im Kinsky

2016

Sammlung Dieter und Barbara Ronte

Oswald Oberhuber

Richard Gerstl

Steinbockhorn

Arzneyen am Hals

Mosaike von Leopold Forstner

Wolke und Wind

Die Wa(h)re Kunst

Das war der Titel eines Buches, das Dieter Ronte 1997 über „Markt, Kultur und Illusion“ publizierte. Anhand eines fiktiven Künstlers werden mögliche Strategien für den Erfolg im Dickicht des Kunstmarktes beschrieben. Bis heute haben die Analysen des engagierten und begnadeten Museumsmanagers Ronte, der als Direktor der Museen moderner Kunst in Wien, Hannover und Bonn die Entwicklungen der jeweils zeitgenössischen Kunst stets an vorderster Front miterlebt und gestaltet hat, nichts von ihrer Gültigkeit verloren.

Die Wahrheit – so ein Fazit seines Buches – ist ein viel zu großes Wort, für das es keine eindeutigen Kriterien gibt. Das Schaffen von Kunstwerken hingegen ein sehr komplexer, vielschichtiger Prozess. Tiefe, wahre Empfindung ist das eine, genügt aber selten allein, um etwas Zeit*loses* oder Zeit*treffendes* zu kreieren. Dafür braucht es schon eine Art Vision, auch eine solide Kenntnis der angewandten Technik und ein bestimmtes Sensorium für die Zeit, die Gesellschaft, die großen und kleinen Fragen, die nach kreativen Antworten suchen. Da der Künstler vom Ergebnis seiner Arbeit aber leben muss, wird es unweigerlich zur Ware und automatisch in den Kreislauf von Angebot, Werbung und Nachfrage eingebunden. Dieses Spiel gut zu spielen ist zweifellos auch eine eigene Kunst.

Dieter Ronte war diesen Fragen und diesen Überlegungen in zahlreichen Ateliers und in vielen Gesprächen mit Künstlern immer auf der Spur. Er war der erste, der Maria Lassnig eine Ausstellung im Museum Moderner Kunst in Wien ermöglichte, er war Wegbegleiter vieler heute bekannter Künstlerinnen und Künstler. Und so hat er auch eine eigene, sehr persönliche Sammlung zusammengetragen.

Dass sich Dieter Ronte nun entschlossen hat, über uns einen Teil dieser Objekte neuen Sammlern zu überlassen, war uns nicht nur Freude, sondern auch Ehre. Dass er mit dieser Versteigerung auch die Kunst des Loslassens praktiziert – eine eigene, nicht minder wahre Kunst –, sei nebenbei erwähnt.

Rückblickend haben wir 2016 jedenfalls wieder viel *Ware* und viel *wahre* Kunst präsentieren und erfolgreich verkaufen können. Mit Stolz weisen wir auf die bei uns erzielten neuen Wertmaßstäbe für den lange wenig anerkannten Künstler Hans Bischoffshausen hin, auf die Akquisition so gesuchter Gemälde wie das Gartenbild von Richard Gerstl und auf die sensationellen Ergebnisse bei unseren Nachlassauktionen, einmal von der Galeristin Vavrousek und im Herbst von Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie, geb. Mayr-Melnhof.

Es ist uns wieder ein Vergnügen, Sie in diesem Journal mit eigenen Berichten über diese besonderen Bilder und Kunstobjekte, über Künstler und Sammler, seltene Sammelgebiete und ausgefallene Techniken zu unterhalten. Und überlassen Ihnen die Entscheidung, ob und wann die *Ware* und die *wahre* Kunst eine harmonische Symbiose eingehen.

Mit den besten Wünschen für eine schöne Weihnachtszeit und auf ein Wiedersehen im Kinsky 2017!

Michael Kovacek
Dr. Ernst Ploil

Maria Lassnig (1919–2014), *o.T.* (Detail), 1994, Öl auf Leinwand, 100 × 125 cm, verkauft um € 378.000

Dass sich Dieter Ronte nun entschlossen hat, über uns einen Teil dieser Objekte neuen Sammlern zu überlassen, war uns nicht nur Freude, sondern auch Ehre. Dass er mit dieser Versteigerung auch die Kunst des Loslassens praktiziert – eine eigene, nicht minder wahre Kunst –, sei nebenbei erwähnt.

Rückblickend haben wir 2016 jedenfalls wieder viel *Ware* und viel *wahre* Kunst präsentieren und erfolgreich verkaufen können. Mit Stolz weisen wir auf die bei uns erzielten neuen Wertmaßstäbe für den lange wenig anerkannten Künstler Hans Bischoffshausen hin, auf die Akquisition so gesuchter Gemälde wie das Gartenbild von Richard Gerstl und auf die sensationellen Ergebnisse bei unseren Nachlassauktionen, einmal von der Galeristin Vavrousek und im Herbst von Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie, geb. Mayr-Melnhof.

Es ist uns wieder ein Vergnügen, Sie in diesem Journal mit eigenen Berichten über diese besonderen Bilder und Kunstobjekte, über Künstler und Sammler, seltene Sammelgebiete und ausgefallene Techniken zu unterhalten. Und überlassen Ihnen die Entscheidung, ob und wann die *Ware* und die *wahre* Kunst eine harmonische Symbiose eingehen.

Mit den besten Wünschen für eine schöne Weihnachtszeit und auf ein Wiedersehen im Kinsky 2017!

Michael Kovacek
Dr. Ernst Ploil

Maria Lassnig (1919–2014), *o.T.* (Detail), 1994, Öl auf Leinwand, 100 × 125 cm, verkauft um € 378.000

Dass sich Dieter Ronte nun entschlossen hat, über uns einen Teil dieser Objekte neuen Sammlern zu überlassen, war uns nicht nur Freude, sondern auch Ehre. Dass er mit dieser Versteigerung auch die Kunst des Loslassens praktiziert – eine eigene, nicht minder wahre Kunst –, sei nebenbei erwähnt.

Rückblickend haben wir 2016 jedenfalls wieder viel *Ware* und viel *wahre* Kunst präsentieren und erfolgreich verkaufen können. Mit Stolz weisen wir auf die bei uns erzielten neuen Wertmaßstäbe für den lange wenig anerkannten Künstler Hans Bischoffshausen hin, auf die Akquisition so gesuchter Gemälde wie das Gartenbild von Richard Gerstl und auf die sensationellen Ergebnisse bei unseren Nachlassauktionen, einmal von der Galeristin Vavrousek und im Herbst von Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie, geb. Mayr-Melnhof.

Es ist uns wieder ein Vergnügen, Sie in diesem Journal mit eigenen Berichten über diese besonderen Bilder und Kunstobjekte, über Künstler und Sammler, seltene Sammelgebiete und ausgefallene Techniken zu unterhalten. Und überlassen Ihnen die Entscheidung, ob und wann die *Ware* und die *wahre* Kunst eine harmonische Symbiose eingehen.

Mit den besten Wünschen für eine schöne Weihnachtszeit und auf ein Wiedersehen im Kinsky 2017!

