angeführte formale Analogie auf: den vom Körper getrennten ausladenden Fuß und den konisch geformten Körper. Außerdem sind sie alle auch durch die annähernd übereinstimmende Relation von Fuß zu Körper gekennzeichnet. Freilich ist der Fuß der Glasgefäße, verglichen mit den aufwendig gearbeiteten Sockeln der abgebildeten Silbergefäße, einfach gestaltet. Während der Silberschmied als Deckelknauf für seine Pokale kleine Ritterfiguren gießen kann, muss der gegen den schnell erstarrenden Glasfluss kämpfende Glaskünstler sich mit kugelförmigen Knäufen begnügen.
Für diese großen, becherförmigen Gefäße gibt es im Glasbereich keine Vorläufer, wie etwa bei den niedrigeren Becherformen. Sie sind also wie die Ziborien aller Wahrscheinlichkeit nach unter dem Einfluss der Arbeiten von Gold- und Silberschmieden entstanden. Vielleicht hat der wohl überwältigende Eindruck dieser aufwendig gearbeiteten Silberbecher, die auf Schlössern, an Höfen und im Bereich von Rathäusern aufbewahrt wurden, auch Glaskünstler angeregt, derartige Gefäße in das eigene Medium zu übertragen.
Doch noch eine weitere Becherform, jene mit aus Hohlschäften verzierten hohen Füßen, findet ihren Ursprung in der Gold- und Silberschmiedekunst (Abb. 8). Ihre unterschiedlich gestaltete Kuppa ruht auf einem gerippten, trompetenförmigen Hohlschaft, in dem sich die Verwandtschaft mit Silberpokalen der Renaissance am deutlichsten abzeichnet und der wiederum Parallelen zum *Puchheimer Pokal* zeigt. In den Silberarbeiten kündigen sich vergleichbare gerippte Schäfte bereits im 14. Jahrhundert an (Pokal Mainzer Domschatz). Um 1500 werden sie dann Routine und somit ein typisches Element des Renaissancesilbers (Abb. 1).
Doch noch ein zweites Stilelement zeigt sich sowohl bei den Ausführungen in Silber als auch bei jenen in Metall: Es ist die gezargte „Halskrause“, die sich etwas neigt und die Nahtstelle von Kuppa und Schaft verbirgt. Sie erinnert an den gezackten Fußrand mittelalterlicher Glasbecher, könnte aber auch an vegetative Dekorelemente bei Silberpokalen unterhalb der Kuppa erinnern wollen. Es gibt fast keinen

6 *Petroneller Willkhumb,* Venedig, um 1480/90, entfärbtes Glas mit Einschlüssen, H. 34 cm, Dm 23 cm, © KHM-Museumsverband, Wien

7 *Becher des Hugo von Werdenberg,* Burgundisch-Niederländisch, 3. Viertel 15. Jh., Silber, teilweise vergoldet, H. 38 cm, © KHM-Museumsverband, Wien

deutschen Renaissance-Silberpokal, der unter der Kuppa nicht ein elaboriertes Geflecht meist vegetabiler Ornamente aufweist. Diese Art der Randgestaltung, die stärker dem Dekor als der Form zuzuordnen ist, führt uns nun schließlich zum zweiten Teil dieser vergleichenden Untersuchung.

Alles ist Dekoration

War es schon schwierig, im Bereich des Formalen zwischen gewissen Objekten der Silberverarbeitung und der Glasmacherkunst Analogien herauszuarbeiten, so wird das beim Vergleich von dekorativen Elementen noch problematischer. Was sich im Formalen nachzeichnen lässt, z. B. bei Ziborien, bei den großen Deckelbechern oder bei den Trompetenschäften, erfordert beim Vergleich der Dekore intuitives Nachempfinden. Denn hier hat man, wie das schon betont wurde, mit verschiedenen Materialien gearbeitet. Es bringt uns auch einer Antwort nicht näher, wenn man figurale Motive nebeneinanderstellt. Denn sowohl die Silberschmiede als auch die Glasmacher der Renaissance suchten die dekorativen Effekte in erster Linie durch Auflockerung der Oberflächen. Was nun die Aufarbeitung der Oberflächen betrifft, so bedient man sich beim Silber der Rippen und Riefen, vor allem aber der erhaben aufgetriebenen Buckel. Beim Glas stehen diesen reliefierten Dekorelementen mit der Zange geformte Rippen gegenüber, die man vergoldete, sowie farblose und farbige Nuppen. Häufig wurden beim Glas auch Veränderungen der Oberfläche „optisch geblasen", das heißt in einer vorher präparierten Form geprägt. Beim Silber bringt dieses Spiel mit den verschiedensten Zusammensetzungen und Anordnungen aufgetriebener Dekore eine verwirrende Schönheit und Wirkung. Jegliche Konfiguration lässt sich dabei aber auf ein wesentliches Element zurückführen: den Buckel. Der Buckeldekor wurde in der Renaissance zu einem ihrer dekorativen Hauptmotive erhoben, was wohl auch mit der für diese Kunstrichtung typischen Vorliebe zusammenhängt, Licht und Schatten auf sonst einfärbige Oberflächen zu übertragen, diese aufzulösen und so zu beleben. Man trieb das Silber bis zu hauchdünnen Buckeln und erreichte durch die raffinierte Anordnung dieser Elemente mit einem Minimum der damals seltenen Silbersubstanz den Eindruck von überwältigendem Prunk.
Beim Glas hingegen sind die Möglichkeiten der reliefierten Oberflächengestaltung vor allem auf Rippen und Nuppen reduziert. Die Kargheit an dekorativen Möglichkeiten hat daher schon frühzeitig, in Venedig im 15. Jahrhundert, auch zur figuralen Malerei geführt. Im süddeutschen und Schweizer Raum hat sie ebenfalls die Tendenz zur Scheibenmalerei gefördert. Die Rippe bleibt aber selbst bei bemalten Gefäßen das formende Element, ob es sich nun um Schalen, Ziborien, Becher oder Pokale handelt. Bei Fußschalen z. B. kommt der Effekt breiter, horizontaler Rippen dem der horizontal getriebenen Buckel sehr nahe. Bei den meisten Glasgefäßen manifestiert sich aber auch die Freude am Dekorativen und Bunten durch farbige Bordüren unter dem Lippenrand, die bestimmte Rosetten und Punktformationen immer wieder abwandelt. Durch Zangenarbeit wurden die Rippen häufig so geformt, dass sich rhombenförmige Felder ergaben, in die man farbige Nuppen oder, wie beim *Petroneller Willkhumb,* goldgemalte Vierecke setzte, die von farbigen Emailperlen eingefasst wurden. Diese Rippen wurden vergoldet, wie Überreste z. B. am *Puchheim-Pokal* noch deutlich zeigen. Bei diesem Glasgefäß wurden die durch Rippung entstandenen Felder mit grünen, blauen und auberginefarbigen Nuppen erhöht, was eine an den Glanz gebuckelter Silbergefäße erinnernde Wirkung hervorgerufen haben muss.

8 *Deblin-Pokal,* Venedig, um 1450–1500, Glas, eimailliert, H. 43 cm,
© British Museum, London

An dieser Stelle enden die Überlegungen Rudolf von Strassers, die einigen Fragen nachgehen, die sich ihm als vergleichenden Betrachter im Laufe seiner Sammeltätigkeit aufgetan hatten. Er erhoffte sich aber auch, dass sich die nächste Generation an Glashistorikern vermehrt mit diesem Thema beschäftigen wird.

5 Rudolf von Strasser hat seine Vergleichsobjekte hauptsächlich zwei Standardwerken der Gold- und Silberschmiedekunst der Gotik und Renaissance entnommen: Heinrich Kohlhaussen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240–1540, Berlin 1968, und Johann Michael Fritz, Goldschmiedekunst der Gotik, München 1982.
6 In der katholischen und orthodoxen Kirche wird das Deckelgefäß zur Aufbewahrung der Hostien als Ziborium bezeichnet.
7 Zur Darstellung von Goldschmiedearbeiten auf Dreikönigsgemälden siehe vor allem: Wolfgang Scheffler, Gemalte Goldschmiedearbeiten kostbarer Gefäße auf den Dreikönigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400–1530, Berlin 1985.

Literatur:
Abb. 3 in: Otto von Falke, Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien, Erster Teil, Wien/Berlin 1930, Nr. 362

Erfolge

Jan Brueghel d. J.
Blumenstrauß in einer skulptierten Vase, um 1630
Öl auf Holz, 117 × 81 cm
verkauft um € 2,6 Mio

Alte Meister

Expertin *im Kinsky* **Mag. Kareen Schmid,** schmid@imkinsky.com

Auktionen 2016: Wir übernehmen hochwertige Kunstobjekte!

im Kinsky

Steigbügelring
Byzanz, Mitte 11. Jh.
Gold, Email, H. 3,5 cm
verkauft um € 189.000

Antiquitäten

Expertin *im Kinsky* **Mag. Roswitha Holly,** holly@imkinsky.com

Beratung unverbindlich und kostenlos!

Kunst war und ist immer auch eine Ware, um die gestritten, gefeilscht, gebuhlt und die gefeiert wird. Sie war nie ein rein ästhetisches Heiligtum, um dessen mystische und stilistische Form philosophiert wurde und die über jegliche irdische Realität erhaben war, sie war immer auch ein Produkt, für das gezahlt werden musste, damit sein Schöpfer davon leben konnte. Kunst und Handel sind also aufs Engste miteinander verbunden. Ihre Geschichte und ihr Wandel in Form und Inhalt weisen viele Parallelen auf.

Kunst & Handel

Strategien zwischen Ästhetik und Kommerz

von Marianne Hussl-Hörmann

Die Wurzeln des modernen Kunsthandels liegen im 19. Jahrhundert, als sich die Entwicklung vom Hofkünstler zum Ausstellungskünstler vollzog und die Kunst nach neuen Verkaufs- und Marketingstrategien verlangte.

Robert Russ (1847–1922), *Fichtenwald mit Jägern.* 1869, Öl auf Leinwand, 152,5 x 113,5 cm, verkauft *im Kinsky* um € 10.000, Provenienz: Kunsthandel Peter Kaeser, Wien 1869

„Sub hasta" hieß es noch im alten Rom, wenn wertvolle Kriegsbeute noch direkt am Kriegsschauplatz „unter der Lanze" versteigert wurde. Eleganter, dafür mit mehr Publikum ging es in Rom selber zu, als zur „auctio" gerufen wurde und diese geniale Verkaufsidee – nämlich an einem Ort zu einer bestimmten Zeit Angebot und Nachfrage zusammenzubringen – sich größter Beliebtheit erfreute. Doch die Ursprünge des Handels mit Kunst liegen weiter zurück und dieser beschränkte sich natürlich nie allein auf Versteigerungen. Im Grunde erwuchs wohl mit den ersten Erzeugnissen ungewöhnlicher und besonderer Artefakte zugleich der Wunsch, diese zu erwerben, zu besitzen und später weiterzuverkaufen.

Nachdem die Welt der Antike mit Rom als ihrem letzten Höhepunkt untergegangen war und mit ihr ein ausgeklügeltes Wirtschaftssystem, verschwand für viele Jahrhunderte ein eigenständiger, freier Kunsthandel. Nur gelegentlich flackerte er auf, wie im Goldenen Zeitalter der Niederlande des 17. Jahrhunderts, als ein wirtschaftlich starkes und eigenständiges Bürgertum nach Kunst verlangte – ein klares Signal, dass der freie Handel nicht einer kleinen Elite bedarf, sondern der breiten Masse eines gutsituierten Bürgertums. Die Wurzeln des modernen Kunsthandels liegen daher im 19. Jahrhundert. Vor dem Hintergrund der komplexen politischen, ökonomischen und sozialen Prozesse dieser Epoche vollzog sich die Verwandlung des einstigen Hofkünstlers hin zu einem unabhängigen Künstlerberuf. Der Preis dieser Freiheit war zum Teil sehr hoch, denn er verlangte neue Verkaufs- und Marketingstrategien sowie einen nachhaltigen Ersatz für das Mäzenatentum des Adels. Das war die Geburtsstunde des modernen Kunsthandels, dessen Profil und Status jedoch erst gegen 1900 so geschärft und gefestigt war, dass er als wichtiger und unerlässlicher Partner für die weitere Geschichte der modernen und gegenwärtigen Kunst aktiv werden konnte.

Franz von Lenbach, *Der Kunsthändler Georg Plach*, 1873, Öl auf Leinwand, 61.5 × 43.5 cm, Privatbesitz

Geschäft oder Kunst

Diese neu entstandene Dominanz des Handels führte jedoch zu einem bis heute gültigen Phänomen: Plötzlich musste sich die Kunst gegen die Vereinnahmung als reine Ware wehren. Hermann Bahr, wortgewaltiger Verfechter der Wiener Secession, wetterte schon 1898 in der Zeitschrift Ver Sacrum: „Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession!" und weiter: „Wer der alten Wiener Meinung ist, dass Bilder Waren sind wie Hosen oder Strümpfe, die man nach der Bestellung der Käufer anzufertigen hat, der bleibe bei der ‚Genossenschaft' [Künstlerhaus]. Wer malend oder zeichnend das Geheimnis seiner Seele offenbaren will, der ist schon bei der ‚Vereinigung' [Secession]."[1] Bahr gab sich dabei wohl kaum der Illusion hin, dass der Marktpreis für die Wiener Secessions-Künstler nicht ebenso wichtig war wie für deren Kollegen, doch erlaubte ein mittlerweile etablierter Kunsthandel offensichtlich, den Fokus wieder auf die rein ästhetische Seite der Kunst zu richten und mit diesem Schwenk sogar einen Wettbewerbsvorteil zu erzielen.

Bis dorthin aber war der Weg entbehrungsreich – für Künstler wie Händler, voller Risiken und Rückschläge und von verschiedenen Verkaufsformen gekennzeichnet: eine Entwicklung, die sich mehr oder weniger zeitgleich in ganz Europa vollzog, wobei Paris und Frankreich wie auch in der Malerei immer einen Schritt voraus waren. Stichworte sollen kurz die wesentlichen Schritte skizzieren: Mitte des 18. Jahrhunderts führte die Gründung von

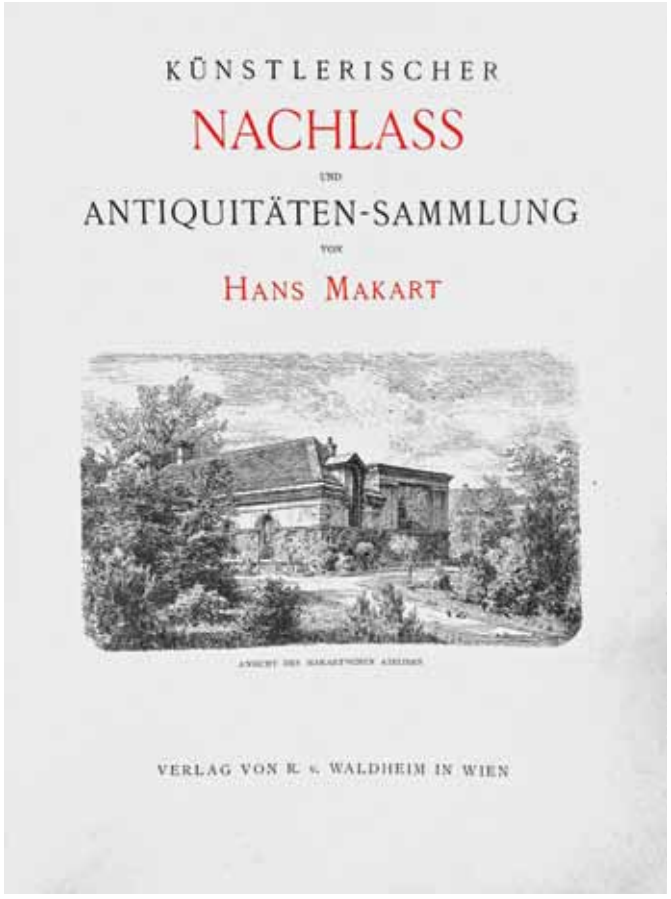
Hans Makart, Atelieransicht

Alexander Posonyi, Wohnhaus

Kunstakademien zu einer Loslösung der Ausbildung aus dem Werkstattbetrieb. Sie „erfanden“ für den Verkauf den Ausstellungsbetrieb, der ab Mitte des Jahrhunderts sukzessive von Künstlervereinigungen – in Wien dem legendären Künstlerhaus – übernommen wurde. Mit dem Anspruch auf eine gleichberechtigte Präsentation aller registrierten Künstler und mit vagen Qualitätsansprüchen verrannte sich die Institution aber zusehends und verwandelte sich in eine viel kritisierte „Jahrmarktbude“ der Kunst – auch das ein Phänomen in ganz Europa.