Michael Kovacek
Dr. Ernst Ploil

Maria Lassnig (1919–2014), *o.T.* (Detail), 1994, Öl auf Leinwand, 100 × 125 cm, verkauft um € 378.000

im Kinsky 2016

5 Dieter Ronte
Diese Sucht nach Neuem

32 *im Kinsky*
Sponsoring

10 Oswald Oberhuber
Gefühle

34 Kareen Schmid
Der Affe in der Kunst

11 Christa Armann
Oswald Oberhuber

39 Roswitha Holly
Steinbockhorn

16 Claudia Mörth-Gasser
Richard Gerstl, Landschaften

44 Marianne Hussl-Hörmann
Arzney am Hals

22 Alexander Giese
Olga Wisinger-Florian

48 Ernst Ploil
Mosaike von Leopold Forstner

24 Marianne Hussl-Hörmann
Anton Romako

53 Roswitha Holly
Wolke und Wind

Diese Sucht nach Neuem

Sammlung Dieter und Barbara Ronte

Das erste Kunstwerk habe ich mit fünf Jahren für 5 DM in Wilhelmshaven von einem befreundeten Maler erworben. Ich habe es in Groschen bezahlt. Der Wunsch nach eigenem Kunstbesitz entstand durch die Familie, in der intensiv zeitgenössisch gesammelt wurde und viele Künstler zum Freundeskreis gehörten.

von Dieter Ronte

Vorherige Seite:
Maria Lassnig, *Herbstbild/Herbst (Aus dem Rahmen drücken),* 1983, Öl auf Leinwand; 111,5 × 81 cm
verkauft um € 378.000

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Arnulf Rainer, *Gesicht mit Goya,* 1983, Graphitstift auf Fotografie, 24 x 17 cm
verkauft um € 3.780

Das erste Kunstwerk habe ich mit fünf Jahren für 5 DM in Wilhelmshaven von einem befreundeten Maler erworben. Ich habe es in Groschen bezahlt. Der Wunsch nach eigenem Kunstbesitz entstand durch die Familie, in der intensiv zeitgenössisch gesammelt wurde und viele Künstler zum Freundeskreis gehörten.

Intensiviert hat sich meine Sammelleidenschaft in den letzten Schuljahren und als Student. Graphikkreise, Kunstvereine usw. verführten immer wieder zu neuen Ankäufen, so dass aus der Leidenschaft eine Art Krankheit wurde. Diese Sucht nach Neuem, nach ästhetischen Vergleichen und Auseinandersetzungen war es, die mich mit 16 Jahren dazu brachte, unbedingt Museumsdirektor für moderne Kunst zu werden, was ich mit 36 Jahren in Wien als Chef des neu aufgestellten MuMoK schaffte, das ich von 1979 bis 1989 leitete, um dann in Hannover (Sprengelmuseum) und Bonn (Kunstmuseum Bonn) und zuletzt nach der Pensionierung in Krems (Forum Frohner) zu wirken.

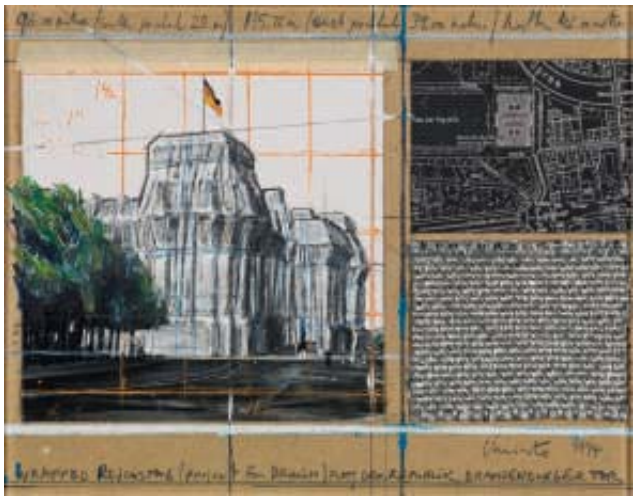
Alfred Haberpointner, *Schuh,* 2000,
Blei, ca 28 x 13 x 10 cm
verkauft um € 4.400

Agenore Fabbri, o. T., 1993,
Skulptur, 33 x 26 x 19 cm

Joseph Beuys, *Intuition,* 1968,
Multiple, Holzkiste, 30 x 20 x 6 cm

gegen einen Text, eine Eröffnung usw. Beiden Seiten wird so geholfen. Mit vielen Künstlerinnen und Künstlern sind Freundschaften entstanden, die dann zu gewidmeten Geschenken führten.

Nun im Alter ist Reduktion angesagt, und das gilt auch für die Sammlung. Der Weggang tut weh, doch umso größer ist die Überraschung, wenn Bilder aus dem Depot geholt werden und sich in neuer Frische behaupten, die Räume neu dominieren können und zu anderen Gesprächen führen. Dieser Dialog ist für den Museumsmann sehr wichtig, besonders bei jungen Künstlern, über die bis dahin wenig nachgedacht worden ist. Dieses erste Schreiben über eine unbekannte Kunst ist eine sehr wichtige Erfahrung, denn der Text ist der erste, der dem neuen Bild eine textliche Grammatik gibt, die Sprachfähigkeit des Bildes testet, die sich dann bei der Eröffnung einer Ausstellung als richtig und fruchtbar erweisen muss. Schreiber und Eröffnungsredner müssen ebenso wie das Kunstwerk in der Öffentlichkeit verstanden werden können. Deshalb habe ich gerne Ateliers besucht, diskutiere ich gerne mit Künstlern. Museumsleute wie auch Menschen anderer Berufszweige neigen im fortschreitenden Alter dazu, zu wissen, wie es geht. Sie sind sicher, mit allen Problemen fertig zu werden, weil sie sich ein System erarbeitet haben, Museumsleute eben ein System der Kunst. Dann kommt das Gespräch mit einem jungen Künstler, der hört sich das an und erklärt, dass alles ganz anders sei, neu und noch unbekannt. Und er hat Recht!



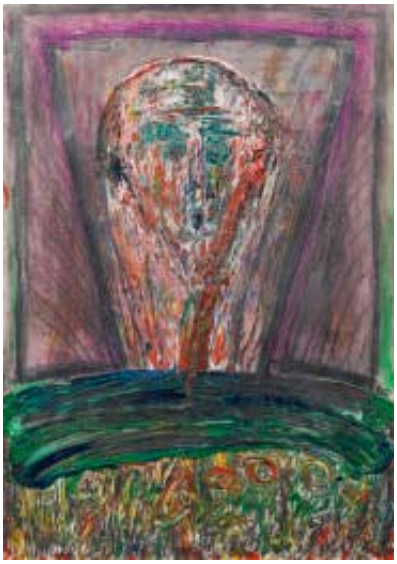
Javacheff Christo , *Reichstag*, 1994, Mischtechnik, Collage auf Karton in Plexiglasrahmen; 22,5 × 28,5 × 3 cm
verkauft um € 23.900

Auch als Museumsmann habe ich mit meiner Frau weiter gesammelt, obwohl es eine ICOM-Regelung gibt, die vor möglichen Verwicklungen warnt. Doch alle Kollegen, die ich kenne, haben zu Hause die Kunst gebraucht. Es ist unsinnig, die ästhetischen Herausforderungen auf den Beruf zu begrenzen, und zu Hause vor leeren Wänden oder mit Rembrandtfälschungen zu leben. Das ist, als ob der Fleischer Vegetarier sein muss.

Denn die eigentliche, intensive und die Phantasie anregende Auseinandersetzung mit Kunst findet im täglichen Kontakt, also zu Hause statt. Hier ist das Lernen unmittelbarer als am Schreibtisch, hier können neue Ordnungen ausprobiert und Bilder in einen Dialog gebracht werden, der im Museum nicht akzeptabel wäre.

Oft habe ich die Bilder nach Eingang gehängt. Durch die vielen Umzüge wurden immer wieder neue Strukturen erkennbar. Der tägliche Umgang, oft nur wenige Sekunden mit einem Kunstwerk, bildet ungemein. Die Werke werden Teil der Familie und sie haben eine kräftige Stimme. Die meisten Kunstwerke sind normal in Ateliers oder Galerien oder Versteigerungen erworben worden. Viele aber sind Tauschobjekte in einem Bereich ohne Geld. Bild

Markus Lüpertz , *Beethoven*, Skulptur aus Bronze, bemalt; H ca 45 cm
verkauft um € 16.400



Franz Ringel, *o.T.*, 1986,
Mischtechnik auf Papier;
100 × 70 cm

Ben Jakober *, Skulptur Käfig,
diverse Materialien; ca. 75 cm Höhe
verkauft um € 4.300

Christian Ludwig Attersee, *Sommerei*, 1982,
Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm
verkauft um € 11.300

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Die Wertentfaltung in der Kunst aber ist eine irrationale, denn sie beinhaltet unbekannte Risiken. Auch in einer Gesellschaft, die nur noch einen einzigen Wert anerkennt: den ökonomischen. Wie ein Liebender sucht der Sammler eine Bindung, und zwar an die Werke. Er investiert in Artefakte, die ihn ein Leben lang begleiten sollen. Ästhetische Inhalte werden aus der Sphäre des Künstlers in seine Privatsphäre transferiert. Je nach Engagement kann daraus eine Lebensaufgabe werden. Die Sammlung wächst und wächst. Viele Museumssammlungen sind heute auf Leihgaben oder Schenkungen aus diesen Sammlungen angewiesen.

Wenn der Kunstsammler seine Leihgabenliste stets vergrößert, wird er als Sammler zum Mäzen und eine Person des öffentlichen Interesses. Laufen die Geschäfte gut, kann er weitaus mehr Geld in Kunst investieren als ein Museum. Oder er gründet sein eigenes, aber öffentliches, Privatmuseum und wird sein eigener Museumsdirektor, frei von den politischen Zwängen der öffentlichen Hand, aber eben auch mit allen ökonomischen Risiken.

„Das Museum, das öffentliche wie das private, entwickelt für jedes Werk die richtige Grammatik, sie garantiert Qualitäten und somit auch die erhofften Preissteigerungen. Künstler können durch Testament die Besitzer ihrer Werke nach dem Tod daran teilhaben lassen, so Arnulf Rainer in seinem Vermächtnis vom 7. Juni 1972.“ (Holger Bonus, Dieter Ronte, die wa(h)re Kunst, 2. Aufl., Stuttgart 1997, S.101f).

Neben den öffentlichen Konventionen gibt es auch private, und diese sind bei Sammlern besonders stark ausgeprägt. Denn der tägliche Umgang mit Kunst prägt sehr stark. Besonders intensiv ist dies bei Sammlern, die nicht kreuz und quer nach momentanen Entscheidungen sammeln, sondern nur in einer Richtung erwerben, denn sie akzeptieren dieses ästhetische Prinzip als ihr Lebensprinzip. So weit bin ich in meiner Sammlertätigkeit nicht gegangen. Für mich ist jedes einzelne Werk weniger Bestätigung als vielmehr eine ständige Herausforderung, auch als Erinnerung. Und es ist noch genügend im Haus, um weitere Herausforderungen zu erleben.

Bonn im September 2016.

Prof. Dr. Dieter Ronte war von 1979 bis 1989 Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien, wurde danach an das Sprengelmuseum Hannover und ab 1993 als Direktor ans Kunstmuseum Bonn berufen, das er bis zu seiner Pensionierung 2007 leitete. Im selben Jahr übernahm er die künstlerische Leitung des neu eröffneten Frohner-Forums in Krems an der Donau. Dieter Ronte lehrte an der Akademie der bildenden Künste Wien, an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, und an den Universitäten Hannover und Bonn.

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Detail), Öl auf Leinen; 248 × 213 cm
verkauft um € 16.400

Gefühle!

Was ist das?
Wo ist das?
Wie ist das?

Ich fühle mich traurig,
wie oft noch,
wie lange noch,
immer wieder.

Gefühl mich, gefall mich,
verfall mich, zerfalle nicht,
Bauch weh Du!

Das ist sicher eine hoffnungsfreudige Stunde,
trunkene, wie meine ich das?
„Ich sah in der Ferne Deine Locken im Winde sich winden."
Punkt, noch einmal Punkt,
in der Ferne war kein laues Hauchen...

Gefühl wie bist Du –
so warm, so weich;
keiner kann dich fassen,
trotzdem verbeuge ich mich vor Dir
und greife Deine weichen Hände.

Denn wie kann ich meine Tränen verdrücken,
die nur mehr trocken sich zeigen.
Ich schweige, wie soll ich Dich verstehn,
bin ich doch selber an mir,
kaum zu wissen wie ich mich verdrücke!

Oberhuber

Zitiert aus:
Gefühle: Oswald Oberhuber malt seine Ausstellung,
Ausstellungskatalog, 26. März – 13. April 1973
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Oswald Oberhuber, *Kopf*, 1956,
Öl und Bleistift auf Holzfaserplatte; 51 × 39,5 cm

Phänomen: Oswald Oberhuber

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

von Christa Armann

Vorherige Seite:
Oswald Oberhuber, *Portrait*, 1980,
Mischtechnik auf Papier, 55 × 42 cm

Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und bleiben ihr ein Leben lang treu. Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und wechseln mit ihr in die unterschiedlichsten Medien der bildenden und angewandten Kunst wie Tafelbild, Skulptur, Fotografie usw., immer auf der Suche nach dem endgültigen Kunstwerk für diese eine Sprache …

Und es gibt Oswald Oberhuber, der in der Kunst nach 1945 eine ganz besondere Position einnimmt als Ausstellungsmacher, Galerist, Professor und Rektor der Akademie der Bildenden Künste und vor allem als einer der vielfältigsten und bis heute gegenwärtigen Künstler Österreichs.