Kunst in Wien

Parallel, aber lange Zeit im Schatten dieser mächtigen Institutionen wurden verschiedene Kunsthandlungen bzw. Galerien, so auch in Wien, gegründet. Sie siedelten sich in zumeist kleinen Geschäftslokalen in den Vororten und in der inneren Stadt an. Das Hauptgeschäft bildeten zunächst Bücher und Kupferstiche sowie Lithografien, denn vom Verkauf von Bildern ließ sich lange nicht leben. Dafür war eine andere Art des Vertrauens gefragt, eine

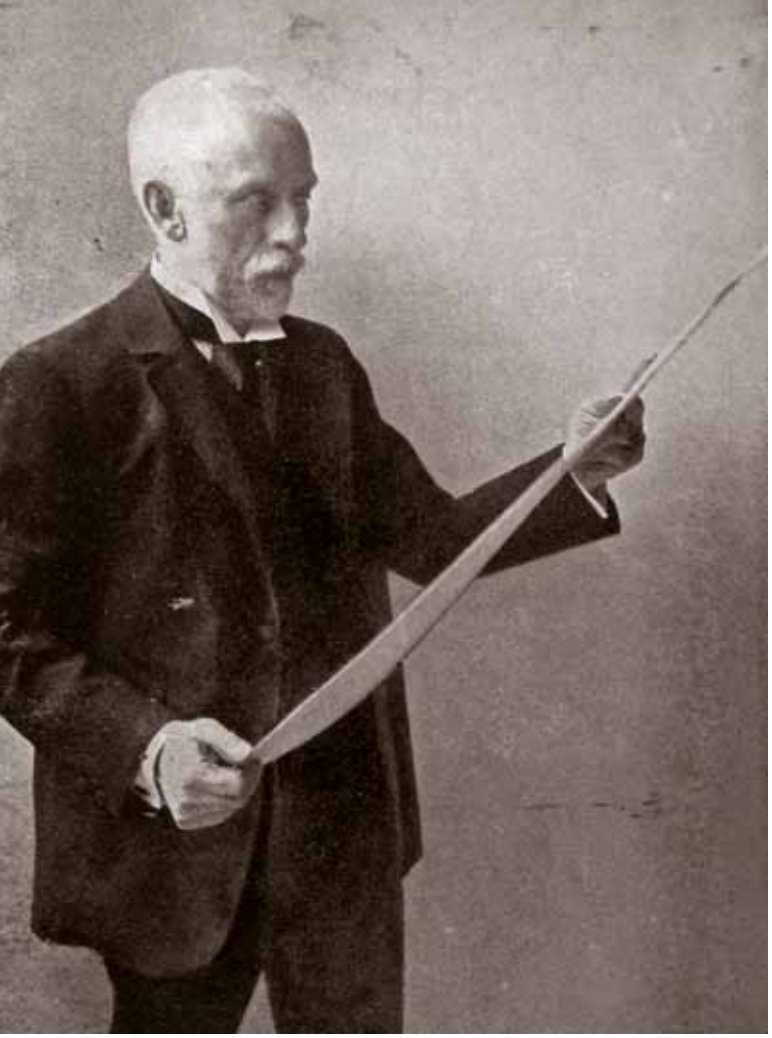


Nachlass-Auktion, Hans Makart, Galerie H. O. Miethke, Wein 1885

Peter Boons, (Holland um 1617), *Im Hause eines niederländischen Kunstfreundes,* 1627, Öl auf Holz, 40,7 x 64,5 cm, verkauft um € 210.000

„Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession!“ und weiter: „Wer der alten Wiener Meinung ist, dass Bilder Waren sind wie Hosen oder Strümpfe, die man nach der Bestellung der Käufer anzufertigen hat, der bleibe bei der ‚Genossenschaft‘ [Künstlerhaus]. Wer malend oder zeichnend das Geheimnis seiner Seele offenbaren will, der ist schon bei der ‚Vereinigung‘ [Secession].“

fundierte Kennerschaft und die Gabe des Verkaufens. Bezeichnenderweise scheint noch in der Gewerbeordnung von 1859 der Kunsthandel nie eigenständig, sondern nur in Verbindung mit einem anderen Gewerbe auf.[2] Das sollte sich mit dem gewaltigen Bauprojekt der Wiener Ringstraße ändern. 1872 sind bereits 110 Kunsthandlungen verzeichnet, 1895 wächst die Zahl auf 286 an, die nun als Bilder- und Antiquitätenhändler fungieren.[3] Erfolgreich jedoch waren immer nur einige wenige, die als Namen auch die Zeit überdauerten. Als so ein erstes Unternehmen scheint der Verlag und Kunsthandel Artaria auf, der seit Ende des 18. Jhd. den Markt für Graphiken dominierte. Eine entscheidend neue Note in den Handel brachte Georg Plach (1818–1885), der nach 1840 den Aufgabenbereich zum Kunstvermittler und Berater großer Sammlungen erweiterte und gezielt mit Künstlern wie Rudolf von Alt, August von Pettenkofen und ganz besonders Hans Makart zusammenarbeitete. Gemeinsam mit Peter Kaeser, der beste Kontakte mit dem Künstlerhaus pflegte und zeitweise seinen Handel nach München verlegte, führten sie die Nachlass-Auktion des Stadtbaumeisters Josef Bösch durch, dessen beeindruckende Sammlung von vornehmlich französischen Malern der Schule von Barbizon in seiner Villa in Döbling eine entscheidende Wirkung auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Österreich ausübte. 1872 folgte die Auktion der „Gallerie Gsell“, also die Sammlung des Wollhändlers Friedrich Jakob Gsell. Bei der Gestaltung des Kataloges stechen die genauen und ausformulierten Beschreibungen der Bilder, die nur in geringer Zahl abgebildet werden konnten, hervor. Auch hier setzte die Innovationskraft der Kunsthändler im Vergleich zum Künstlerhaus auf, das ja auch nicht gewinnorientiert arbeitete. Große Versteigerungen wurden auch immer selbstverständlich ins Französische übersetzt. Ähnlich erfolgreich waren die Händler Alexander Posonyi, Gilhofer & Ransburg, Eduard Hirschler, die Brüder Samuel und Albert Kende und vor allem seit 1861 das geniale Duo H. O. Miethke und C. J. Wawra. Sie alle stammten aus bescheidenen Verhältnissen, besaßen jedoch ein gutes Gespür für Qualität und günstige Gelegenheiten und waren mit einer bemerkenswerten Kenntnis ausgestattet, wodurch es ihnen gelang, mit Kunst zu Vermögen und hohem gesellschaftlichen Ansehen zu kommen. Nachdem



Hugo Othmar Miethke, Porträt

Dass wir von den anderen Händlern aber überhaupt noch etwas wissen, verdanken wir weitestgehend ihren Auktionskatalogen, denn Versteigerungen, vor allem von Nachlässen, bildeten ganz offensichtlich einen wichtigen Geschäftszweig.

Alexander Posonyi 1881 das Geschäft auflöste und seinem Bruder Gabriel übertrug, veräußerte er nach seiner Übersiedlung ins Ausland den gesamten „Hausrat“ seines pompösen Palais in der Metternichgasse 7 im 3. Bezirk. Es gehörte übrigens zu jenem Areal, das einst im Besitz des Staatskanzlers Fürst Metternich war. Plachs Sammlung wiederum wurde von Miethke & Wawra 1885 mit einer Anzahl bedeutender Kunstwerke versteigert. Und Hugo Othmar Miethke selbst führte sein Geschäft nach der Trennung von seinem nicht minder erfolgreichen Partner Carl Josef Wawra zu einem international agierenden Unternehmen, das es sich 1895 leisten konnte, das Palais Eskeles in der Dorotheergasse zu erwerben.[4] 1885 übernahm er die Versteigerung des Nachlasses von Makart, und 1886 die Sammlung Artaria.
Er ist auch der einzige österreichische Händler, dessen Lebenswerk bislang erforscht und publiziert wurde,[5] nicht zuletzt, da 1906 Carl Moll zum künstlerischen Leiter der Galerie bestellt wurde.

Dass wir von den anderen Händlern aber überhaupt noch etwas wissen, verdanken wir weitestgehend ihren Auktionskatalogen, denn Versteigerungen, vor allem von Nachlässen, bildeten ganz offensichtlich einen wichtigen Geschäftszweig. Hier erfahren wir auch etwas über den Gewinnanteil, denn es wurde im Allgemeinen immer 5% als Provision veranschlagt. Das Angebot der Kataloge bestand, wohl ähnlich wie die - nicht dokumentierte – Galerieware aus einer Kombination alter Meister und ausgesuchten Arbeiten zeitgenössischer Künstler.

Bei letzteren hatten die Händler einen entscheidenden Vorteil zum Künstlerhaus: Sie konnten, ja mussten sich die Künstler und ihre Werke genau aussuchen und entwickelten dadurch ein feines Gespür für Qualität und für die Bedeutung der einzelnen Werke. Sie wussten diese auch weit besser zu vermarkten, mieteten sich oft die repräsentativen Säle des Künstlerhauses oder von Museen an und erlaubten sich den Luxus, die Wände nicht voll zuhängen sondern exklusiv zu präsentieren. Miethke‘s Idee, das monumentale Gemälde „Venedig huldigt Caterina Cornaro“ von Hans Makart im Künstlerhaus exklusiv und gegen Eintrittskarten zu zelebrieren, setzte dazu den absoluten Höhepunkt. Der Künstler wurde zum gefeierten Star, Kunst zu einem Erlebnis und der Preis zu einem Maßstab für Wert und Qualität.

Eine Regel, die bis heute für die Akteure der Kunst gültig ist, Leidenschaften und Enttäuschungen, Gewinne und Verluste bringt und die der Kunst am Ende doch wieder den Nimbus des Sakralen und Erhabenen verleiht.

1 Hermann Bahr, 1898, zitiert in: Christian Huemer, Jahrmarktbude oder Musentempel? Das Wiener Künstlerhaus und der Kunsthandel, S. 337.
2 Schuller 1984, S. 150 f.
3 Schuller 1984, S. 151.
4 Heute befindet sich dort das Jüdische Museum Wien.
5 Tobias G. Natter, Die Galerie Miethke, Wien 2004.

SAMMLUNG MÜLLER-MEZIN

SAMMLUNG WEDERMANN

RICHARD STEISKAL-PAUR

HANS-GEORG KARG

D & S ANTIQUES

ÖSTERREICHISCHES

TABAKMUSEUM

Nachlass

Auktionen

PRYBIL

ERNST HUBER

MICHAEL STOFF

FRITZ UND HEDWIG HILTL

HELMUT LEHERB

FRANZ HAGENAUER

GALERIE CONTACT NACHLASS

HELGA VAVROUSEK

Ein Hauch von Ewigkeit ...

Der Blick zurück in die Zeit, in den Beginn des Kunsthandels und der ersten großen bürgerlichen Sammlungen zeigt eine überraschende Dominanz von Nachlass-Auktionen. Diese bilden geradezu eine Art Kerngeschäft des Handels und wurden zum Großteil in den Wohnungen selbst durchgeführt. Ganze Haushalte vom kleinen Silberlöffel bis hin zum großen Gemälde kamen so unter den Hammer.

von Marianne Hussl-Hörmann

Smaragd-Collier, Gold, Smaragd, Brillanten, Nachlass Hedwig Hiltl, verkauft um € 20.160

Kunst ist eine Leidenschaft, Sammeln ist eine Leidenschaft und beides sind höchst subjektive, ganz persönliche Handlungen. Ob als Gemälde oder Kunstgegenstand, ob als Möbel oder Skulptur: Kunst verleiht einem Haus erst eine eigene Persönlichkeit, bringt Kenntnis, Geschmack, auch Verhandlungsgeschick zum Vorschein. Sie erweitert den Horizont, verankert mit der Vergangenheit und Gegenwart oder wie es Helmut Zambo im hier veröffentlichten Interview ausdrückt: Sie verleiht ganz einfach ein Glücksgefühl.

Am Ende eines Tages aber stellt sich unweigerlich die Frage, wie diese gesammelten Stücke weiterzugeben sind. Nicht jedem ist es wie Rudolf Leopold, Karl-Heinz Essl oder Herbert Liaunig gegeben, ein Museum zu gründen.

Was also tun, wenn keine oder viele Erben da sind, wenn die Kunstobjekte dem eigenen Geschmack nicht entsprechen oder unterschiedliche Werte darstellen, die sich nicht teilen lassen, wenn die Fülle schlichtweg keinen Platz in den eigenen Räumen hat?

Auch Galerien und Kunsthandlungen stehen natürlich mit ihren oft großen und lang gesammelten Schätzen vor diesen Fragen.

Der Blick zurück in die Zeit, in den Beginn des Kunsthandels und der ersten großen bürgerlichen Sammlungen zeigt eine überraschende Dominanz von Nachlass-Auktionen. Diese bilden geradezu eine Art Kerngeschäft des Handels und wurden zum Großteil in den Wohnungen selbst durchgeführt. Ganze Haushalte vom kleinen Silberlöffel bis hin zum großen Gemälde kamen so unter den Hammer. Die Objekte sind heute natürlich weit verstreut und in den frühen Katalogen nur gering beschrieben und selten abgebildet, dennoch bewahren die Kataloge den Namen der einstigen Sammler bis heute und vermitteln einen Eindruck von Geschmack und Einrichtung der Zeit. Neben der Dokumentation punkten Nachlass-Auktionen aber auch mit sehr günstigen Schätzpreisen und in der Folge mit Verkaufsraten zwischen 60 und 100 %!

Wann immer es also darum geht, einer persönlichen und oft mit Verzicht und Leistung verbundenen Sammlungstätigkeit ein Zeugnis zu hinterlassen, ist der Verkauf der gesamten Sammlung zu raten.

Was wüssten wir schon von den Werken Rudolf von Alts, die der Wollhändler Friedrich Jakob Gsell Mitte des letzten Jahrhunderts zusammengetragen und vergeblich den städtischen Sammlungen angeboten hatte, wenn sie einzeln und nicht als geschlossene Sammlung verkauft worden wären? Dasselbe gilt für eine weitere große Sammlung, die des Glasfabrikanten Ludwig Lobmeyr, der seine Blätter auch mit einem eigenen Stempel markiert hatte. Und so schmerzhaft heute das Versäumnis der öffentlichen Hand erscheint, die bedeutende Sammlung des 1923 verstorbenen Bankiers Albert Figdor nicht zum angebotenen, günstigen Preis erworben zu haben, stehen der Forschung zumindest die beiden großen Kataloge der Nachlass-Versteigerungen in Wien und Berlin weiter zur Verfügung und vermitteln das Bild eines großen Kenners und einer Sammlung überaus rarer und ungewöhnlicher Objekte.

„Bald wird dieser Katalog die einzige Erinnerung an eine der bedeutendsten und ältesten Wiener Privatsammlungen bilden“, erkannte bereits der Kunsthändler Miethke im Vorwort des Kataloges.

Da können auch wir es nicht unterlassen, Ihnen von unseren Erfolgen mit Nachlass-Auktionen zu erzählen. Große Kollektionen von Glas und Keramik, von speziellen Objekten wie Briefbeschwerer oder Tabakdosen oder von ausgesuchten Gemälden konnten wir geschlossen anbieten. Legendär war die Sammlung Pribyl, eine kleine, aber ungemein feine

Rudolf von Alt (1812–1905), *Villa von Friedrich Jakob Gsell im 4. Bezirk*, Wien, 1866, Aquarell auf Papier, 35,8 x 51,6 cm, verkauft um € 81.200

Es gehört zweifellos zum gesunden Kreislauf des Marktes, wenn Kunstwerke immer wieder in den Strom des Handels geworfen werden. Um die persönliche Handschrift einer Sammlung aber als bleibendes Dokument zu erhalten, bieten Auktionskataloge eine bewährte Variante und vermitteln einen Hauch von Ewigkeit ...

Sammlung eines Mannes, der sein gesamtes Erspartes von seiner Umgebung unbeachtet in Gemälde und Kunstobjekte von höchster Qualität umsetzte. Er hatte aber wenig Platz, sodass unsere Experten die Objekte in der Badewanne, zwischen Zeitschriftentürmen und in Kästen aufspüren mussten. Für seine Erben war das Ergebnis mit dem Sensationspreis von € 255.000 für einen Dirk van Delen eine große Überraschung. Überaus erfolgreich verlief auch die letzte Nachlass-Auktion des deutschen Hosenfabrikanten Fritz Hiltl und dessen Frau Hedwig, die über Jahre Möbel, Porzellan und Objekte des Barock gesammelt hatten, aber auch mit einer Kollektion kostbarer Juwelen und Schmuck begeisterten. Das Vertrauen der Erben, das sie unseren Schätzpreisen zustimmen ließ, hat sich am Ende ausgezahlt: Fast keines der Objekte wurde zum Rufpreis erworben!