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

Oswald Oberhuber ist ein Künstler, der sich der Zeitgenossenschaft verpflichtet hat. „Kunst ist nicht Kontinuität, sondern AUGENBLICKHAFTE ERFINDUNG“, schrieb er bereits 1956 in seinem Text „Die permanente Veränderung in der Kunst“[2]. Sein künstlerisches Denken ist nicht dem Diktat einer bestimmten Ausdrucksform unterworfen. Von den Anfängen im Informell über einen klassisch realistischen Stil bis hin zur Pop Art und Konzeptkunst entstanden Skulpturen, Materialbilder, Collagen, monochrome Tafeln, Schriftbilder, aber auch Tapisserie, Mode und Möbelentwürfe. Blickt man auf sein bisheriges Werk zurück, wirkt es zerrissen und nicht auf eine künstlerische Identität bezogen. Genauer betrachtet ist es jedoch in seiner Produktivität bei aller Unterschiedlichkeit und Zwiespältigkeit ein Zeichen von ungeheurer Kreativität, Neugierde und Wachheit. In seinem Werk finden sich Zitate und Aneignungen von vor oder neben ihm tätigen Künstlern – eine Methode, die er als durchaus legitime Praxis für seine sich stets wandelnde Kunst sieht. Oberhuber malt nicht nach, er kopiert keinen Stil, sondern erkennt die Einzigartigkeit einer Ausdrucksform, nimmt sie auf und vervollständigt sie für den Moment der Zeitgenossenschaft in seinem Werk mit seiner künstlerischen Handschrift. Er ist immer auf der Suche nach dem neuen genialen Einfall bei sich und den anderen. Wenn er beginnt, sich zu wiederholen, springt er ab, um der Langeweile zu entgehen.

Oswald Oberhuber, Mund-Zähne, 1964, Öl auf Leinwand; 86 × 145 cm, verkauft um 31.300

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1982, Mischtechnik auf Karton, 24 × 38 cm, verkauft um € 1.000

Die Zeichnung als eine durchgehende konstante Ausdrucksweise begleitet Oberhuber trotz seiner stetig wechselnden Bildsprache.

> **„Dieses Medium habe ich nie verlassen. Nach dem Informell habe ich mich zunächst ganz auf die Zeichnung verlegt, gewissermaßen als Disziplinierungsmethode. Bei der Zeichnung muss man etwas ganz bewusst durchführen.“[3]**

Oswald Oberhuber hat Lust an seinen wuchernden Bildformen und ist verschwenderisch in seiner Poesie und in seinen Gefühlen. Die Intensität seiner Empfindungen liegt in jedem einzelnen Strich, der zur Linie wird und als Figur oder Kontur seinen Platz findet.

Henri Matisse, ein Meister der Zeichnung des 20. Jahrhunderts, sprach von dem Lichtraum einer Strichzeichnung, gestaltet und erfahren durch eine „Perspektive des Gefühls, einer suggerierten Perspektive“. Er bezeichnete die Zeichnung als „ein Mittel, auf schlichte und sehr spontane Weise intime Gefühle auszudrücken und Seelenzustände zu beschreiben, die schwerelos in das Gemüt des Betrachters übergehen“[4].

Auf diese Art ist auch das kontinuierliche zeichnerische Werk von Oswald Oberhuber zu sehen.
Aus dem Informell, der wichtigsten Strömung nach 1945, fand er stilistisch schnell wieder heraus. Was von der Idee blieb, ist das *Gefühl* als Motiv einer künstlerischen Aussage und dies ist durch die Linie am unmittelbarsten für den Betrachter zu erfahren.

Der Wechsel von abstrakter und figurativer Darstellung prägt auch seine Zeichnungen. Das gegenständliche Arbeiten verlangt vom Künstler immer ein genaues Hinsehen, während durch die Abstraktion sehr leicht der Zusammenhang

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1950, Mischtechnik auf Papier, 49 x 35 cm

verloren gehen kann. Das Auge schult sich immer wieder neu an der Figur und das Gefühl aktiviert sich an der Geste. So intensiviert und verändert sich mit jedem Mal die Position des Künstlers.

Die meisten Blätter sind von einer großen Leichtigkeit. Ausgelöst durch die Tatsache, rasch reagieren zu können, entsteht die Form spielerisch. Unabhängig vom Thema ist in den Zeichnungen immer die feine, sensible Poesie seiner frühesten surrealen und informellen Arbeiten zu spüren.

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

„Der Freiheit des Künstlers entspricht die Unsicherheit des Publikums!“[5]

Mit jedem neuen Wechsel in der künstlerischen Formulierung wird der Betrachter erneut verunsichert und herausgefordert. Kein von Oberhuber entwickeltes künstlerisches System hält dem Drang des permanent aufkommenden Neuem und Anderem stand. Ganz im Sinne von Heraklits gültigem Grundprinzip des Kosmos:

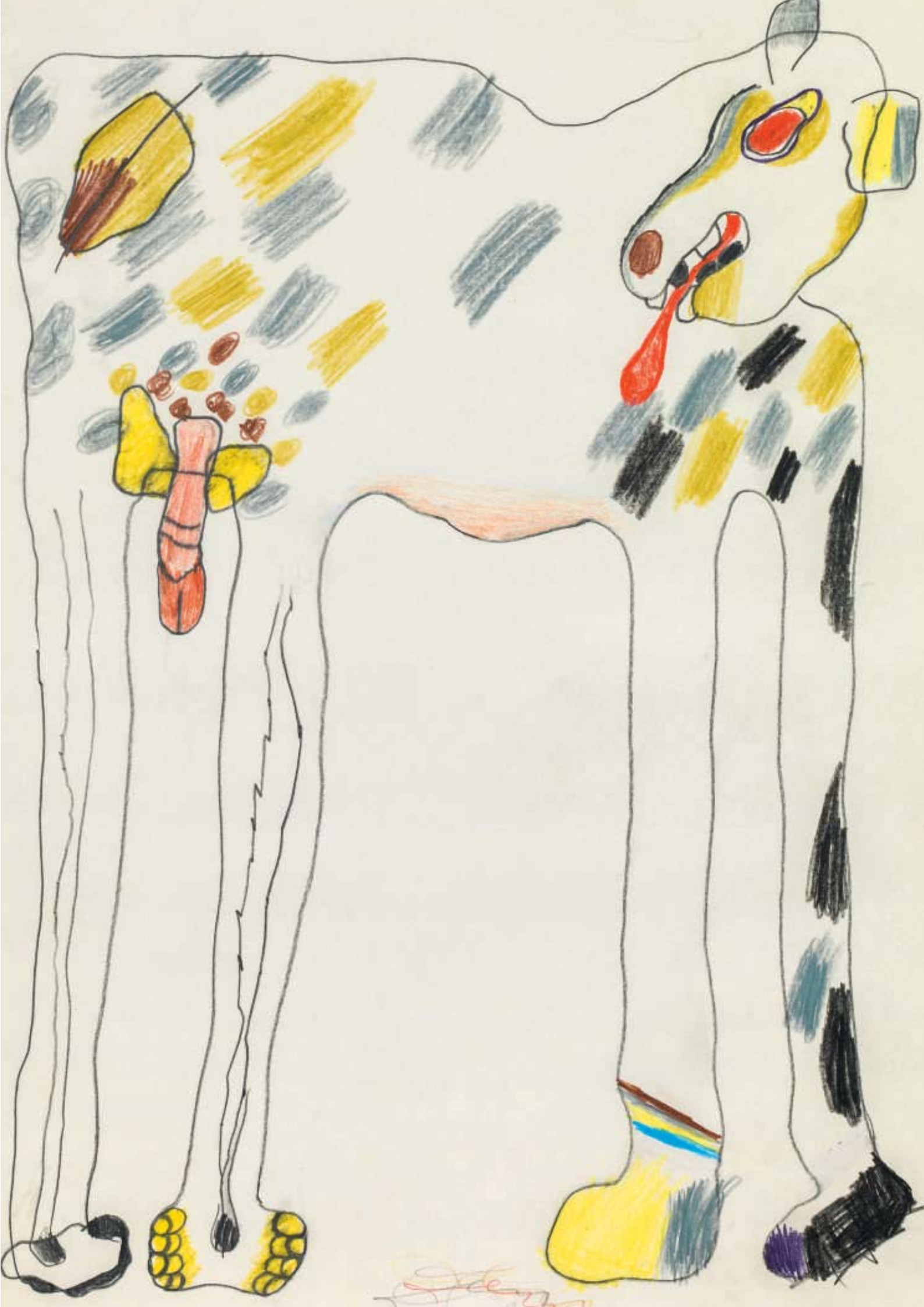
„Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen, denn andere Wasser strömen nach.“

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 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 149
2 Abgedruckt u. a. in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 73–78
3 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 365
4 Henri Matisse, Über Kunst, Zürich 1993, S. 150
5 Wieland Schmid in: Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947–1986, Wien 1986, S. 185

Weiterführende Literatur:
Oswald Oberhuber, Mutazione. Permanente Veränderung. Ein Gespräch mit Ursula Riederer, Bozen 2004

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Stier), 1980, Mischtechnik auf Papier; 60 × 44 cm, verkauft um € 4.800



Wegweiser der Moderne

Die Landschaft bei Richard Gerstl (1883–1908)

Im Sommer 1907 findet sich am Traunsee eine Gruppe von Komponisten, Musikern und Musikbegeisterten ein, die den Anspruch hat, in der Kunst radikal neue Wege zu gehen. Die zentrale Figur des verschworenen Kreises ist Arnold Schönberg, einer der einflussreichsten Komponisten der Moderne, der zu dieser Zeit mit tradierten musiktheoretischen Prinzipien bricht und die freie Atonalität in die Musik einführt.

von Claudia Mörth-Gasser

Richard Gerstl, *Traunsee mit Schlafender Griechin,* Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 37,7 x 39,3 cm, Leopold Museum, Wien

Traunseerevolution

Der Einladung Schönbergs, die Sommerfrische gemeinsam mit ihm und seiner Familie in Traunstein bei Gmunden zu verbringen, folgen Schüler, Freunde und Bekannte, wie Alban Berg, Anton von Webern oder Alexander Zemlinsky. Zum engeren Freundeskreis der charismatischen Persönlichkeit Schönberg gehört auch der junge Maler Richard Gerstl, ein künstlerischer Einzelgänger, der die zeitgenössische Wiener Malerei ablehnt, jedoch regen Anteil an der avantgardistischen Musikbewegung nimmt.
Er bewundert Schönbergs neue Musik und bleibt kaum einem Konzert fern. Gerstl kennt Schönberg und dessen Frau Mathilde schon seit dem Frühling 1906 und hat ein Porträt des Komponisten sowie ein Doppelbildnis von Mathilde Schönberg mit ihrer Tochter Gertrud gemalt.
Am Traunsee, wohin Gerstl mit dem Schönberg-Kreis auch im Sommer 1908 reisen wird, entstehen seine berühmten Gemälde *Familie Schönberg* und *Gruppenbildnis mit Schönberg* (Abb.), Ikonen des frühen Expressionismus in Österreich. Mathilde Schönberg und den jungen Maler verbindet ein leidenschaftliches Liebesverhältnis, das im Sommer 1908 zu einem Eklat führen wird: Mathilde wird Arnold Schönberg wegen ihres jungen Geliebten Richard Gerstl verlassen, jedoch schon wenig später wieder zu ihrem Mann und ihren Kindern zurückkehren. Wegen seiner unglücklichen Liebesbeziehung, die ihn letztlich auch von seinem Freundes- und Bekanntenkreis isoliert, wird Gerstl seinem Leben mit 25 Jahren ein Ende setzen und sich in der Nacht vom 4. auf den 5. November 1908 in seinem Wiener Atelier in der Liechtensteinstraße erhängen.

Im Angesicht der Natur

Als Richard Gerstl im Sommer 1907 seine Staffelei am Ufer des Traunsees aufstellt (Abb.), entdeckt er für sich das Thema der Landschaft. Er malt, was er in der Umgebung der Feramühle findet, einem Bauernhof in Traunstein bei Gmunden, wo er mit Alban Berg ein Zimmer teilt: Unscheinbare Wiesen, Bäume und Gärten bieten ihm Motive für das Malen in der Natur. Etwa ein *Obstgarten (Kleines Gartenbild,* Abb.), der ausschnitthaft und in extremer Nahsicht in einem annähernd quadratischen Bildformat wiedergegeben wird. Die gegenständliche Darstellung dieses Naturstücks ist in diesem Bild nur ansatzweise von Interesse, primär geht es dem Maler um eine besondere Unmittelbarkeit und expressive Kraft in der Darstellung von Landschaft. Das Streben nach einem spontanen und unverfälschten malerischen Ausdruck steht im Vordergrund. Die Bildwirkung wird von bewegten, breiten Pinselstrichen und der dominierenden grünen Farbe bestimmt. Kein bunter Farbwert mischt sich in das grüne Farbgewebe, das die gesamte Bildfläche in einer unruhigen Komposition überzieht.