Es sind aber nicht nur Sammler, die Kunst hinterlassen.

Gerade im letzten Jahrhundert wurden vielfach die Ateliers von Künstlern geschlossen angeboten, da die Nachfrage selten deren Angebot übertraf. Heute sind Künstlernachlässe seltener geworden, was aber nichts mit ihrem Erfolg zu tun hat, wie z. B. die Auktion von rund 500 ausverkauften Aquarellen und Ölbildern des Malers Ernst Huber bei uns belegte. Und die im Frühjahr 2015 angebotene Sammlung des am Markt nur selten anzutreffenden Helmut Leherb wurde zu einem späten Triumph des Malers: Nicht nur die Gemälde mit Rekordpreisen von € 47.000, sondern auch die Kleinobjekte seines Kunstkosmos fanden ihre neuen Sammler und setzten neue Wertmaßstäbe.

Tradition hat auch das Versteigern des Bestandes von Kunsthandlungen.

Georg Plach, H. O. Miethke, C. J. Wawra seien nur als ferne Namen erwähnt. Michael Stoff, der erfolgreiche Grazer Händler, wählte 2009 aber ebenfalls diese Variante, genauso wie die renommierte Kunsthandlung für Uhren und Gemälde D&S im ersten Wiener Bezirk. Das Resultat dieser langen Auktionsabende war jedesmal „berauschend“: bis zu 100% Verkauf und Steigerungen jenseits aller Erwartungen!

Marianne Hussl-Hörmann ist Expertin für Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts; Repräsentantin für Tirol und Südtirol. hussl-hoermann@imkinsky.com

Helmut Leherb (1933–1997), Die Kattowitzer Madonna, Öl auf Leinwand, 92 × 64 cm, Nachlass Helmut Leherb, verkauft um € 47.800

Schönheit *im Kinsky*

Emil Jakob Schindler (1842–1892), *Scirocco im Anzug*, Öl auf Holz, 68 x 103 cm, **verkauft um € 250.000**

Bilder des 19. Jahrhunderts

Expertin *im Kinsky* **Mag. Monika Schweighofer,** schweighofer@imkinsky.com

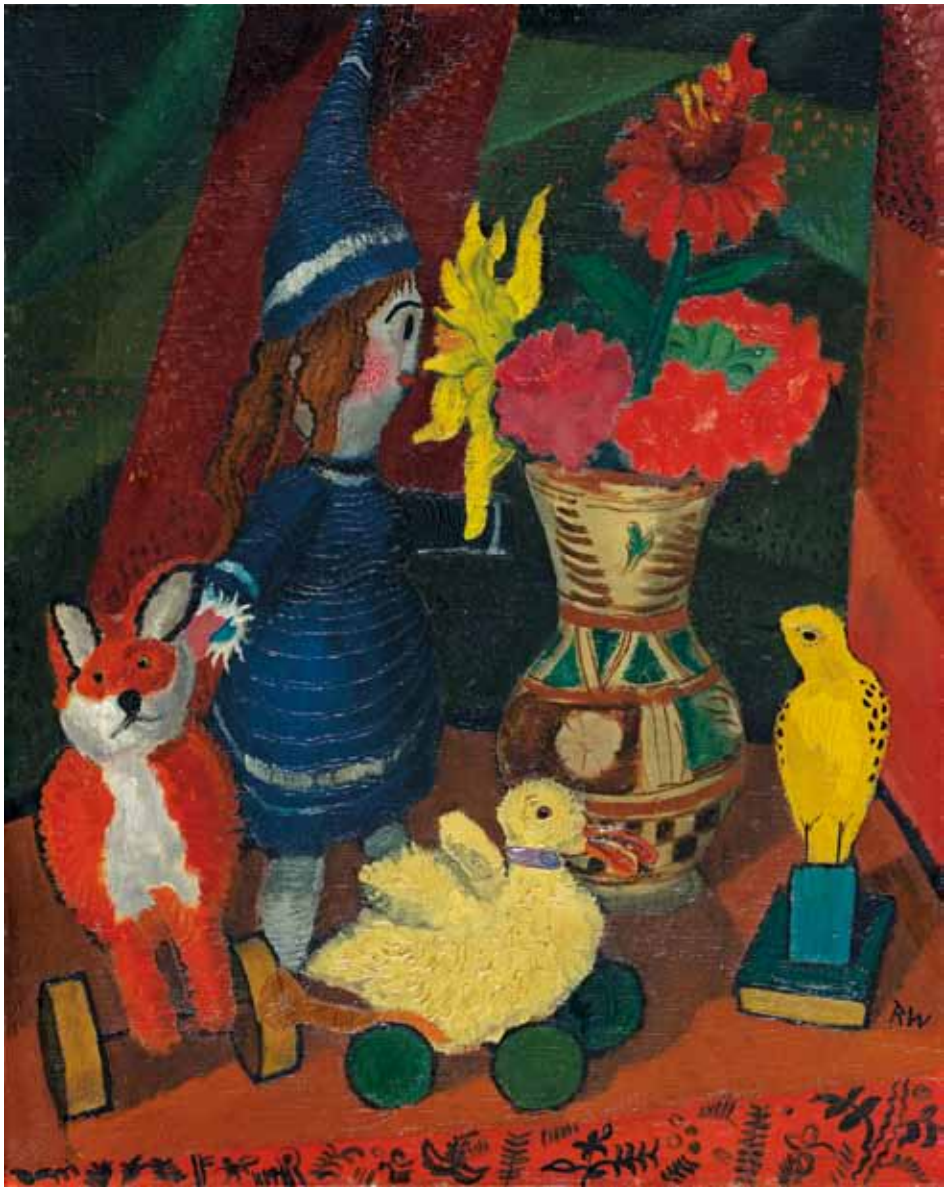
Auktionen 2016: Wir übernehmen hochwertige Kunstobjekte!

Die Magie der Dinge

Stillleben in der Malerei Rudolf Wackers

In der Abgeschiedenheit seines Ateliers errichtet Wacker eine Welt der Dinge. Er häuft eine Fülle von Gegenständen an, die seine künstlerische Fantasie anregen, und schafft so ein Motivrepertoire, auf das er in seinen mehr als 150 Stillleben zurückgreifen kann.

von Claudia Mörth-Gasser



1 Rudolf Wacker, *„Stilleben mit Blumenkrug und Puppe II"*, 1924, Öl auf Leinwand, 55 x 44 cm, verkauft um € 151.200

„Die Realität ist phantastisch genug und ohne unsere Zutat voll grotesker Sprünge."
Rudolf Wacker

Die Malerei der Neuen Sachlichkeit war die Antwort vieler Künstler der zwanziger und dreißiger Jahre auf die Verunsicherung und Desorientierung der Lebenswirklichkeit. In einer Zeit, in der die Schrecken des Ersten Weltkrieges noch unmittelbar spürbar und die Ahnung einer kommenden Katastrophe schon präsent waren, rückte die nüchtern gesehene Welt der Dinge in den Vordergrund des ästhetischen Interesses. Präzision, Klarheit und Objektivität galten als Werte, mit denen die Malerei, von allem Emotionalen und Subjektiven befreit, Ausdruck eines entfremdeten Lebensgefühls, einer Kultur der Distanz sein konnte. Rudolf Wacker, dessen Œuvre den Bogen über die Jahre zwischen 1913 und 1939 spannt, stand im Kontext des internationalen Stils der Neuen Sachlichkeit und ihrer radikalen Rückkehr zur Gegenständlichkeit. Er hat jene Bewegung, die auch als Magischer Realismus[1] bezeichnet wird, mitgeprägt und doch auch eine sehr eigenständige Sprache gefunden. Vor allem seine späten Stillleben sind nicht nur nüchterne und klare Abbildungen von minutiös arrangierten Dingen, sie sind vielmehr verdichtete Symbolik, die entschlüsselt werden muss. Diese Stillleben sind eigentlich nicht still. Sie wirken irritierend und beunruhigen in ihrer rätselhaften Hintergründigkeit. Sie spielen mit Momenten der Verfremdung, umgeben den banalen Gegenstand mit geheimnisvoller Magie und werfen Fragen auf. Sie spiegeln die seelische Befindlichkeit des Malers und dessen gesellschaftskritische Haltung wider und stellen zugleich aussagekräftige Bilddokumente einer von Krisen zerrütteten Realität dar. Wackers Stillleben sind ebenso suggestiv wie nicht greifbar und nicht zuletzt sind sie von atemberaubender malerischer Schönheit.

Im Reich der Dinge

In der Abgeschiedenheit seines Ateliers errichtet Wacker eine Welt der Dinge. Er häuft eine Fülle von Gegenständen an, die seine künstlerische Fantasie anregen, und schafft so ein Motivrepertoire, auf das er in seinen mehr als 150 Stillleben zurückgreifen kann. Die Liste der Dinge ist lang: Puppen und anderes Spielzeug, Streichholzschachteln, Kerzen, alte Krüge und Vasen, Heiligenfiguren, Hinterglasbilder, Kinderzeichnungen, Bücher, Zeitschriften, Pflanzen, Mineralien und vieles mehr. Diese bunte Sammlung aus Erinnerungsstücken, Kuriositäten und alten Kunstgegenständen ist für ihn eine schier unerschöpfliche Quelle der Inspiration. Hier findet er jene Gegenstände, die im symbolreichen Spiel seiner bühnenartig komponierten Stillleben die Rolle von Akteuren übernehmen.

„[...] die Wesentlichkeit der Dinge scharf umreißend [...] hüllen Licht und Schatten die Dinge nicht mehr ins ‚Malerische', sondern sie enthüllen sie, die Luft wird weggepumpt und Licht und Schatten werden lediglich als Mittel gebraucht, die Dinge in ihrer formlichen Deutlichkeit darzustellen."[4]

3 Rudolf Wacker, *„Stilleben mit Würfel"*, 1930, Öl auf Sperrholz, 45 × 34 cm, verkauft um € 63.000

2 Rudolf Wacker, *Stilleben mit Hecht*, 1930, Öl auf Holz, 92 x 56 cm, verkauft um € 163.625

Die Puppe und der Kaktus

Zu den Hauptmotiven in Rudolf Wackers Œuvre gehören Puppen. „Ich liebe sie so, weil sie so lebendig und wie Symbole sind! […] Sie bleiben bei genauerem Zusehen beziehungslos, jede bleibt in sich selbst verschlossen, ist im Grunde nur mit sich beschäftigt. […] So sind diese Puppen ein Gleichnis. – Im Alltag sind die Menschen so, – sie schneiden doch nur Grimassen!"[2] Wie Wacker sahen auch andere Künstler in der Puppe einen Stellvertreter des Menschen, der in der modernen Lebenswelt zur Sache degradiert wird und bloß noch Marionette ist. Die Puppe wurde zum Symbol für die verdinglichte und entfremdete Existenz, wie der Dadaist Raoul Hausmann erklärt: „Wenn wir mit der alten Welt gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown, die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen, durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und erfühlen zu lassen."[3]

Auf Wackers *Stilleben mit Würfel* (Abb. 3) aus dem Jahr 1930 steht eine rostbraune, nackte Gummipuppe starr auf einem würfelförmigen Marmorpodest mit nach unten gestreckten Armen und offenen, nach außen weisenden Handflächen. Eine vereinzelte exotische Topfpflanze ist ihr Gegenüber. Die beiden Protagonisten sind isoliert und scheinbar sinnlos nebeneinander platziert und doch stehen sie in offenkundiger Beziehung zueinander. Seltsam nähert sich die phallusartige Topfpflanze der venushaften, nackten Puppe und eröffnet einen erotischen Dialog – eine sexuell aufgeladene Bildkonstellation mit Witz, wie man sie auch in anderen Bildern Wackers findet, etwa beim *Stilleben*

mit Fettpflanze (Abb. 4), das ein Jahr später entsteht. Auch dort gewinnen die dargestellten Dinge ein geheimnisvolles Eigenleben und ein Spiel mit Suggestionen regt die Fantasie des Betrachters an. Die titelgebende Fettpflanze mit ihren sinnlich-runden Blättern und der Kaktus mit seiner stachelig-aggressiven Form verkörpern das weibliche und das männliche Prinzip. Symbolträchtig fügt sich die markant aus dem Kartenstapel hervorstehende Spielkarte mit den Herzen in diesen erotischen Bedeutungszusammenhang. Selbst die weiblich konnotierten Blüten im Muster des Wandteppichs betonen die Metaphorik des Stilllebens. Die Vorliebe für Kakteen und andere exotische Topfpflanzen teilt Rudolf Wacker mit anderen Malern seiner Zeit.

Wohl kalkuliert stellt Wacker organische Formen, etwa von Pflanzen oder Puppen, geometrischen Bildpartien wie etwa einem Würfel gegenüber und erzeugt mit dieser Polarisierung eine besondere Spannung in der Bildkomposition. Mit viel Mut zur Leere wählt er oft zwei gegeneinandergesetzte Farbflächen als abstrakte Kulisse: im *Stilleben mit Würfel* eine kahle, graue Fläche, die rudimentär an eine Tischplatte erinnert, und einen schwarzen Hintergrund, der den Bildraum zu zwei Drittel bestimmt. Die für Wacker typische Abstraktion des Raumes nimmt den Dingen ihren Ort und ihre Zeit. Zugleich macht die mehr oder minder abstrakte Folie des Hintergrundes deutlich, wie überscharf der Maler seine Gegenstände wiedergibt.

„Die Wesentlichkeit der Dinge scharf umreißen“

Zwischen 1924 und 1926 erfährt Wackers Bildwelt eine entscheidende Phase des Übergangs, eine bewusste Abkehr von der expressiv-bewegten Handschrift und eine zunehmende Wendung hin zu einem sachlich-beruhigten Malstil. Das Stillleben ist das Genre, in dem er seine neue Maltechnik erprobt, weiterentwickelt und perfektioniert.

Sein Tagebuch, die wichtigste Quelle zum Verständnis seiner Bilder, gibt Einblick in den künstlerischen Schaffensprozess und die maltechnische Entwicklung. Schon 1923 hat Wacker dort theoretische Überlegungen zu neuen Gestaltungsmitteln festgehalten, die er später schrittweise erarbeiten wird: „[…] die Wesentlichkeit der Dinge scharf umreißend […] hüllen Licht und Schatten die Dinge nicht

4 Rudolf Wacker, *„Stilleben mit Fettpflanze“*, 1931, Öl auf Sperrholz, 60 × 75 cm, verkauft um € 264.600

Symbolische Dichte

Nicht selten thematisiert Wacker in seinen Stillleben die künstlerische Tätigkeit selbst. Beim *Stilleben mit Engel* aus dem Jahr 1933 ist die Flasche mit der Aufschrift „Fixatif", einer Lösung, die dafür sorgt, dass Farben am Bildträger haften, ein klar selbstreflexiver Verweis auf den maltechnischen Arbeitsvorgang. Ein besonders oft verwendetes Motiv ist die an der Wand hängende Kinderzeichnung. Wacker, der meint, man solle die Welt mit den sensiblen Augen eines Kindes wahrnehmen, schätzt die unverfälschte kindliche Kreativität. Er sammelt Kinderzeichnungen, vor allem von seinem Sohn Romedius, und integriert sie als Bild-im-Bild-Zitate in viele seiner Stillleben. An der Wiedergabe von Kinderzeichnungen reizt ihn wohl auch das Spiel mit Realitätsebenen, das Malen eines Bildes vom Bild. Der graue Barockengel mit schwarz verfärbten Beinstümpfen gehört zum Repertoire von lädierten, alten Heiligenfiguren, die Spuren der Zeit in sich tragen und zahlreichen Stillleben einen schwermütigen Grundtenor verleihen. Vereinzelte, scheinbar sinnlos auf der Bildfläche verteilte Motive verdichten sich in Wackers Werken zu tiefer Symbolik. Die Melancholie dringt immer wieder durch, verstärkt in späten Bildern, wo verwelkte Blüten und verdorrte Blätter eindringliche Zeichen für das Werden und Vergehen des Daseins sind.