Ein Vergleich zwischen diesem *Kleinen Gartenbild* und Gustav Klimts berühmtem Gemälde *Mohnwiese* (Abb.), das Letzterer 1907 in Litzlberg am Attersee malt und erstmals 1908 bei der Kunstschau öffentlich präsentiert, ist aufschlussreich und offenbart die tiefe Kluft, die Gerstl und Klimt trennt. Klimts Wiesenbild mit blühendem Mohn zeichnet sich durch eine pointillistische Kleinstruktur aus. Während Klimt aus eng nebeneinandergesetzten, leuchtenden kleinen Farbtupfen und Pinselstrichen eine fein stilisier-

Richard Gerstl, *Obstgarten (Kleines Gartenbild),* 1907, Öl auf Leinwand, 35 × 34 cm
verkauft um € 667.800

Richard Gerstl, *Familie Schönberg*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 88,8 x 109,7 cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

te Farbtextur generiert, trägt Gerstl die Farbe in einem heftigen, ungestümen Malakt frei und spontan auf und macht sie als Materie sicht- und spürbar. Ein ekstatischer Gestaltungsakt bei Gerstl steht einem kontrollierten bei Klimt gegenüber; für den einen ist das Zufällige relevant, für den anderen das Kalkulierte. Bewusst wählt Gerstl ein für Gustav Klimt und die Secessionisten typisches quadratisches Format für seine radikal neue, gestisch-expressive Wiedergabe von Landschaft. Wie auch die anderen am Traunsee gemalten Landschaften ist das *Kleine Gartenbild* in betonter Abkehr von der secessionistischen Kunst der Stilisierung entstanden. Deutliche Affinitäten zeigen sich hingegen zu Vincent van Gogh und dessen nahsichtigen Darstellungen von Unterholz. Ein Gemälde dieser Serie (Abb.) aus dem Jahr 1890 wurde 1906 bei der großen Van-Gogh-Ausstellung in der Galerie Miethke in Wien präsentiert, wo Gerstl wichtige Anregungen von einer ihm wesensverwandten Landschaftsauffassung empfangen konnte.[1]

In der Malerei der Moderne kommt der schnellen, en plein air entstandenen Naturstudie besondere Bedeutung zu. Sie steht für die spontane künstlerische Idee, den unmittelbaren Impuls, den das Landschaftserlebnis im Maler hervorruft. Während seines ersten Sommeraufenthaltes am Traunsee, der etwa drei Monate dauert, entdeckt Gerstl, dass die

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

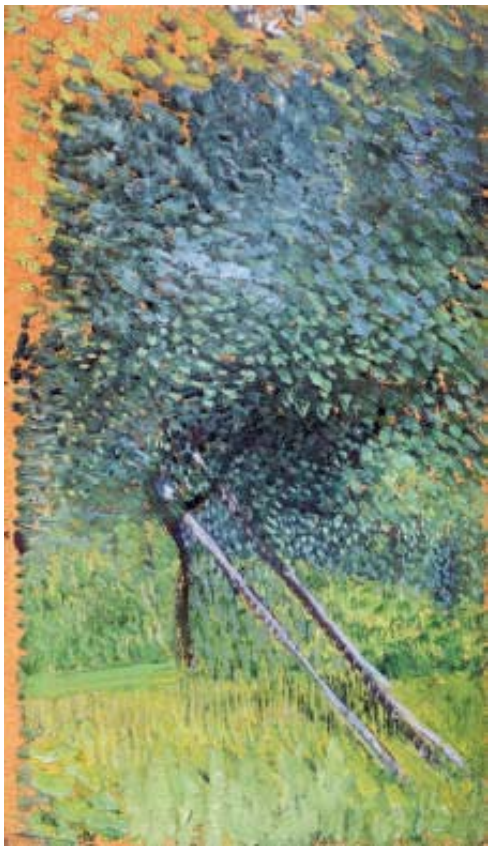
Gustav Klimt, *Mohnwiese (Blühender Mohn)*, 1907, Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm, Wien, Belvedere, Inv. 5166

Freilichtmalerei und das dafür praktikable kleine Bildformat seinem malerischen Streben entgegenkommen: Sie erfordern die Konzentration auf das Wesentliche und bringen die Handschrift des Malers klar hervor.

Landschaft als Experimentierfeld

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

Die Konsequenz der stilistischen Entwicklung lässt sich deutlich nachvollziehen. *Der Obstbaum mit Holzstützen* (Abb.) steht am Anfang der Sommerfrische. Das Farbmuster aus grün-blauen Punkten, Flecken und Strichen erinnert noch an eine pointillistische Bildstruktur, auch wenn die vielen kleinen und großen Pinselstriche ganz unterschiedlich rhythmisiert sind.
Zunehmend bringt das Arbeiten in der Natur eine Befreiung der malerischen Handschrift, zugleich kommt es zu einer Beschleunigung des Malprozesses. In der *Uferstraße bei Gmunden* (Abb.), heute im Besitz des Leopold Museums, wird der Natureindruck wieder in einem annähernd quadratischen Format zügig und resolut ins Bild transferiert. Der Maler rückt nah an das Motiv heran, taucht seinen Pinsel tief in die Farbpaste ein und trägt sie in einem abwechslungsreichen Duktus dick auf. Ohne das Naturvorbild zu verlassen, tendiert er zur Auflösung der dargestellten Formen und erschwert deren Lesbarkeit. Auch im Bild *Traunsee mit Schlafender Griechin* (Abb.) gewinnen die bewegten unterschiedlich breiten Pinselstriche eine Eigendynamik und geben nicht nur den Naturgegenstand, den See und den Berg mit dem klingenden Namen „Schlafende Griechin“, wieder, sondern sind zugleich als verselbstständigte Farbformen wahrnehmbar.
Die Komposition wird zusehends nervöser und wie energetisch aufgeladen wirken die breiten, kreuz und quer übereinandergeschichteten Farbbahnen der *Landschaftsstudie* (Abb.), die schließlich wohl am Ende des Sommers, im nahenden Herbst, entstanden ist. Befreit von der bloßen Gegenstandsbeschreibung bringt die Malerei das Ungebändigte der Natur und das ihr inhärente Bewegungsprinzip



Richard Gerstl, *Obstbaum mit Holzstützen*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand auf Karton, 35,5 x 20,5 cm, Stiftung Sammlung Kamm, Kunsthaus Zug

bemerkenswert zum Ausdruck. Die Heftigkeit des Malaktes wird durch die „wilde“, fast primitiv wirkende Komposition, deren Abstraktionsgrad beachtlich hoch ist, ins Bild übertragen und macht den Künstler selbst gegenwärtig.

Auf der Suche nach einer neuen Malerei, die analog zur neuen Musik des Schönberg-Kreises mit allem Bisherigen bricht, findet Gerstl zu visionären Formen des künstlerischen Ausdrucks. Mit den am Traunsee gemalten Bildern steht die österreichische Landschaftsmalerei an einem Wendepunkt, ein neues, in die Zukunft weisendes Kapitel wird aufgeschlagen, auf das sich spätere Künstler beziehen können.

Es ist davon auszugehen, dass alle der heute bekannten Traunsee-Landschaften – sechzehn an der Zahl – aus dem Sommer 1907 stammen. Zum einen reihen sich diese Arbeiten kleineren Formats in ihrer stilistischen Abfolge zu einer Werkgruppe, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Landschaftsmotiv während des dreimonatigen ersten Sommers am Traunsee nahelegt. Zum anderen reiste Gerstl zwar Mitte Juli 1908 erneut mit den Schönbergs nach Traunstein bei Gmunden, blieb dort jedoch nicht lange, da sich sein Verhältnis zu Mathilde vertieft hatte und die beiden nach einem hitzigen Streit mit Arnold Schönberg nach Wien flüchteten. Bei der überstürzten Abreise ließ Gerstl seine jüngsten Werke in Traunstein zurück. Nach seinem Tod wurden diese von den ahnungslosen Besitzern seiner Sommerbleibe, der „Feramühle“, vernichtet.[2]

Vincent Van Gogh, *Gehölz*, 1890, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm

Erst im Rückblick ein Visionär

Gerstl, der sich vom zeitgenössischen Kunstbetrieb lossagte und für sich selbst die Position des revolutionären Einzelgängers wählte, war mit seinen Bildern zeitlebens auf keiner Ausstellung vertreten. Nach seinem tragischen Selbstmord ließ die Familie des Künstlers die im Atelier verbliebenen Arbeiten in Kisten verpacken und bei einer Speditionsfirma einlagern.
Mehr als zwei Jahrzehnte später bot Alois Gerstl dem Kunsthändler Otto Nirenstein die Werke aus dem künstlerischen Nachlass seines Bruders zum Kauf an. Im Rückblick beschrieb Kallir-Nirenstein den Beginn der posthumen Entdeckung des jung verstorbenen Künstlers: „So ging ich mit ihm [Alois Gerstl] in das Lagerhaus der Firma Rosin & Knauer und fand dort eine große Anzahl von meist unaufgespannten, gerollten oder zusammengefalteten Leinwanden [sic], die 23 Jahre in Kisten aufbewahrt worden waren. Zwar war vieles durch die unfachgemäße Art der Aufbewahrung beschädigt, die Leinwanden oft geknickt, manche Bilder sogar in Teile zerschnitten, alle schmutzig und verstaubt, sodass man Farben kaum erkennen konnte, trotzdem war der Eindruck der ersten Begegnung

Richard Gerstl, *Landschaftsstudie* (Detail), 1907, Öl auf Leinwand, 37 x 51 cm, Privatbesitz

mit dem Werk des unbekannten Malers ein außerordentlich starker.“[3] Nirenstein war überwältigt von der Qualität der großen Gemälde, aber auch der kleinen Landschaftssujets: „Sehr beeindruckt war ich auch von den kleinen Landschaften, die in Malart und Auffassung ihrer Zeit weit voraus waren.“[4]

Ende September 1931 eröffnete Nirenstein in seiner Neuen Galerie in Wien die erste Ausstellung des bis dahin unentdeckten Malers. In veränderter Zusammenstellung wanderte die Schau in den Jahren zwischen 1932 bis 1935 auch nach München, Berlin, Köln, Aachen und Salzburg. „Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Das Erstaunen darüber, dass das Werk eines so besonderen Künstlers so lange unbekannt bleiben konnte, mischte sich mit uneingeschränkter Bewunderung. […] Nicht nur in Wien begeisterte man sich für Richard Gerstl; sein Name war mit einem Mal auch außerhalb Österreichs bekannt geworden.“[5]

Wie in vielen anderen Fällen bedeutete der Krieg jedoch eine einschneidende Zäsur für die Wahrnehmung und Anerkennung auch des Œuvres von Richard Gerstl in der Kunstwelt. Kallir, der nach Amerika emigrierte, musste die meisten Bilder aus dem Nachlass Gerstls in Wien zurücklassen und verkaufte einige 1954 an die Wiener Galerie Würthle. 1966 fand eine Ausstellung aller damals erreichbaren Bilder in der Wiener Sezession statt. Fast zwei Jahrzehnte später organisierte das Historische Museum der Stadt Wien eine Ausstellung und 1993 folgte eine große Personale im Kunstforum der Bank Austria in Wien. Aktuell bereitet man eine Retrospektive des Künstlers vor, die im Frühjahr 2017 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt zu sehen sein wird, bevor sie nach New York in die renommierte Neue Galerie wandert.

Richard Gerstl, dessen Œuvre in einem kurzen Zeitraum von etwa sechs Jahren zwischen 1902 und 1908 entstand und achtundachtzig dokumentierte Arbeiten umfasst, spielt eine wichtige Vorreiterrolle in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die vom Traunsee und seiner Umgebung inspirierten Landschaften gehören neben seinen Porträts zu den frühesten Zeugnissen des österreichischen Expressionismus.

In Sammlerkreisen weiß man die Bedeutung und Rarität von Gerstls Landschaftsbildern zu schätzen und dennoch gibt es seit Jahren Aufholbedarf, was das Preisniveau am Kunstmarkt anbelangt. Das *Auktionshaus im Kinsky* kann heuer auf diesem Gebiet einen schönen Erfolg verzeichnen: Im Rahmen der Sparte Klassischer Moderne durften wir am Abend des 7. Juni 2016 das Gemälde *Obstgarten* (Abb.), eine der seltenen, am Traunsee gemalten Landschaften Gerstls, offerieren. Der Schätzpreis für das Bild lag bei 250.000–500.000 Euro, der Hammer fiel erst bei 530.000 Euro und das bedeutete einen neuen Auktionsrekord für ein Landschaftsbild Richard Gerstls. Das *Kleine Gartenbild*, wie es auch genannt wird, befindet sich nun in einer deutschen Privatsammlung.

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

Literatur:
Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996
Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906–1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, Universität London 2011
Otto Kallir, Richard Gerstl (1883–1908). Beiträge zur Dokumentation seines Lebens und Werkes mit einem Nachlassverzeichnis, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1974, S. 125–193
Diethard Leopold, Richard Gerstl. Österreichs erster Expressionist, München 2016
Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl 1883–1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993

1 Vgl. dazu Schröder, Wien 1993, S. 100.
2 In einer Postkarte vom 25.10.1931 an Otto Nirenstein schreibt Georg Prillinger, der Sohn des Besitzers der „Feramühle“, dass die dort zurückgelassenen Werke Gerstls von seiner Familie „verworfen“ wurden. Vgl. dazu Kallir, Wien 1974, S. 167.
3 Kallir, Wien 1974, S. 125
4 Ebd., S. 129
5 Ebd., S. 132 f.

Richard Gerstl, *Uferstraße bei Gmunden*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 32,3 x 33,2 cm, Leopold Museum, Wien

Wer im Glashaus sitzt soll malen!

Olga Wisinger-Florian im Glashaus von Schloss Grafenegg, Niederösterreich

Das malerisch virtuose und kompositorisch avantgardistische Gemälde „Gloxinien im Glashaus von Grafenegg“ (Abb.) ist das Ergebnis eines regnerischen Sommers. Am 14. Juli 1905 beginnt Olga Wisinger-Florian bei trüben Wetter im Glashaus des Schlossparks von Grafenegg mit der Arbeit an den in voller Blüte stehenden Gloxcinien[1]. In den folgenden Wochen wird sie bei Schlechtwetter immer wieder den kurzen Weg von ihrer Wohnung ins Glashaus antreten, um dort im Trockenen malen zu können. Bei Schönwetter fährt sie an die Donau und arbeitet dort an einer Föhrenallee. Das Glashaus, dessen Existenz eine alte Fotografie bestätigt (Abb.), gibt es heute nicht mehr.