6 Rudolf Wacker, *„Herbststrauß"*, 1937,
Öl auf Holz, 68,5 x 44,3 cm, verkauft um € 239.250

mehr ins ‚Malerische', sondern sie enthüllen sie, die Luft wird weggepumpt und Licht und Schatten werden lediglich als Mittel gebraucht, die Dinge in ihrer formlichen Deutlichkeit darzustellen."[4] Im Dezember 1924 schreibt er: „Ich male Stilleben – zum erstenmal eigentlich, denn Puppen, die früher immer der Hauptakzent waren, sind ja Lebewesen für mich, – auch Blumen. – Flaschen, Krüge, Schüsseln, Zwiebeln, Zitronen, Häring, Spielkarten etc. – Ihre ‚naturalistischen Formen' in Kontrast zu ‚abstrakteren' (Dreiecke, Vierecke, Ellipsen etc.), die ich in anderen Bildteilen verwende […]. Wir erleben jede Form als solche intensiver durch den Gegensatz mit einer anders gearteten Form."[5] Zunehmend sieht Wacker das erstrebenswerte Ideal in dem „spiegelglatten" Bild, es geht ihm nun um die „schöne Oberfläche", die seinem „Bedürfnis, mit dem Pinsel zu zeichnen", entgegenkommt.[6] Er wählt immer öfter Holz als Bildträger, weil ihm der glatt geschliffene Grund ein präzises Arbeiten erlaubt. Pastose Farbpartien werden vermieden, stattdessen trägt er die Harzölfarbe in dünnen Lasuren auf. Die Pinselstruktur verschwindet in der gleichmäßig ebenen Malfläche, der persönliche Duktus wird getilgt. Er versucht, die „Prägnanz der Abgrenzungen"[7] zu verschärfen, um die Bildelemente zu isolieren.
Wesentlich für die mühsam erarbeitete Virtuosität seiner Maltechnik ist das Studium alter Meister in den Museen. Sein besonderes Interesse gilt den Stillleben- und Blumenmalern des 17. Jahrhunderts. In den Gemäldegalerien findet er auch im Kontakt mit Restauratoren und Kopisten Anregung und Hilfe beim Erlernen der altmeisterlichen Technik.

7 Rudolf Wacker, *„Herbst-Sträusschen in grau-blauer Vase"*, 1937,
Öl auf Holz, 34 × 26,5 cm, verkauft um € 108.120

5 Rudolf Wacker, *„Stilleben mit Engel"*, 1933, Öl auf Holz, 60 × 75 cm, verkauft um € 226.800

Vanitas

Wie viele seiner Zeitgenossen beobachtet Rudolf Wacker die politische Entwicklung der dreißiger Jahre mit wachsender Besorgnis, er erkennt die Gefahr schon früh und setzt sich aktiv mit Briefen und Artikeln zur Wehr. Mit der massiv werdenden Bedrohung durch das Hitler-Regime kommt die Resignation, sein Gesundheitszustand verschlechtert sich. 1937 besucht er die Ausstellung „Entartete Kunst" in München. Nach dem Einmarsch der NS-Truppen in Österreich spitzt sich die Lage zu, als bei ihm im Mai 1938 Hausdurchsuchungen und Verhöre durch die Gestapo stattfinden. Er kann sich von seinem Herzleiden nicht mehr erholen und stirbt am 19. April 1939.
In diesen schweren letzten Schaffensjahren entstehen beeindruckend schöne Blumenstillleben, berührende Allegorien der Vergänglichkeit des Seins. Während Wacker in früheren Bildern noch die Schönheit blühender Blumen malerisch festgehalten hat, nehmen verdorrte Pflanzen in den Jahren vor seinem Tod den größten Raum im Œuvre ein. In einer unerwarteten Fügung mildern diese *Herbststräuße* (Abb. 6 und 7) die große finanzielle Not des Malers, weil sie leichter verkäuflich sind als andere Stillleben, die für viele zeitgenössische Sammler wohl zu irritierend bleiben. Eine Schlüsselstelle des Tagebuchs spiegelt die Leidenschaft des Malers für die Symbolkraft sterbender Pflanzen wider: „Verdorrte Sträusse – Sie haben nicht die gleissenden, aufdringlichen Farben frischer Blumen; stiller sind sie, wie aus Staub aufglimmend. Es liegt eine unbemerkte Schönheit in diesen im Sterben erstarrten Formen und nachglühenden Farben. Sie haben ihre sinnliche Üppigkeit verloren und – Symbole des Welkens und Vergehens, sind sie doch reich noch von den Spuren des Lebens und voller Bedeutung. Ich bin ja ein Anwalt der unbeachteten bescheidenen Dinge. Es ist ein kleiner Beitrag neuer Sujets, die nie von ungefähr kommen und ohne Sinn sind."[8]
Wacker wollte „alle Dinge so malen, daß sie für den Betrachter des Bildes ‚wie greifbar' vor ihm stehen, daß sie ihn förmlich erschrecken durch ihre Wirklichkeit"[9]. Letztlich ging es ihm um eine besondere Intensität des Sehens und Erlebens, die den Blick für die Magie der Dinge öffnen kann.

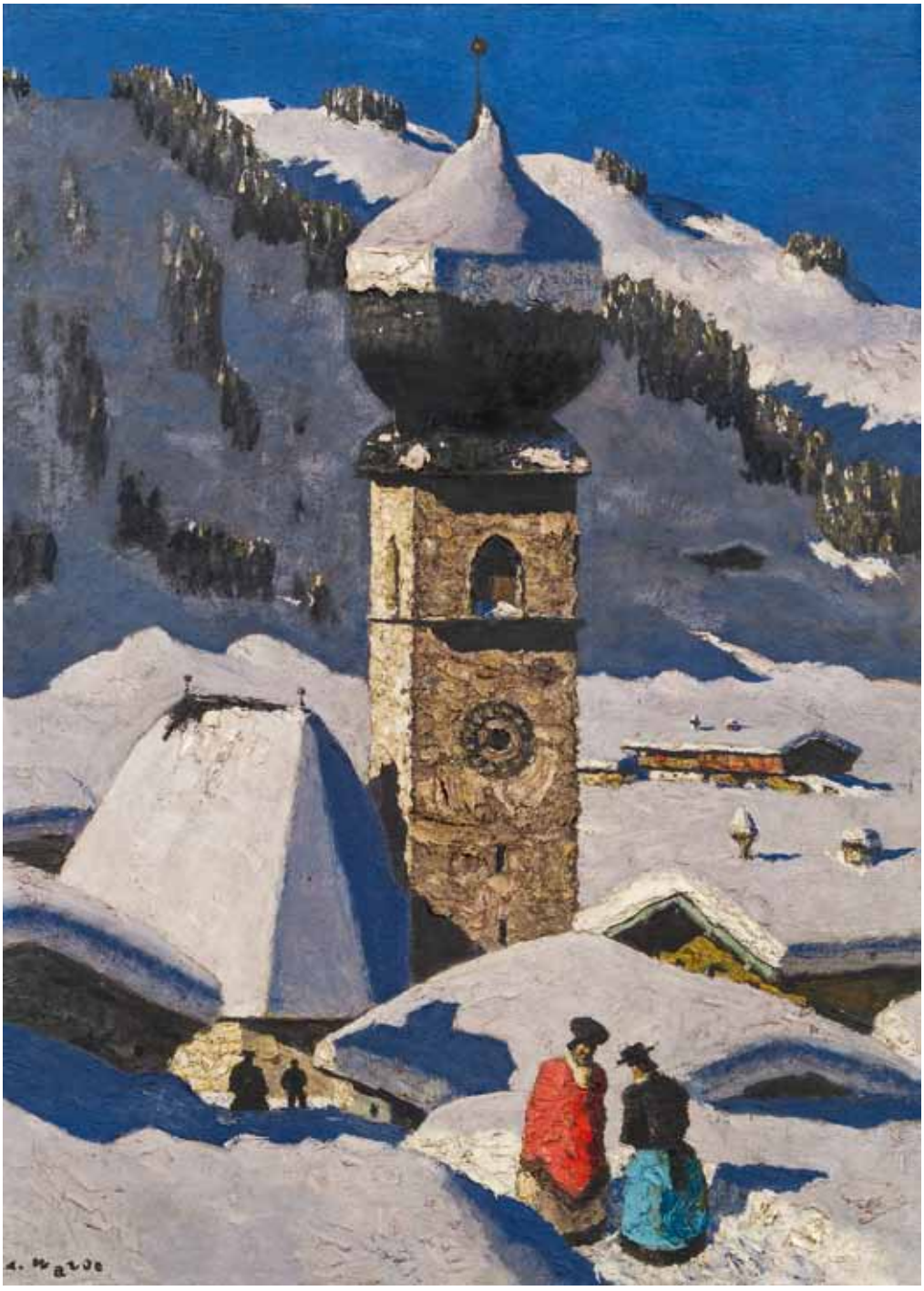
„Schließlich ist es Weltanschauung: das Begreifen, wie jedwedes Ding ewig für sich selbst ist, für sich bleibt, fremd und allein. Und doch ist das Geringste unter ihnen ein Wunder. In seiner Realität dargestellt ist es ein erschütterndes Erlebnis. Ich erinnere mich an Jemandes Wort: man müsste die Dinge so malen, als ob man eben vom Mond käme. – Diese Mystik des Erlebnisses ereignet sich häufig in überreiztem Zustand – nach irgendwelcher seelischen Erschütterung. [...] Jedes Ding, das simpelste und leblose noch, bleibt ein Mysterium. Und wirklich ist der fromme Realist der eigentliche Mystiker."[10]

Claudia Mörth-Gasser ist Expertin für Kunst nach 1900 und verantwortlich für die Sparte Klassische Moderne im *Auktionshaus im Kinsky*. moerth-gasser@imkinsky.com

1 Franz Roh veröffentlichte 1925 ein Buch mit dem Titel „Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei" und hat damit den Begriff in die Kunstgeschichte eingeführt.
2 Rudolf Wacker, Tagebuch, Ende Sept. 1923, vgl. Sagmeister 1990, S. 416.
3 Rudolf Sagmeister, Bregenz 1993, S. 266.
4 Rudolf Wacker, Tagebuch, 23. Oktober 1923, vgl. Sagmeister 1990, S. 419.
5 Tagebuch, 29.12.1924, vgl. Sagmeister 1990, S. 430 f.
6 Tagebuch, 8.3.1926, vgl. Sagmeister 1990, S. 475.
7 Ebd.
8 Tagebuch, 10.11.1934, vgl. Sagmeister 1990, S. 636.
9 Tagebuch, 15.2.1926, vgl. Sagmeister 1990, S. 472.
10 Tagebuch, 28.10.1928, vgl. Sagmeister 1990, S. 542 f.

Literatur:
Max Haller, Rudolf Wacker 1893–1939, Biografie mit dem Œuvre-Katalog des malerischen Werkes, Lustenau 1971
Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker. Tagebücher 1919–1939, Vaduz 1990
Rudolf Wacker und Zeitgenossen. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Ausstellungskatalog Bregenzer Kunstverein, Kunsthaus Bregenz, 1993

Exklusivität



Alfons Walde
(1891–1958)
Tiroler Bergdorf (Auracher Kirchl), 1944 Öl auf Karton, 57 × 42 cm
verkauft um € 504.000

Klassische Moderne

Expertin *im Kinsky* **Mag. Claudia Mörth-Gasser,** moerth-gasser@imkinsky.com

Auktionen 2016: Wir übernehmen hochwertige Kunstobjekte!

im Kinsky

Carl Czeschka
(1878–1960)
Schmuckschale
Wiener Werkstätte, 1907
Silber, vergoldet,
Moosachat, H. 6 cm,
Dm. 10 cm (Schale)
verkauft um € 75.600

Jugendstil & Design

Expertin *im Kinsky* **Mag. Roswitha Holly,** holly@imkinsky.com

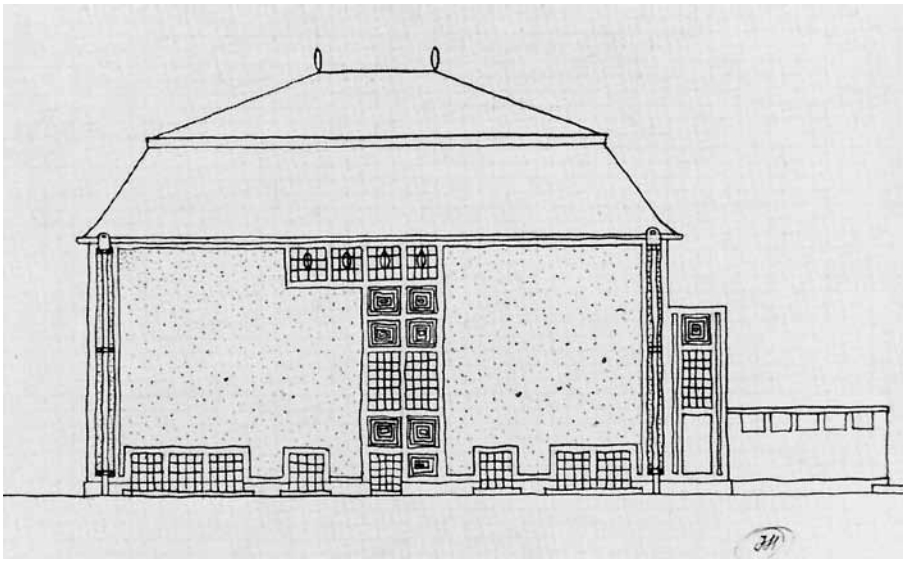
Beratung unverbindlich und kostenlos!

Alles ist Architektur

Ein Beitrag zur Entwurfstechnik Josef Hoffmanns

Josef Hoffmann zeichnete mit Begeisterung, er entwarf nicht nur architektonische Details und ganze Bauwerke, sondern, dem Prinzip des Gesamtkunstwerkes verpflichtet, auch all das, was den Menschen in den von ihm geschaffenen Bauwerken dereinst umgeben sollte: Vom Teppich bis zum Luster, von kostbarem Mobiliar bis zu Gebrauchsgegenständen in Küchen, Badezimmern und Toiletten, vom riesigen Grabstein bis zum winzigen Schmuckstück.

von Ernst Ploil



3 Josef Hoffmann, *Wohnhaus Beer-Hofmann,* Entwurfszeichnung Westfassade (Ausschnitt)

„Das Bauen mit all seinen geheimnisvollen Möglichkeiten hat damals meine Fantasie angeregt und durch seine zielsichere Tätigkeit ganz in den Bann geschlagen.“

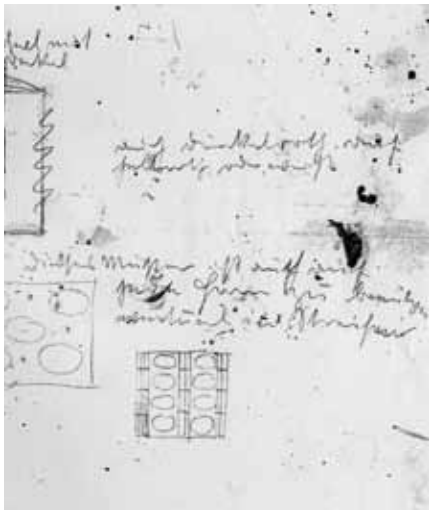
Im eben zu Ende gehenden Jahr haben wir zwei von Josef Hoffmann (Pirnitz 1870–1956 Wien) entworfene Wiener Werkstätte-Broschen höchst erfolgreich versteigern können. Dieser Erfolg hatte viele Ursachen; eine war sicherlich die außergewöhnliche kompositorische Leistung Josef Hoffmanns, die dem zugrunde gelegen ist, was man oberflächlich sehen konnte: Wir konnten nachweisen, dass zwischen den beiden Broschen (Abb. 1) und zwei zur annähernd gleichen Zeit gestalteten Gebäudefassaden bemerkenswerte Parallelen bestanden haben. Diese Entdeckung bildet einen guten Anlass, sich etwas eingehender mit der Frage zu befassen, wie Josef Hoffmann denn seine vielen tausend Entwürfe geschaffen, wie er seine Ideen zu Papier gebracht hat, ob die von uns bei zwei Broschen entdeckten Parallelen zu architektonischen Konzepten Einzelfälle sind oder ob solche direkten Bezüge im Schaffen Hoffmanns oft vorkommen und nur bisher noch nicht entdeckt worden sind.
Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns ein wenig mit der Ausbildung Josef Hoffmanns auseinandersetzen.

Der Weg zur Architektur

2 Josef Hoffmann, *Dose,* Wiener Werkstätte, 1904

Geboren wurde Hoffmann am 15. 12. 1870 in Pirnitz, Tschechien. Als er neun Jahre alt war, nahm ihn sein Vater aus der bis dahin besuchten deutschen Privatschule und schickte ihn in ein Gymnasium in Iglau. Hoffmann erreichte das Lehrziel nicht, sondern fiel durch. In seiner Jahrzehnte später verfassten Biografie schreibt er über diese Zeit: „Ich fühlte mich in jeder Beziehung verschüchtert und verlassen.“ Der einzige Freund, der damals zu ihm gehalten habe, sei der Sohn des Ortsbaumeisters gewesen. Mit ihm habe er Baustellen, auf denen die beiden mitgearbeitet hätten, besucht. „Das Bauen mit all seinen geheimnisvollen Möglichkeiten hat damals meine Fantasie angeregt und durch seine zielsichere Tätigkeit ganz in den Bann geschlagen.“ Prompt besuchte Hoffmann in der Staatsgewerbeschule in Brünn die für die Ausbildung von Baumeistern und Bautechnikern bestimmte Bauabteilung. Nach der Matura absolvierte er ein Praktikum in dem Militärbauamt in Würzburg, arbeitete beim Bau von Kasernen mit und praktizierte ab 1895 drei Jahre lang im Architekturbüro des Otto Wagner.

1 Josef Hoffmann, Brosche, Wiener Werkstätte, Entwurf: 1908, Silber, Gold, Schmucksteine; 5,3 x 5,5 cm, verkauft um € 529.200



4 Josef Hoffmann, Entwurfszeichnung, Archiv Muzeum Sumavy Susice

5 Josef Hoffmann, *Vase,* Johann Lötz Witwe, um 1912, farbloses Gras, roter Unterfang, H 11,6 cm, verkauft um € 5.000

6 Josef Hoffmann, *Vase,* Johann Lötz Witwe, um 1912, farbloses Gras, oranger Unterfang, H 8,4 cm, verkauft um € 11.200

Hoffmann verfügte über ein für seinen Beruf als Architekt unerlässliches räumliches Vorstellungsvermögen. Seine Entwurfszeichnungen sind oft schematisch, zweidimensional und lassen perspektivische Ansichten vermissen.

Schon damals zeichnete Josef Hoffmann mit Begeisterung, er entwarf nicht nur architektonische Details und ganze Bauwerke, sondern, dem Prinzip des Gesamtkunstwerkes verpflichtet, auch all das, was den Menschen in den von ihm geschaffenen Bauwerken dereinst umgeben sollte: Vom Teppich bis zum Luster, von kostbarem Mobiliar bis zu Gebrauchsgegenständen in Küchen, Badezimmern und Toiletten, vom riesigen Grabstein bis zum winzigen Schmuckstück. Aber seine gesamte Kreativität war von dem Wunsch dominiert, Architektonisches zu schaffen; um im Bild zu bleiben: von der Einfamilienvilla bis zum Gemeindebau für hunderte Bewohner, von Landhäusern für Industrielle bis zu billigen Massenquartieren für Einwohner aus den unteren sozialen Schichten der Stadt Wien. Dass sich seine architekturbezogene Ausbildung in seiner gesamten Entwurfstätigkeit niedergeschlagen hat, ist daher nicht weiter überraschend und auch die Erklärung dafür, dass so viele von ihm für die Wiener Werkstätte entworfene kunstgewerbliche Objekte aussehen wie stark verkleinerte Bauwerke. Exemplarisch seien eine Metallkassette und eine annähernd zur gleichen Zeit entworfene Villa gezeigt (Abb. 2 und Abb. 3).

Das räumliche Sehen

Was uns aber im Zusammenhang mit den eingangs erwähnten Broschen noch mehr interessiert, ist, wie Hoffmann denn mit seinen eigenen Entwürfen umgegangen ist, wie er sie auf geradezu spielerische Art für andere als die ursprünglich gedachten Zwecke verwertet und umgedeutet hat.
Hoffmann verfügte über ein für seinen Beruf als Architekt unerlässliches räumliches Vorstellungsvermögen. Seine Entwurfszeichnungen sind oft schematisch, zweidimensional und lassen perspektivische Ansichten vermissen. Er brauchte das nicht, er konnte seine eigenen Entwürfe ja mit Leichtigkeit interpretieren und daraus auch mehr ersehen, als er ursprünglich beabsichtigt hatte. Berühmt und bekannt war Hoffmann dafür, dass er für seine Entwürfe kleinkariertes Papier verwendete; unzählige Flächendekore hat Hoffmann aus diesen vorgefertigten Quadraten heraus entwickelt. Und diese Dekore hat er dann dadurch verändert, dass er seine Zeichnungen um 90 oder 180 Grad verdreht oder durch kleine Ergänzungen, zum Beispiel Schraffuren, Kreuzchen, Dreiecke, wesentlich modifiziert hat.
Ein guter Beleg dafür ist ein im Rahmen seiner Tätigkeit als Professor an der Kunstgewerbeschule geschaffener Flächendekor für geätzte Gläser, den die Glashütte Lötz auszuführen hatte (Abb. 4 und Abb. 5). In seinem (Begleit-)Brief an den Inhaber der Glashütte schrieb Hoffmann, dass der Dekor auch andersherum verwendet werden könne. Das Ergebnis sah dann trotz nur minimaler Veränderung ganz anders aus (Abb. 6).

7 Josef Hoffmann, *Großer Kasten für das Atelier von Gustav Klimt*

8 Josef Hoffmann, *Brosche,* Wiener Werkstätte, 1905

Architektur im Kleinen

Einen weiteren Beweis für dieses Uminterpretieren von eigenen Entwürfen liefert uns ein zu Gustav Klimts Einrichtung gehörender Kasten.
Im Juli oder August 1903 entwarf Josef Hoffmann im Auftrag seines Mitbegründers der Wiener Werkstätte, Fritz Wärndorfer, die Einrichtung mehrerer für Klimts Atelier bestimmter Möbel. Eines dieser Möbelstücke war ein heute noch existierender großer Kasten, in dem der Maler seine Zeichnungen, seine Kleidungsstücke und seine Bücher verstauen sollte (Abb. 7). Kurze Zeit nach der Lieferung dieses Kastens bestellte Klimt bei Hoffmann, mit dem er eng befreundet war, eine Brosche, die er seiner Freundin Emilie Flöge schenken wollte. Was ließ sich Hoffmann dazu einfallen? Er nahm den Entwurf für den Kasten, verkleinerte ihn, wandelte ihn ein ganz klein wenig ab und machte daraus den Entwurf für die dann von einem Silberschmied der Wiener Werkstätte ausgeführte Brosche (Abb. 8).

Besonders gut lässt sich diese Arbeitsweise Josef Hoffmanns am Palais Stoclet veranschaulichen. Gleich mehrere seiner

9 Josef Hoffmann, *Palais Stoclet,* Gartenfassade, Entwurfszeichnung

10 Josef Hoffmann, *Brosche,* Wiener Werkstätte, 1908, Silber, Gold, Schmuckstein-Cabochons; 5,1 x 5,2 cm, verkauft um € 352.800

12 Josef Hoffmann, *„Rauchgarnitur-Kassette"*, Wiener Werkstätte, 1906, Silber, getrieben, Makassarholz; 8 × 16,1 × 9,1 cm, verkauft um € 113.400

Die Sicht des Architekten hat ihn bei seiner gesamten Entwurfstätigkeit nie losgelassen.

11 Josef Hoffmann, *Palais Stoclet,* Vestibül, Entwurfszeichnung

Entwurfszeichnungen finden wir in verkleinerter Form in Schmuckstücken wieder: etwa eine Handzeichnung des Grundrisses, die in ihrem Schema einer im Jahr 1908 entstandenen Brosche entspricht, oder die eingangs erwähnte Brosche, die ziemlich exakt einem Teil der gartenseitigen Fassade folgt (Abb. 9 und 10). Und den Entwurf für eine Wand im Vestibül hat Hoffmann einfach auf den Kopf gestellt und zu einer Zigarrendose umfunktioniert (Abb. 11 und 12).

Diese Serie aus Entwürfen für Bauwerke und Fassaden, die zu Schmuckstücken, Gläsern und Schatullen geworden sind, ließe sich nahezu beliebig verlängern. Je älter Josef Hoffmann wurde, desto häufiger hat er solche durch verhältnismäßig einfache Handgriffe umfunktionierte Entwürfe bei Objekten des Kunstgewerbes umgesetzt. Ausgangspunkt waren aber immer Zeichnungen für Bauvorhaben, die er betreute. Die Sicht des Architekten hat ihn bei seiner gesamten Entwurfstätigkeit nie losgelassen. Alles war irgendwie Architektur.

Ernst Ploil ist einer der Geschäftsführer des *Auktionshauses im Kinsky;* er hat Rechtswissenschaften, alte Geschichte und antike Numismatik studiert. Er ist gemeinsam mit Mag. Roswitha Holly Experte für Jugendstilobjekte im *Auktionshaus im Kinsky.*

Literatur:
Abb. 2 in: Renée Price und Wilfried Seipel (Hg.), Wiener Silber. Modernes Design 1780–1918, Ausstellungskatalog, Neue Galerie New York, Kunsthistorisches Museum Wien, Ostfildern-Ruit 2003, S. 297
Abb. 3, 9 und 11 in: Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis, 2. Überarbeitete Auflage, Salzburg/Wien 1986, S. 108, 303, 304
Abb. 7, 8 in: Renée Price (Hg), Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, München 2007, S. 100, 101

Grenzgänger *im Kinsky*

Franz West (1947–2012), *o. T.*, 1982, Gips, Wellpappe, Farbe, Gesamthöhe 187 cm, H. 30 cm, B. 57 cm, T. 7cm, **verkauft um € 56.700**

Zeitgenössische Kunst

Expertin *im Kinsky* **Mag. Astrid Pfeiffer,** pfeiffer@imkinsky.com

Auktionen 2016: Wir übernehmen hochwertige Kunstobjekte!

Ich kaufe nicht gerne Farben

Friedensreich Hundertwasser

Chemin A Travers Une Fleur, 1958, Aquarell auf mit Zinkweiß in Fischleim grundiertem Packpapier, 45 × 64 cm, verkauft um € 126.000

„Ich esse nicht gerne Kirschen, da ich die Stengel wegwerfen und die Kerne ausspucken muß ... ich kaufe nicht gerne Farben in Tuben und in Tiegeln, in Schüsserln und Häferln, weil ich das Blech und Porzellan wegwerfen muß /.../ ich male gerne mit echten und teuren und reinen Farben, die man, oft schon zerstoßen, per Dekagramm kauft /.../ ich vermale alle Farben bis auf die letzte Quantität eines Stecknadelkopfes / ich male alle Farben nebeneinander, denn es wäre schade, sie gegenseitig zuzudecken .../.../ das Wasser, mit dem ich die Palette abwasche, schütte ich nicht weg, sondern schütte und streiche auf das Bild, auf dem ich auch die Pinsel abwische, so bin ich sicher, daß keine Farbe verlorengeht.“[1]

von Christa Armann

Der geniale Farben- und Formenkünstler Friedensreich Hundertwasser beginnt 1957 sein „Farbengedicht“ zunächst mit seinen Essgewohnheiten und kommt dann erst zu den Farben, da diese in seiner Vision einer nachhaltigen Lebensweise einen ebenso sorgsamen Umgang wie Lebensmittel erforderten.
Die Arbeiten von Friedensreich Hundertwasser leben von der Farbe. Er bevorzugte intensive und leuchtende Töne und liebte ihren lebendigen Kontrast und ihre gleichzeitige Harmonie. Er stellte seine Farben selbst her und mischte sie aus reinsten, hochwertigsten und modernsten Pigmenten. Die Aufbereitung der Farbpigmente ist auf unterschiedlichste Arten möglich und erfordert Übung und Kenntnisse der Chemie. Das heute noch gültige Standardwerk über Grundierungen, Farbkörper, Pigmente und Bindemittel sowie über Konservierung und Restaurierung stammt von Max Doerner. Es trägt den Titel „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde“, ist aus dem Jahre 1921 und wird immer noch aktualisiert und neu aufgelegt. Dieses Buch trug Hundertwasser Anfang der 1950er Jahre immer mit sich herum und kannte es in- und auswendig.[2]

Gras der Erde Regen des Himmels, 1958, Aquarell und Öl auf Papier auf Leinwand, 54 x 65 cm, verkauft um € 162.500

Es gibt mehrere Möglichkeiten, Farbmaterial für die unterschiedlichsten Effekte herzustellen. Zur Gruppe der Wasserfarben zählen das Aquarell, die Deckfarbe und die Gouache. Für alle drei dient Wasser als Aufschwemmungsmittel. Ein Pigment und das Bindemittel Gummiarabikum sind die Grundmischung für Aquarell und Deckfarbe. Wasser ist beim Aquarell ein zusätzliches Gestaltungselement, während die Deckfarbe opak verwendet wird. Bei der Gouache-Technik wird die Farbe durch die zusätzliche Beigabe von Deckweiß pastoser und lässt den Malgrund beim Farbauftrag vollständig verschwinden. Wenn das Pigment in einer Wasser-Öl-Emulsion gelöst wird, spricht man von Temperafarben. Eiweiß, Kasein oder Leim dienen als wässriges Bindemittel. Die Temperafarben sind noch intensiver in der Leuchtkraft und zähflüssiger in ihrer Konsistenz.[3] Hundertwasser malte bevorzugt mit Wasserfarben aller Art, oft gemischt mit

Hundertwasser konnte auch überall malen. Ein Tisch und sein kleines Aquarellmalset war alles, was er brauchte.

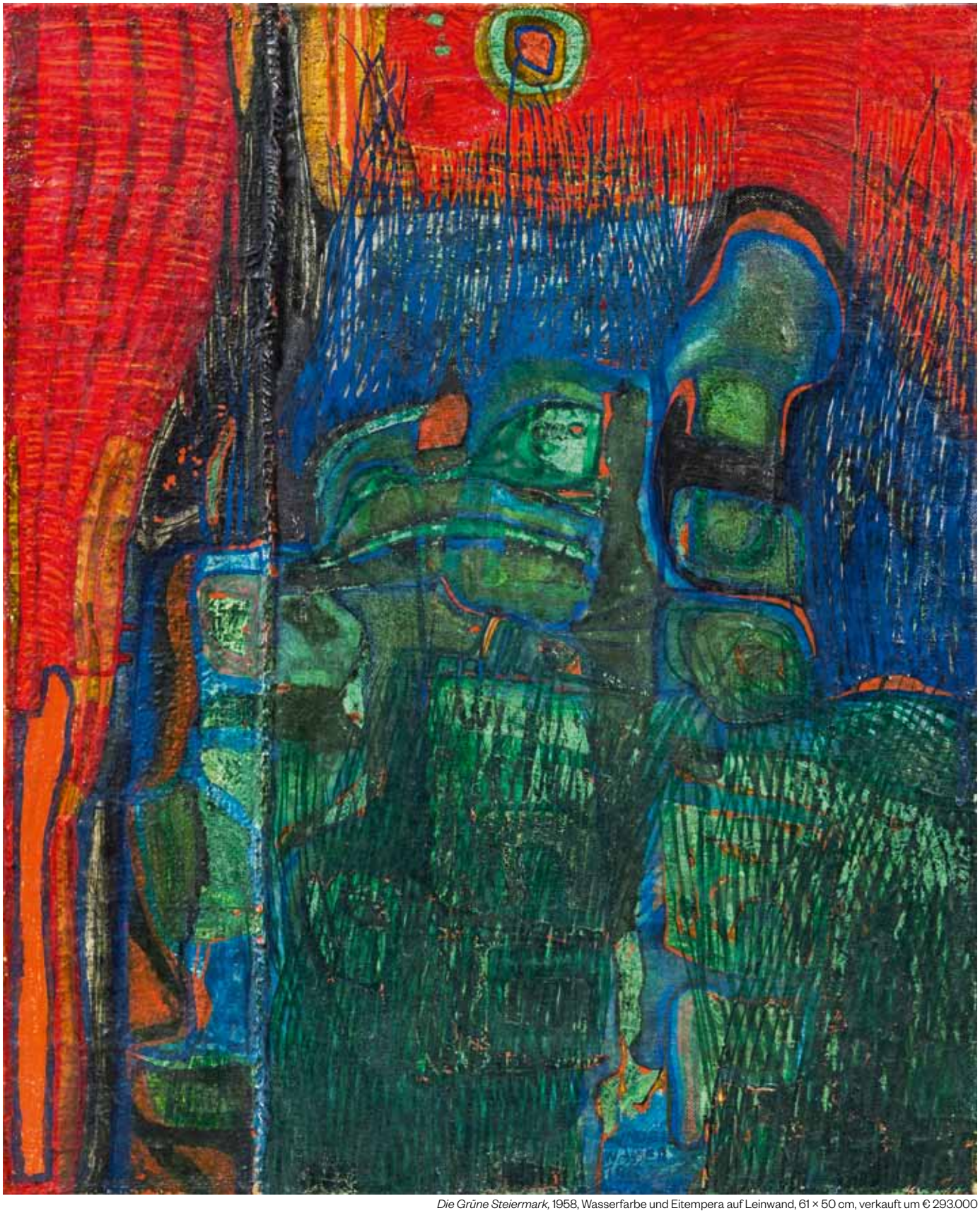
Temperatechnik. Er experimentierte mit alten Rezepturen und gab u. a. Waschseife, Kasein, Hasenleim, Honig, Gold und Ziegelstaub bei. Als Pigmentzusatz verwendete er zerriebene Steine und verschiedene Erden. Mit der Kenntnis der neuesten chemischen Möglichkeiten in Verbindung mit alten, überlieferten Techniken kreierte Hundertwasser seine außergewöhnliche Farbpalette. Für die Präparation der Malgründe verwendete er Zinkweiß, Bologneser Kreide oder Fischleim, um die Leuchtkraft der Farben zu verstärken. Er experimentierte mit giftigen Pigmenten wie Grünspan und Kadmiumrot und war der Meinung, dass man mit und auf allem malen könne, wie z. B. Packpapier, Pergament, Reispapier, Briefumschlägen, Holz, Jute und Seide, um nur einige zu nennen. Hundertwasser konnte auch überall malen. Ein Tisch und sein kleines Aquarellmalset war alles, was er brauchte. Das Packpapier faltete er und bearbeitete immer nur einen Teil des Gesamtbildes. Bei vielen seiner Arbeiten sind diese Faltspuren sichtbar geblieben.

Untergang der Grünen Sonne, 1960, Aquarell und Kreide auf Papier auf Leinwand, 30 × 46 cm, verkauft um € 178.000

Die Kraft der Farben

Die innovative Farbigkeit bei Hundertwasser ist bis heute faszinierend in ihrem visionären Charakter, wofür nicht nur die Qualität des Pigments, sondern auch das Zusammenspiel der Farbtöne bestimmend ist.
Die Wirkung der Farbe ist auf den Kontrast zurückzuführen. Man unterscheidet Eigenkontrast, Helldunkelkontrast, Kaltwarmkontrast und Komplementärkontrast. Je nachdem, welche Farben nebeneinandergesetzt werden, verändert sich die Wahrnehmung. Bei Komplementärfarben wie Rot/Grün, Blau/Orange und Gelb/Violett ist die Intensität am höchsten, übereinandergelegt erlöschen sie zu einem neutralen Grau. Einfluss auf die Wirkung von Farben hat auch die Quantität der Farbfläche in Abhängigkeit von ihrer Leuchtkraft und Intensität. Es zeugt von künstlerischer Qualität, eine farbliche Ausgewogenheit unabhängig vom Malstil zu erreichen.[4]

Die unendlichen Möglichkeiten an Farbkombinationen ergeben für jedes Bild eine ganz spezielle Farbmelodie, die aber nicht auf allgemeinen Regeln beruht, sondern auf Farbeffekten, die dem beabsichtigten künstlerischen Ausdruck entsprechen.



Die Grüne Steiermark, 1958, Wasserfarbe und Eitempera auf Leinwand, 61 × 50 cm, verkauft um € 293.000

Ein Kunstwerk muss reich an Assoziationen sein. Je mehr Verknüpfungen ein Bild auslöst, umso höher der Rang und damit die Bedeutung als Kunstwerk.

Sosehr sich Hundertwasser mit der Beschaffenheit von Farbe auseinandersetzte, so wenig Interesse hatte er an Farbtheorien. Er verwendete die Farbe instinktiv und unabhängig von allen Regeln. Die Farbe ist bei ihm nicht bestimmten Formen oder Zeichen zugeordnet, sondern immer eine spontane emotionale Entscheidung. Oft waren es jedoch Töne aus komplementären Farbgruppen, die er mit Vorliebe verwendete. Er malte die Farben nie übereinander und bildete auch große einheitliche Farbflächen durch bedächtig nebeneinandergezogene Linien.
Die unendlichen Möglichkeiten an Farbkombinationen ergeben für jedes Bild eine ganz spezielle Farbmelodie, die aber nicht auf allgemeinen Regeln beruht, sondern auf Farbeffekten, die dem beabsichtigten künstlerischen Ausdruck entsprechen.
Hundertwasser verwendete nicht nur eigene Farbmischungen, sondern entwickelte auch eine deutliche Formensprache. Aus der gebogenen Linie ließ er einfache abstrakte und amorphe Formen entstehen – die prägendste davon ist die unendliche Spirale. Die gerade Linie ist aus dem Werk Hundertwassers verbannt.[5] Er führt uns in eine Fantasiewelt mit intensiven Farben und geschwungenen Linien, die jede gewohnte Orientierung unmöglich machen. Das Zusammenspiel von Farbe und Form bewirkt die Einzigartigkeit seiner Arbeiten. Diese Formen entstehen durch eine langsame, meditativ automatisierte Arbeitsweise. Es liegen viele Linien dicht nebeneinander und dann plötzlich ein hellerer Fleck. Auch dieser erklärt sich aus dem „Farbengedicht“: Hundertwasser schüttete die Reste des Pinselwassers auf die Farbfläche, damit kein Pigmentkörnchen verloren geht.

Neues Sehen lehren

Das Kunstwerk vervollständigt sich erst in den Augen des Betrachters. Hundertwasser sah die Aufgabe eines modernen Bildes darin, neues Sehen zu lehren. Er beschäftigte sich intensiv mit den vielfältigen abstrakten Strömungen des Informell und stellte anhand dieser Überlegungen seine eigene Malerei als „Malerei der Schöpfung“ über den Automatismus der Tachisten und definierte seine Quelle der Kreativität als „Transautomatismus“. Die beiden Texte dazu sind „Der Transautomatismus, eine allgemeine Mobilmachung des Auges“, 1956[6], und „Die Grammatik des Sehens“[7] aus dem Jahre 1957.
Ein Kunstwerk muss reich an Assoziationen sein. Je mehr Verknüpfungen ein Bild auslöst, umso höher der Rang und damit die Bedeutung als Kunstwerk.
In seiner „Grammatik des Sehens“ stellte Hundertwasser Ordnungen dazu auf. Seine eigenen Bilder überprüfte er, indem er sie neben Blumen, Rinde, Mauern usw. stellte, um zu erkennen, ob sie im Vergleich mit den vorherrschenden organischen Strukturen der Natur bezüglich innerem Gehalt, Ausdruckskraft und Dichte standhielten. Dies seien Aufgaben, die ein Künstler mittels seines Werkes zu erfüllen habe.
Auch dem Betrachter gab Hundertwasser eine aktive Rolle. Die Assoziationsketten, die ein Kunstwerk hervorzurufen vermag, bezeichnete er als „Individualfilm“. Damit wird jedes aktive Sehen zu einem „Individualkino“. Durch die erforderliche Konzentration und Aufmerksamkeit werden Vorstellungen und Energien freigesetzt, die sich auf das reale Leben auswirken können. Das eigene kreative Potential wird angeregt und fördert den schöpferischen Reichtum jedes Einzelnen. Da der Individualfilm durch persönliche Befindlichkeiten in einer permanenten Veränderung ist, sind die Möglichkeiten der Vorstellungen unendlich. Die Grenzen sind durch die Fähigkeiten und Talente der Person gesetzt. Hundertwasser ging in seinem Ansinnen dann noch einen Schritt weiter und war davon überzeugt, den Betrachter seiner Kunstwerke durch das Wecken dieser spezifischen Schöpfungskraft zu einem verantwortungsvollen Ausleben seiner individuellen Persönlichkeit zu ermutigen.
Die Welt von Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser ist schön und verbreitet Optimismus. Es ist jedoch notwendig, bei aller Schönheit seiner Arbeiten hinter den Vorhang der Malerei zu blicken, um die Ernsthaftigkeit und das Gesamtkunstwerk Hundertwasser zu spüren. Alle Leichtigkeit, die den Bildern durch die spezielle Technik, die strahlenden Farben und die durchdachten und detailverliebten Formen innewohnt, basiert auf der Person des Künstlers und seiner gelebten Absicht, Mensch und Natur durch seine Kunst in Harmonie zu bringen.

Christa Armann ist seit 1990 im Wiener Kunsthandel tätig. Nach einer Marketingausbildung studierte Sie 2006 Kunstgeschichte an der Universität Wien mit Schwerpunkt auf Arnulf Rainer und auf die Kunst nach 1945 in Österreich.

1 Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser. Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 109–110, zum ersten Mal abgedruckt in: Plakatkatalog für die Galerie St. Stephan, Meine Augen sind müde, Wien 1957.
2 Robert Fleck, Hundertwassers malerische Aktualität, in: Der unbekannte Hundertwasser, Kunsthaus Wien, 2009, S. 21.
3 Vgl. dazu Walter Koschatzky, Die Kunst des Aquarells, Salzburg 1982, S. 10–13.
4 Vgl. dazu Walter Koschatzky, Die Kunst des Aquarells, Salzburg 1982, S. 42 ff.
5 In seinem Verschimmelungsmanifest von 1958 bringt Hundertwasser seine Wut und seinen Ärger über die gerade Linie in der Architektur zum Ausdruck und bezeichnet das Lineal als das neue Symbol des Analphabetentums. Abgedruckt in: Friedensreich Hundertwasser, Gegen den Strich, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, 2013, S. 117 f.
6 In: Friedensreich Hundertwasser, Gegen den Strich, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, 2013, S. 71–78.
7 Auszugsweise in: Wieland Schmied, Hundertwasser 1928–2000, Köln 2014, S. 80.

Literatur:
Wieland Schmied, Hundertwasser 1928–2000, Köln 2014

Dynamik *im Kinsky*

Arnulf Rainer (*1929),
Atomisation, 1951,
Öl auf Holz, 54,5 × 36,5 cm,
verkauft um € 157.500

Zeitgenössische Kunst

Expertin *im Kinsky* **Mag. Astrid Pfeiffer,** pfeiffer@imkinsky.com

Auktionen 2016: Wir übernehmen hochwertige Kunstobjekte!

Ein echter Sammler hört nie auf zu kaufen

Helmut Zambo im Gespräch mit Charlotte Kreuzmayr

Vorherige Doppelseite: Helmut Zambo im sogenannten „Rainer-Zimmer“: Afrikanische Masken und eine Fotoübermalung von Arnulf Rainer mit der laut Zambo interessantesten ihm bekannten Totenmaske von Friedrich dem Großen rechts unten. Im Kontext dazu weitere Rainer-Bilder mit Christus- und Kreuz-Übermalungen und dem frühen Porträt der jungen Maria Lassnig.

In der österreichischen Kunstszene kennt man Helmut Zambo schon lange – vor allem wenn es um Arnulf Rainer, Günter Brus, die Gugginger und Art Brut geht. Zambo war Gründungspräsident des Vereins der Freunde des Arnulf Rainer Museums, er zeigte seine Fähigkeiten als ehrenamtlicher Kurator und ist ein brillanter Redner. Viele Ehrungen würdigen seine Verdienste für Kunst und Kultur des Landes. So erhielt der Rechtswissenschafter und Unternehmensberater vor kurzem vom Land Niederösterreich das Große Goldene Ehrenzeichen sowie im Jahr 2000 das Große Ehrenzeichen für Verdienste in Wien und 1999 das Österreichische Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft. Wir trafen Helmut Zambo in seiner Wohnung in Wien.

Das Gespräch führte Charlotte Kreuzmayr.
Fotos: Robert Mayr

Eine bunte Mischung aus Attersee, Zechner und Gugginger Künstler, dominiert von der „Big Red Mamma“ des Gugginger Künstlers Leonhard „Lenny“ Fink

Herr Zambo, spielt Kunst nach wie vor die führende Rolle in Ihrem Leben, wie Sie es einmal in einem Interview gesagt haben, oder sogar mehr denn je?

Seit meinem 16. Lebensjahr, als ich mein erstes Bild gekauft habe – also seit sechzig Jahren – ist die Kunst nach wie vor meine Dominanz, wobei der Bereich der Bilder und Skulpturen den Schwerpunkt bildet. Genauso wichtig ist für mich jedoch die klassische Musik und Literatur. So es die Zeit zulässt, bin ich ein großer Leser. In den letzten Jahren hat sich das Hörbuch bewährt, wenn ich längere Strecken mit dem Auto unterwegs bin. Zum Beispiel habe ich nach vielen Jahren auf diese Weise „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit" von Marcel Proust gehört. Aber auch Zeitgenössisches interessiert mich. Ich orientiere mich da immer, was die FAZ empfiehlt oder „Der Standard".

Sie haben viele Arbeiten von Arnulf Rainer – wissen Sie, wie viele Bilder Sie von ihm besitzen?

Das werden zwischen 250 und 300 Bilder sein.

Dann folgte Günter Brus und später einige Künstler aus Gugging und internationale Art Brut. Ein überschaubares Konzept, das in die Tiefe geht.

Ich habe ja irgendwo einmal gesagt, ich bin ein Tiefensammler. Mich interessiert weniger eine museale Sammlung, wo man von jeder Periode ein oder zwei Arbeiten hat. Ich will sehr gerne den Lebensweg des Künstlers begleiten, was dazu führt, dass man von dem jeweiligen Künstler eine große Sammlung hat. Das hat mit meinem Wiener Hintergrund mit den Österreichern begonnen, ist aber dann auch durch meine Aufenthalte im Ausland international gewachsen. Ich habe auch eine große Gaston-Chaissac-Sammlung. Im Grund sind es fast alle Einzelgänger und dann die Art-Brut-Sammlung, nicht nur die Gugginger, sondern auch Adolf Wölfli und Louis Soutter.

Gibt es da für Sie noch Überraschungen, Bilder, die Sie reizen, zu kaufen?

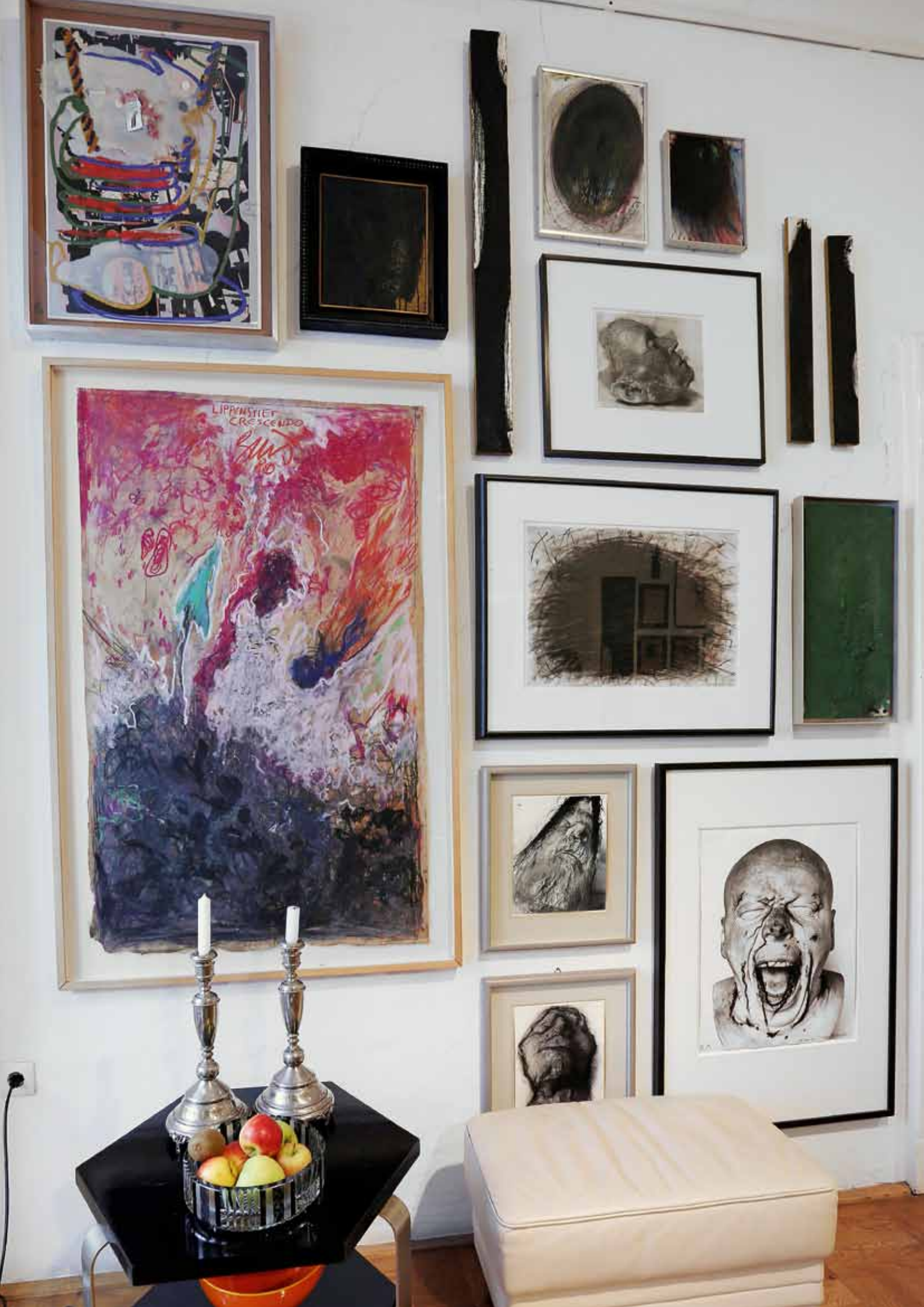
Es gibt schon immer wieder Überraschungen. In den letzten fünf Jahren habe ich bestimmt ein gutes Dutzend Bilder von Arnulf Rainer gekauft, weil es Arbeiten waren, die wichtig für die Sammlung sind. Eine wunderbare Arbeit habe ich dabei Arnulf Rainer zu verdanken. Ein kleines Auktionshaus in Neapel hat bei ihm angefragt, ob das Bild echt sei. Da er auch meinte, dass es in meine Sammlung gehört, hat er bei mir angerufen und ich habe es dann ersteigert. Natürlich schaue ich die mir zugesandten Auktionskataloge durch. Im Auktionshaus „im Kinsky" habe ich ein Bild von Rainer, den „Bauchschuss", ersteigert. Das wollte leider noch ein zweiter Bieter, so ist es sehr teuer geworden. In Basel habe ich heuer auf der Messe zum Beispiel ein wunderbares Bild von Günter Brus gesehen. Leider hat da schon ein anderer Sammler gerade verhandelt. Ich kaufe auf Messen, auf Auktionen oder ich tausche auch Bilder in Galerien oder mit anderen Sammlern.

Hat es Sie nie gereizt, Bilder von Maria Lassnig zu sammeln?

Oh ja, ich hatte Bilder von ihr und kannte sie ja von meiner New-York-Zeit. Sie war zauberhaft. An kalten Samstagen im Winter war ich bei ihr eingeladen und sie hat mir Buchteln gebacken, mit heißem Kakao dazu. Nur Bild hat sie mir keines verkauft. Sie hatte damals wunderbare Gouachen im Atelier. Gelebt hat sie von den Kaders (Zeichnungen) für Trickfilme. Ich hatte ein paar Arbeiten von

Ich habe gerne das Existentielle im Werk eines Künstlers. Es ist eigentlich so, wie wenn er die Farbe schluckt und rauskotzt, sich hingibt und verausgabt.

Arbeiten von Arnulf Rainer und Johann Hauser. Mitte rechts die Arbeit „Der Bauchschuss" von Arnulf Rainer


LIPPENSTIFT
CRESCENDO

Linke Seite: Neben Arbeiten von Arnulf Rainer und Dieter Roth eine große Arbeit von Günter Brus. Zambo: „Die Geschichte vom Bild mit dem Lippenstift-crescendo aus dem Jahr 1980 von Günter Brus hat mir seine Frau Anna erzählt. Es ist für mich ein Hauptwerk seiner großen Bilder, von denen es ja nicht viele gibt. In einer Nacht voll Schaffensrausch hat er ihren gesamten Bestand an Lippenstift verarbeitet. Vielleicht ist ihm die Farbe ausgegangen – ich weiß es nicht. Wenn man ihn darauf anspricht, lacht er und sagt: „Das war halt so, ich habe das gebraucht. Jedenfalls ist es eine großartige Arbeit geworden."

ihr, die habe ich gegen Rainer-Bilder getauscht. Zuletzt, erst vor einem Jahr, habe ich für eine große Lassnig ein für mich wichtiges Rainer-Kreuz bekommen.

Wie stehen Sie zur Kunst von Franz West oder Erwin Wurm?

Ich schätze Erwin Wurm persönlich sehr, Franz West kannte ich gar nicht. Beide sind ja eher Objektkünstler. Vielleicht geht mir bei Wurm der Sinn fürs Skurrile ab. Ich habe gerne das Existentielle im Werk eines Künstlers. Es ist eigentlich so, wie wenn er die Farbe schluckt und rauskotzt, sich hingibt und verausgabt – wie Günter Brus das macht oder Arnulf Rainer und auch Hermann Nitsch, bei dem ich nur in den letzten Jahren etwas skeptisch geworden bin. Bei Maria Lassnig war es die Körpersprache. Man wird ja sehen, wie das mit ihrer Stiftung weitergeht, die Peter Pakesch leiten wird.

Gibt es einen neuen Künstler für Sie, der Ihnen als sammlungswert aufgefallen ist?

Es gibt einen Franzosen, der mir in den letzten zehn Jahren aufgefallen ist und der mich interessiert: Guillaume Bruère, lebt in Berlin und gehört auch in die Kategorie Körpersprache. Es sind großartige Zeichnungen. Mein Problem ist eher der Platz.

Das stimmt, zumindest hier in Wien müssten Sie die Bilder schon an der Decke platzieren.

Neben Wien gibt es ja noch meinen Hauptsitz in Badenweiler und die vier Kliniken, wo eher die Generation nach Rainer und Brus als Leihgabe hängt.

Sie üben Ihren Beruf als Unternehmensberater noch aus ...

Durch meine Lebensumstände nicht mehr. Da meine Frau vor neun Jahren schwer erkrankt und dann auch gestorben ist, hat sie mich gebeten, die in Familienbesitz gelegenen vier Krebskliniken in Deutschland weiter zu leiten und zu übernehmen. Das mache ich seither und musste Schritt für Schritt die Unternehmungsberatung aufgeben. Das einzige Mandat, nämlich die Aufsichtsfunktion der Zeitung „Der Standard", übe ich noch aus – aber eher aus persönlicher Freundschaft mit Herrn Bronner und zwanzig Jahre beruflicher Verbundenheit mit dem Unternehmen.

Ich kenne von jedem Bild die Geschichte, wo, wann, um wie viel ich es gekauft habe. Ich habe es ja gekauft, weil es bei mir etwas ausgelöst hat. Weil es mich bewegt hat oder weil es für mich etwas Besonderes ist.

Linke Wand, r.u. eine Arbeit von Günter Brus: „Ich treibe nur in Störungszonen", 1985. Zambo: „Der Lieblingsaufenthaltsort von Günter Brus sind die Störungszonen. Da ist er wie Rainer absolut kompromisslos. Er taucht da ein in das Nichts mit einer unglaublichen Dynamik. Nächstes Jahr wird es im Gropius-Bau in Berlin eine Brus-Ausstellung geben und dieses Bild wird das Plakatmotiv sein."

Der Typus Sammler, wie ich einer bin, ist im Aussterben begriffen.

Wie oft sind Sie einer Fälschung aufgesessen?

Bei den Fetischen Afrikas schon. Vor allem am Anfang, bis mich jemand aufmerksam gemacht hat. Und man kann lernen, Fälschungen zu erkennen. Ich glaube, in meiner Sammlung der Bilder und Zeichnungen gibt es keine Fälschungen. Aber ich habe schon öfters Fälschungen entdeckt, die Information habe ich dann dem Künstler weitergeleitet oder an das betreffende Auktionshaus.

Gibt es Bilder, ohne die Sie unglücklich wären?

Sehr viele. Ich kenne von jedem Bild die Geschichte, wo, wann, um wie viel ich es gekauft habe. Ich habe es ja gekauft, weil es bei mir etwas ausgelöst hat. Weil es mich bewegt hat oder weil es für mich etwas Besonderes ist.

Eine kuriose Geschichte, die Ihnen als Sammler widerfahren ist?

Die frühe Bleistift -und Grafitzeichnung von Arnulf Rainer aus dem Jahr 1949. Sie wurde irgendwann von einem Journalisten „Die Brillenfrau" genannt. Auf der Rückseite steht: „Diejenige welche". Es ist meiner festen Überzeugung nach ein Porträt von Maria Lassnig, und Rainer liegt ihr am Herzen, wie man sieht. Es ist das erste Selbstporträt von Rainer, der hier an ihrem nackten Busen liegt, ein Bild von unbeschreiblicher Zärtlichkeit und Hingabe. Das Bild hat vor dreißig oder vierzig Jahren mir gehört. Dann hat mich ein Freund bekniet: „Du hast noch so viel andere aus dieser Zeit, bitte gib es mir – ich muss es haben." Dann habe ich es ihm gegeben und mit einem anderen Bild getauscht. Damit war die Arbeit entschwunden. Vor einigen Jahren bekomme ich einen Anruf von der Geschäftsleitung bei Sothebys in Wien und die Dame sagte: „Wir haben eine frühe Rainer-Zeichnung in unserer nächsten Auktion in London, ist das interessant für Sie?" Der Preis war nicht sehr hoch geschätzt und ich gab einen Auftrag. Das Bild wurde dann aber leider wegen unklarer Besitzerverhältnisse zurückgezogen. Später kam das Bild wieder in eine von mir unbemerkte Auktion in Berlin. Es wurde ersteigert und mir zu einem sehr hohen Preis von einer Galerie angeboten. Ich sagte: „Für diese Arbeit kommen nur drei Leute in Frage. Der Herr Essl, dem wird es zu teuer sein, die Albertina, die hat kein Geld, und ich. Ich kann warten." Und das habe ich getan. Nach zwei Jahren habe ich das Bild in einer anderen Galerie gesehen und getauscht und jetzt hängt es wieder bei mir in Wien.

Wie wirkt auf Sie die Entwicklung der zeitgenössischen Künstler und des derzeitigen Kunstmarktes?

Wir haben vermutlich zehn Multimillionäre am internationalen Kunstmarkt, bei denen es vollkommen egal ist, ob ein Bild 60 Millionen oder 100 Millionen kostet, weil

Arnulf Rainer: *„Diejenige welche"*, 1949. Zambo: „Es ist meiner festen Überzeugung nach ein Porträt von Maria Lassnig, und Rainer liegt ihr am Herzen, wie man sieht. Es ist dies das erste Selbstporträt von Rainer, der hier an ihrem Busen liegt."

Galerie im Gang: Dialog zwischen Arnulf Rainer und Johann Hauser.

„Ich wollte immer Kontakt mit den Künstlern haben“

es bestenfalls 2 % ihres Jahreseinkommens ausmacht. Die Spitzenpreise für Picasso, Warhol, Bacon repräsentieren nicht wirklich den Kunstmarkt. Da steigen Spekulanten ein, die aber keine Sammler sind. Auch wird sehr extrovertiert gekauft, mit Blick auf die Öffentlichkeit. Der Typus Sammler, wie ich einer bin, ist im Aussterben begriffen. Die Österreicher haben diesen Hype nicht mitgemacht, der die internationale Kunst hochgetrieben hat. Dafür ist unser Markt zu klein. Ich kann auch noch gute Brus oder Rainer kaufen, die im Preis erschwinglich sind. Von den österreichischen Künstlern hat vermutlich Franz West den international größten Erfolg.

Was interessiert Sie, wenn Sie heute eine Kunstmesse besuchen?

Nicht sehr viel. Früher bin ich gerne über die Art Basel gegangen oder in Köln auf die Messe, um etwas für meine Sammlung zu entdecken. Oder auch um gute Gespräche zu führen mit den Galeristen, den Sammlern – man hat ja auch im gleichen Hotel gewohnt. Die Galeristen, mit denen ich mich gerne unterhalten habe, gibt es kaum mehr, da sie alle ausgegrenzt wurden zu Gunsten amerikanischer Galerien. Es ist ein reines Geschäft geworden. It’s a business.

Worin liegt für Sie der Wert der Kunst?

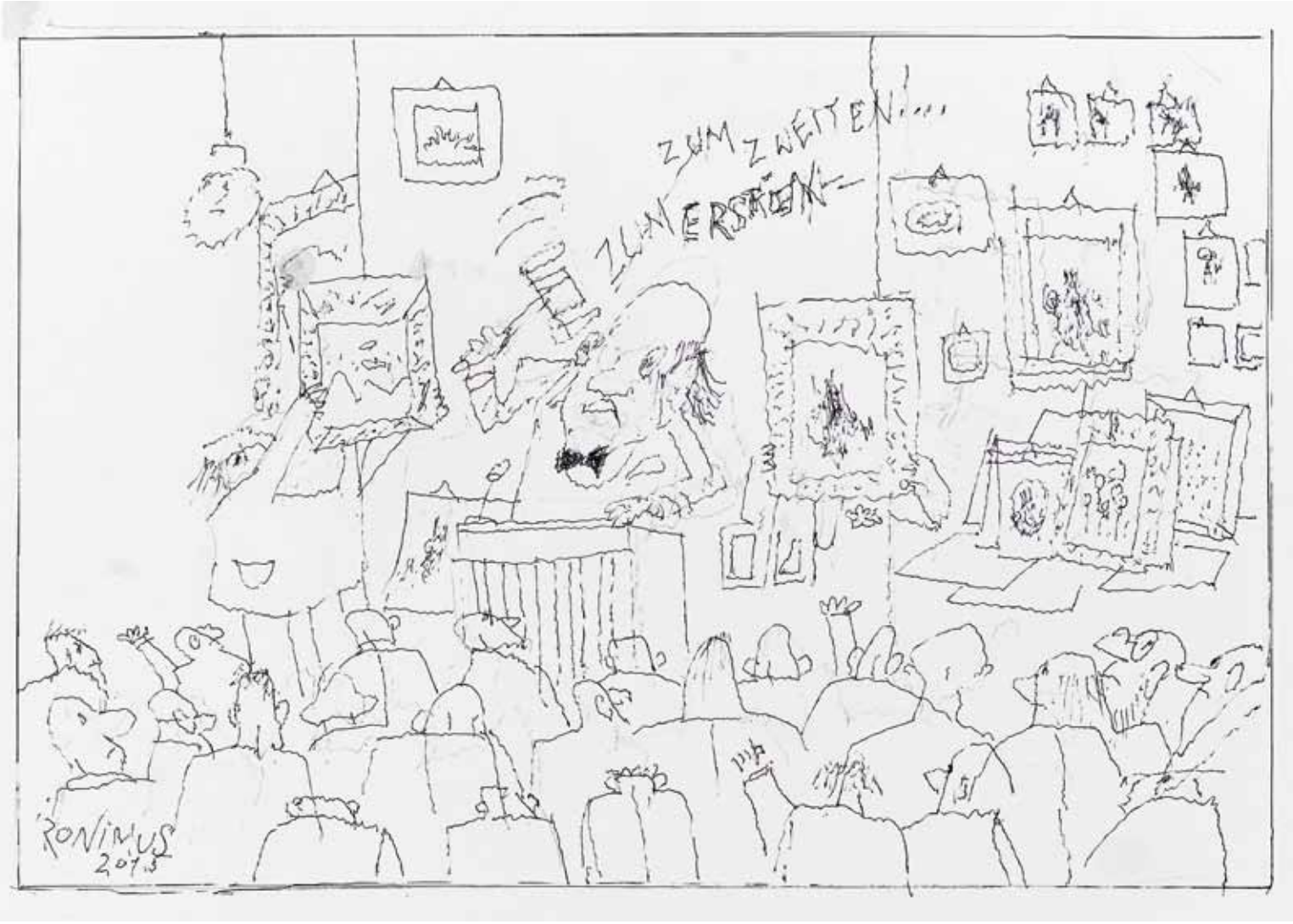
Im Glücksgefühl. Wenn man nach Hause kommt, dann ist das ein Glücksgefühl, dass man die Bilder sieht. Einfach Freude, wie es immer war. Das Faszinosum ist geblieben. Natürlich gibt es Künstler, von denen man sich abgeschaut hat, dann habe ich mich von den Werken getrennt. Oder sie liegen im Keller und warten, dass sie eines Tages erweckt werden.

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.

IRONIMUS
im Kinsky

Er sieht nicht mehr so gut wie früher und ist inzwischen stolze 87 Jahre alt geworden. Der Bitte unserer Redakteurin Marianne Hussl-Hörmann um eine aktuelle Karikatur zum Auktionsgeschehen *im Kinsky* kam er freilich gerne und schnell nach, obwohl er in diesem Jahr, sehr zum Bedauern aller, nach mehr als sechzigjähriger Tätigkeit seinem Leibblatt, der „Presse", altersbedingt seine Dienste quittieren musste.

von Peter Baum



Gustav Peichl, Auktionshaus *im Kinsky*, 2015

Das briefbogengroße Blatt mit dem hammerschwingenden Auktionator in der Bildmitte macht mit seiner Zweiteilung alles auf Anhieb klar: hinter Auktionator und Helfer nur noch Bilder und vorne eine Bastion von ausschließlich männlichen Bietern, die sich das Meistbot heftig gestikulierend untereinander ausmachen. Die kleine Hommage an das erfolgreiche Auktionshaus zählt so zu den raren Spätlingen des Meisters mit spitzer Feder, der es in Wien und Österreich zu dem gebracht hat, was man hierzulande eine Institution nennt.

Wenn auch die Voraussetzungen dafür einzigartig und von Fall zu Fall höchst verschieden sind, so weiß der gelernte Österreicher doch sehr genau, wen er sich als Institution aussucht und warum er das tut. Solcherart in den Adelsstand demokratischer Akzeptanz und allgemeiner Zuneigung gelangte Landsleute gibt es ungleich weniger als Professoren und Kommerzialräte. Genügen bei Letzteren oft schon geeignete Fürsprecher, so muss jeder, der es zur Institution bringt, nicht nur ein gelernter, sondern zugleich auch ein höchst origineller, unersetzlicher und in keiner Weise austauschbarer Alpenrepublikaner sein. In und um Wien herum sollte man auch die höhere Kunst des Raunzens, Nörgelns und Ausrichtens beherrschen. Im Ansatz ist diese Fähigkeit angeboren, in den Ausformungen des Alltags gibt es für sie kein Rezept. Meist eine brotlose Kunst, liegen die Ansprüche derartiger Fähigkeiten zwischen hoch und tief. Ganz oben auf der Skala der Glanzleistungen befinden sich Kabarettisten und Karikaturisten. Letztere freilich auch nur dann, wenn sie unnachahmlich zu den Besten ihres Metiers zählen.

Mit Sicherheit eine österreichischen Institution, die diesen Anspruch erfüllt, ist IRONIMUS, mit bürgerlichem Namen Gustav Peichl, neben seiner Tätigkeit als genialer „Witzezeichner vom Dienst“, wie es früher einmal hieß, auch weithin geschätzter Architekt und emeritierter Hochschulprofessor mit internationaler Reputation.

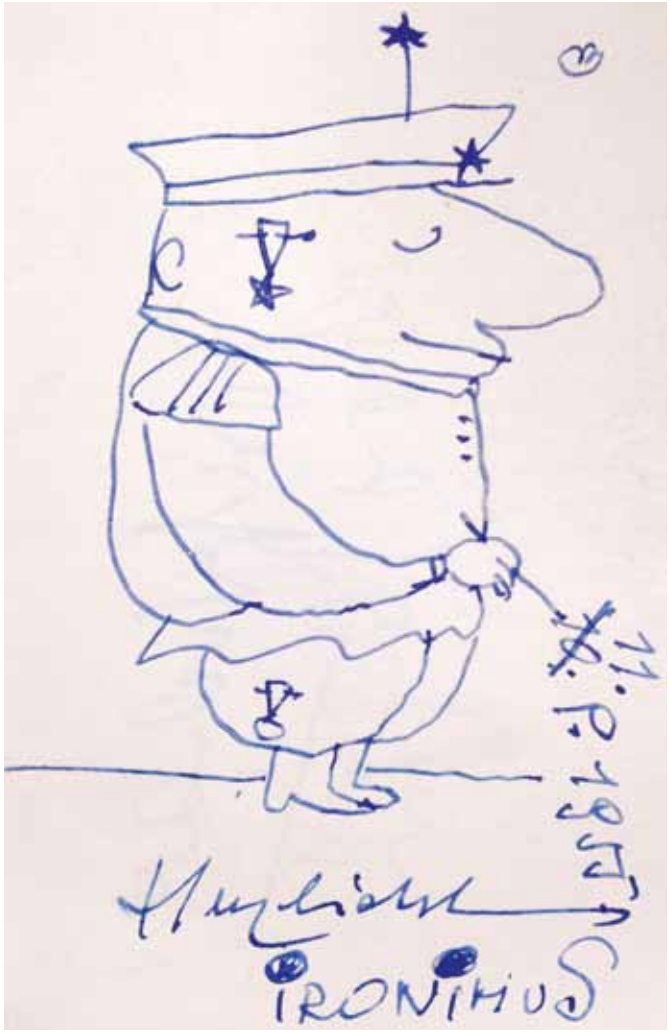
Gustav Peichl, 2005

Am 18. März 1928 in Wien geboren und in Mährisch-Trübau aufgewachsen, besuchte Peichl zunächst ab 1943 die Staatsgewerbeschule in Mödling und ab 1947 die Bundesgewerbeschule in Linz. Er schloss sie 1949 ab und begann ein Jahr später das Studium der Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1954 gelang ihm der Sprung in die Meisterklasse von Professor Clemens Holzmeister, ab 1952 arbeitete er im Atelier von Roland Rainer mit und 1955 eröffnete er sein eigenes Architekturbüro in Wien.

Peichls Haus Himmelstraße in Wien, von 1960, ist sein erstes, noch heute bewundertes eigenes Bauwerk. Den Namen des Architekten Peichl prägten und festigten vor allem seine populär gewordenen Studiobauten für den ORF. Sein vielfältiges Gesamtwerk, angesiedelt zwischen niedrig und hoch, oberhalb und unter der Erde, dokumentieren der Pavillon für die Weltausstellung in New York 1964/65, die Volksschule Wienerberg, die Atrium-Schule in der Krim (Wien-Döbling), die vom Flugzeug aus am besten einsehbare Erdfunkstelle Aflenz in der Steiermark (1976–1984), die außergewöhnliche Bonner Kunsthalle, das EVN Forum in Maria Enzersdorf, die Probebühne des Burgtheaters hinter dem Arsenal und, nicht zu vergessen, das immer gut frequentierte, einladende Karikaturenmuseum in Krems, in dem sich Peichls Doppelbegabung als Baumeister wie gleichermaßen bestens archivierter, regelmäßig ausstellender Karikaturist ideal verbinden.

Als umtriebiger, immer elegant gekleideter und gut vernetzter Newshunter, der praktisch täglich für „Die Presse“, die „Süddeutsche Zeitung“ in München, die „Weltwoche“ in Zürich und die „Wochenpresse“ in Wien seine Spitzen mit schwarzer Feder und Pfiff aufs Papier setzte, war er über Jahrzehnte auch im inneren Stadtbild von Wien und in dessen Cafés unübersehbar. Als Politiker von IRONIMUS übersehen und nicht gezeichnet zu werden wog immer schwerer als jeder Verriss. Seine singuläre Kombinationsgabe und die Fähigkeit, Ideen und Einfälle immer sogleich auf ihre grafische Tragfähigkeit hin zu überprüfen, machten den Zeichner mit der markanten, sicheren und zugleich höchst sensiblen Umrisslinie zum Neuerer der Karikatur in der Tradition großer Vorläufer.

Vor 60 Jahren oder der kleine russische Besatzungssoldat. Die erste Begegnung von Peter Baum mit IRONIMUS



Autogramm von Ironimus, 11. 9. 1955

Das Versuchsfernsehen des österreichischen Rundfunks, 1955 live gesendet aus dem Wiener Künstlerhaus, konnte nur in wenigen Bezirken der Bundeshauptstadt empfangen werden. Umso größer waren die Menschentrauben vor den Auslagen der Elektrogeschäfte, wenn es etwas zu sehen gab, wenn die besten unserer Kabarettisten oder beliebte Schlagersänger gerade dran waren und für den eigenen Unterhalt zur Unterhaltung eines ebenso neugierigen wie dankbaren Publikums sorgten.
Auf gutem Weg zu wachsender Popularität war damals auch ein junger, gerade erst 27-jähriger „Presse“-Karikaturist und Live-Zeichner, der für das TV seine auf großen Tafeln gefertigten Kommentare zur Lage der Nation auch selbst moderierte. Dem hieb- und stichfesten Glossator, der zu improvisieren verstand, begegnete damals, vor sechzig Jahren, der 16-jährige Verfasser dieser Erinnerung bei der Eröffnung der Wiener Herbstmesse am 11. September 1955.
Der noch Jüngere bat den schon einigermaßen arrivierten Jungen um eine Zeichnung in sein von Sportler- und Schauspielernamen dominiertes und eben erst vom Staatsvertragskanzler Julius Raab prominent unterzeichnetes Autogrammbüchel und sagte dazu: „An Russen, bitte.“
Die Karikatur ist hier zu sehen: ein typischer, schon früh zur Ikone avancierter IRONIMUS, inzwischen sechzig Jahre alt und geschmückt mit den Attributen, die den zeichnenden Architekten Gustav Peichl schon immer zur Trademark machten: dem begehrten Sowjet-Orden und dem ausgebesserten Datum, mit dem der kleine Besatzungssoldat knapp vor Rückreise in seine Heimat so seine Schwierigkeiten hatte.

Benefiz *im Kinsky*

Kunst für Menschen in Not!

Das neunerhaus: eine innovative Wiener Sozialorganisation, die obdachlosen Menschen ein selbstbestimmtes und menschenwürdiges Leben ermöglicht. Umfangreiche Hilfe, die wirkt – und nicht beglückt – steht im neunerhaus seit mittlerweile 16 Jahren im Zentrum.

neunerhaus-Benefiz Auktionen: Das neunerhaus war eine der ersten Sozialorganisationen, die Kunst als Motor für Spenden eingesetzt hat. Mit Feingefühl und Fairness den Künstlern wie Sammlern gegenüber können diese Auktionen seit nunmehr 15 Jahren stets steigende Resultate verzeichnen.

Benefiz *im Kinsky*: Das *Auktionshaus im Kinsky* ist seit vielen Jahren Hauptsponsor der neunerhaus-Auktion. GF Michael Kovacek führt die Versteigerung durch und verleitet jedes Jahr gekonnt das Publikum zum Bieten!

15. neunerhaus-Kunstauktion im MAK triumphiert mit einem neuen Rekordergebnis!

Ein voller Saal, gute Stimmung und eine charmante wie auflockernde Moderation von Susanne Pöchacker sorgen für eine gute Startposition, bevor Michael Kovacek für über zwei Stunden durch ein buntes Angebot von junger Kunst führt! Kaum ein Objekt, das zum Rufpreis wegging, schnell verdoppelten und verdreifachten sich die Preise und wurde mit Applaus begrüßt. Ein Abend des großen Erfolges und ein bemerkenswertes Zeichen für Solidarität und Großzügigkeit!

Editionen *im Kinsky*

bereits erschienen

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

Ernst Ploil
Wien 2014, 195 S., € 69,—

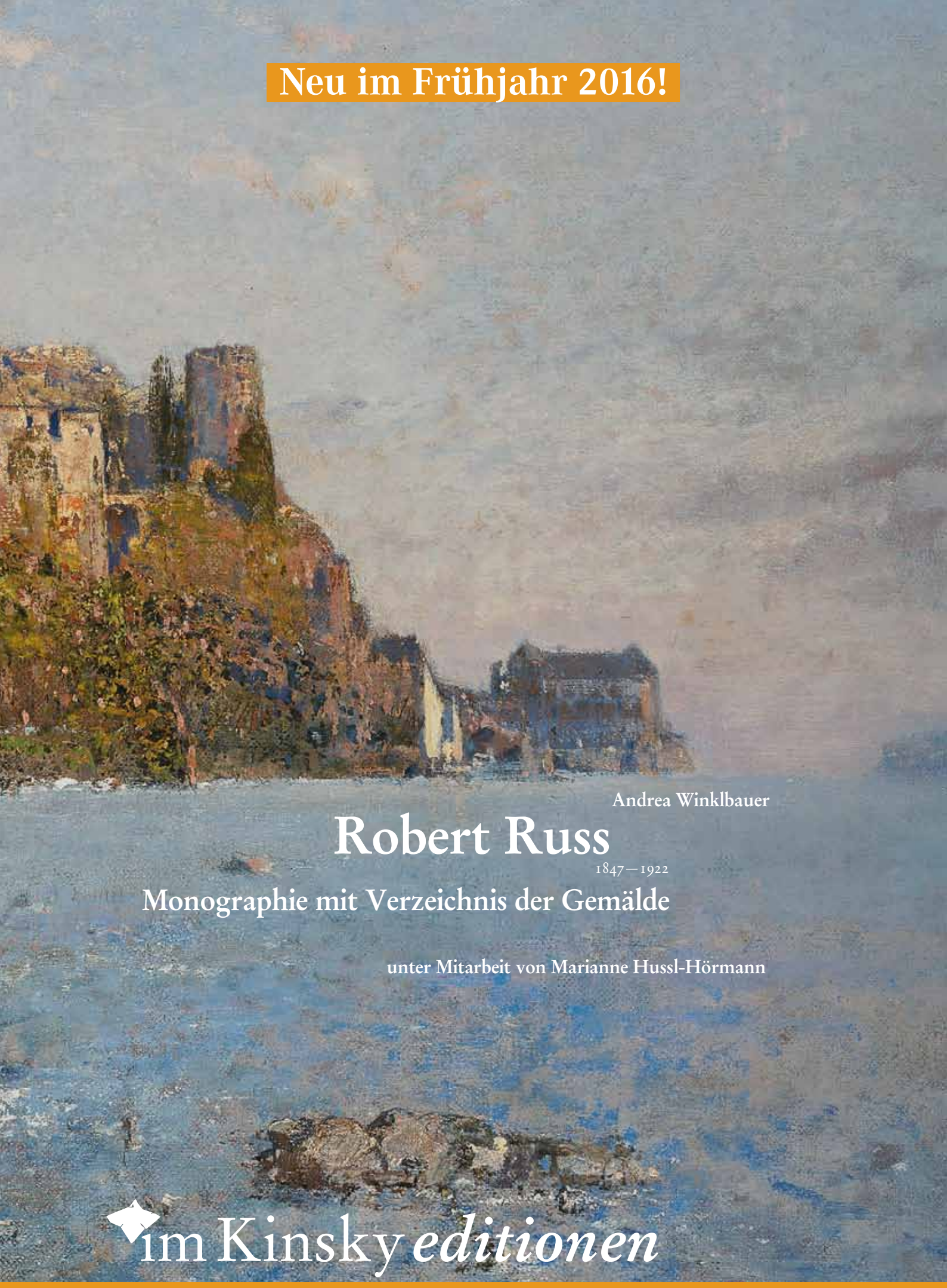
Marianne Hussl-Hörmann,
mit Beiträgen von Herbert Giese,
Sabine Grabner, Johann Kräftner
Wien 2011, 200 Seiten, € 59,—

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,—

Bestellung T +43 1 532 42 00, office@imkinsky.com oder www.imkinsky.com/de/editionen

Neu im Frühjahr 2016!



Andrea Winklbauer

Robert Russ

1847–1922

Monographie mit Verzeichnis der Gemälde

unter Mitarbeit von Marianne Hussl-Hörmann

im Kinsky *editionen*

Service
im Kinsky

Unsere Vorteile

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

Unsere Kataloge

Katalogbestellung zum Sonderpreis:
office@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00

1 Jahresabo um € 115,– inkludiert mindestens 13 Kataloge pro Jahr.

Franz Hagenauer
(1906–1986)
Page, Entwurf: 1979/80, Messing, H 127 cm
verkauft um € 27.720

im Kinsky

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

Unsere Auktionen 2016

26. Jänner 2016
Nachlassauktion Galerie Contact – Helga Vavrousek

23.–24. Februar 2016
„Kostbarkeiten“

12.–13. April 2016
Alte Meister
Bilder des 19. Jahrhunderts
Antiquitäten

7.–8. Juni 2016
Klassische Moderne
Jugendstil
Zeitgenössische Kunst

Unsere Experten

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

Impressum

im Kinsky, 6. Ausgabe, Dezember 2015, © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Freyung 4, 1010 Wien
Konzept und Redaktion: Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com
Korrektur: Dr. Herta 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: Albertina, Wien; Auktionshaus im Kinsky, Gmbh, Wien; Robert Mayr, Wien; British Museum London; KHM-Museumsverband; Metropolitan Museum New York; Literatur: Erika Billeter, Hunde und ihre Maler, Bern 2005; Otto von Falke, Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien, Berlin 1930; Privatarchiv Daisy von Strasser; de.wikipedia.org/wiki/Georg_Plach

Diskret

Kunst kaufen & verkaufen

im Kinsky

Gustav Klimt

Arnulf Rainer

Max Oppenheimer

Rudolf von Alt

Arik Brauer

Marie Egner

Otto Muehl

Carl Moll

Alfons Walde

Kiki Kogelnik

Olga Wisinger-Florian

Markus Prachensky

Ferdinand Georg Waldmüller

Wir übernehmen

- hochwertige Kunstwerke aller Sparten: Alte Meister, Bilder des 19. Jh., Klassische Moderne, Zeitgenössische Kunst, Antiquitäten und Jugendstil
- zur privaten Vermittlung oder für unsere Auktionen

Wenden Sie sich bitte direkt an die Geschäftsführer **Michael Kovacek** (miko@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00) und **Ernst Ploil** (office@pkpart.at, T +43 1 532 42 00).

Nutzen Sie unsere weltweiten Verbindungen für einen erfolgreichen Private Sale Ihrer wertvollen Kunstobjekte. Wir schätzen und vermitteln Ihre Kunst.

Werner Berg
Egon Schiele
Maria Lassnig
Anton Faistauer
Wolfgang Hollegha
Franz West
Wilhelm Thöny
Kolo Moser
Friedrich Gauermann
Franz Sedlacek
Hermann Nitsch
Fritz Wotruba

Wir bieten Ihnen

» profunde Beratung
» professionelle Schätzung und
» absolute Diskretion

Besichtigen Sie unseren Private Sale gegen Voranmeldung oder vereinbaren Sie einen Termin zur Einbringung.
Kontakt: **Monika Uzman,** monika.uzman@gmail.com, T +43 1 532 42 00-22, M +43 664 421 34 59

Blaue Warzenflasche, Alpenländisch, um 1700
blaues Glas, H. 19,5 cm, verkauft um € 27.700

im Kinsky
www.imkinsky.com