Zwischen 1840 und 1888 ließen der damalige Besitzer Graf August Ferdinand Breuner-Enckevoirt (1796–1877) und dessen Sohn August Johann (1828–1894) das Schloss im Sinne des romantischen Historismus umgestalten. Vor allem August Johann zeichnete für die Gestaltung des Schlossparks nach englischem Vorbild verantwortlich. Die großzügige Parkanlage wurde im Sinne eines Arboretums angelegt und Heimat für heimische aber auch zahlreiche exotische Pflanzen. Die Notwendigkeit eines geräumigen Glashauses, sei es zu Zucht- oder Schutzzwecken in den Wintermonaten, liegt auf der Hand.

Malerisch steht Olga Wisinger-Florian 1905 am Höhepunkt ihres Schaffens.

Längst hat sie sich von der bedachten und kontrollierten Tonmalerei ihres Lehrers Emil Jakob Schindler gelöst. Sie malt und spachtelt sich in Anbetracht der Blütenpracht

Glashaus im Park von Schloss Grafenegg in Niederösterreich. Fotografie ©ÖNB, Wien

Olga Wisinger-Florian, Tagebuch, Privatbesitz

Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

von Alexander Giese

Olga Wisinger-Florian, *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg* (Detail)

in einen wahren Farbenrausch hinein. Erst kurz zuvor ist sie dazu übergegangen, zusätzlich zum Pinsel auch die Spachtel als Malinstrument einzusetzen[2]. Das Resultat ist eindrucksvoll. Die malerische Dynamik wird unterstützt vom immensen Tiefenzug des Bildes. Vergleichbares finden wir in Österreich kaum. Am ehesten können wir die „Gloxinien" mit der postimpressionistischen Malerei des Max Liebermann vergleichen. Für die Entwicklung der heimischen Malerei schafft Olga Wisinger-Florian das Fundament, auf dem die wichtigen Expressionisten der nachkommenden Malergeneration wie Richard Gerstl (1883–1908) oder Jean Egger (1897–1934) aufbauen können. Sowohl kompositorisch als auch malerisch haben wir es also hier eindeutig mit einem protoexpressionistischen Bild zu tun, also mit einer Rarität, die nicht allzu oft am Kunstmarkt auftaucht.
Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

Die Tagebücher der Künstlerin geben Aufschluss über die Geschichte des Bildes. Sie stellt das Bild im Laufe des Sommers 1905 fertig[3] (Abb.), Anfang 1907 schickt sie es gemeinsam mit 24 weiteren Bildern zu einer Ausstellung nach München[4]. Am 14. Februar erhält sie per Telegramm die Nachricht, dass Fürst Albert von Thurn und Taxis (1867–1952) das Bild in der Ausstellung erworben hat[5]. Es blieb im Besitz der Familie von Thurn und Taxis, bis es 1993 nach der großen Versteigerung in Schloss Emmeram in Regensburg in Wiener Privatbesitz gelangte.

Alexander Giese ist Teilhaber der renommierten Kunsthandlung Giese & Schweiger in Wien; derzeit schreibt er an der Universität Wien seine Dissertation zum Leben und Werk von Olga Wisinger-Florian. Parallel dazu ist eine umfassende Monografie mit Werksverzeichnis geplant.

Wenn Sie Hinweise zu Werken der Künstlerin haben, wenden Sie sich bitte an: ag@gieseundschweiger.at oder +43 (0)664 9127431.

1 Tagebuch, 14. Juli 1905: „Ich beginne das Glashaus mit den Gloxcinien. Sehr schwer."
2 Tagebuch, 29. Jänner 1905: „Sie (Erzherzogin Clotilde) ist überrascht über die neue Technik mit der Spachtel."
3 Tagebuch, 12. August 1905: „Im Glashaus die letzten Gloxcinien gemalt, die allerletzten!"
4 Kunstverein München. Ausstellung
5 Tagebuch, 14. Februar 1907: „Von Margit Karte, dass der Fürst die Gloxcinien und Pappelrosen gekauft hat! Hurrah!"

Olga Wisinger-Florian (1844–1926), *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg,* Öl auf Karton; 72 × 101 cm, verkauft um € 239.400

Es ist ein besonderes Mädchen. Der Blick in ihre dunklen, großen Augen berührt, denn sie stellen Fragen. Fragen an die Welt, warum sie da ist und einen Fliederstrauß anbieten muss. Ein Bild des Da-Seins, kein süßes Bild, kein süßes Mädchen, das dem Betrachter herzig und wie einst bei Waldmüller seine Blumen mit einem koketten Lächeln anbietet. Sie steht einfach da, die lila Blumen vor sich haltend, regungslos, irgendwie verständnislos. An ihr vorbeizugehen ist schwer möglich, ihr Blick zu bohrend, ihre Fragen zu auffordernd. Aber gibt es Antworten?

von Marianne Hussl-Hörmann

Anton Romako, der Maler des Bildes, wusste selber keine, hatte aber vier Kinder, die, von der Mutter verlassen, er allein nicht erfolgreich durchs Leben bringen konnte. Einsam nahmen sich seine beiden Mädchen in Rom das Leben, die beiden anderen erlebten mit ihm in Wien größte Not und Verlassenheit. Die Biografie Romakos zeigt das Bild eines schiefgelaufenen Leben: frühe Erfolge, eine schöne Frau, gesellschaftliche Stellung in Rom, gute Verkäufe – eine erfolgreiche Karriere. Und dann der Impuls, nicht mehr angepasst, sondern die innere Vision zu malen. Plötzlich diese Gesichter von der Welt, den Menschen, den Landschaften, die auf eine ganz eigene Art gewaltig irritieren, die das ästhetische Gefühl bis heute provozieren, die entlang der Grenze von Sein und Wahn in schwindelerregender Weise balancieren. Der Preis für diesen Weg waren Unverständnis und sehr bald der Verlust von allem, was er bisher erreicht hatte und was ihm lieb war. Ein hiobsähnliches Schicksal ohne gutes Ende.

Romakos Gemälde dieser zweiten Schaffensphase sind reiner Nervenkitzel. Alles zittert, der Pinsel, die Linien, die Farben, die Motive. Immer fühlt man sich als Betrachter, als ob man in etwas Bodenloses, Schwankendes, Unfassbares blickt. Jahrzehnte vor Siegmund Freud hat Romako die Gefilde des Unbewussten, des Traums oder der Angst thematisiert in Bildern der Wirklichkeit, nicht der Monster und Märchen wie die Symbolisten oder später ein Alfred Kubin. Es sind feine malerische Nuancen, die vom Realismus seiner Generation abweichen und die vielleicht gerade deswegen so unter die Haut gehen. Ob es friedliche Landschaften sind oder vom Wind zerzauste Fichten im Nebel oder das einfache Bild eines Mädchens: das Vertraute verändert Romako mit dem Strich seines Pinsels, mit dem Fehlen von sonniger Atmosphäre oder dem Negieren von Raum und Ort.

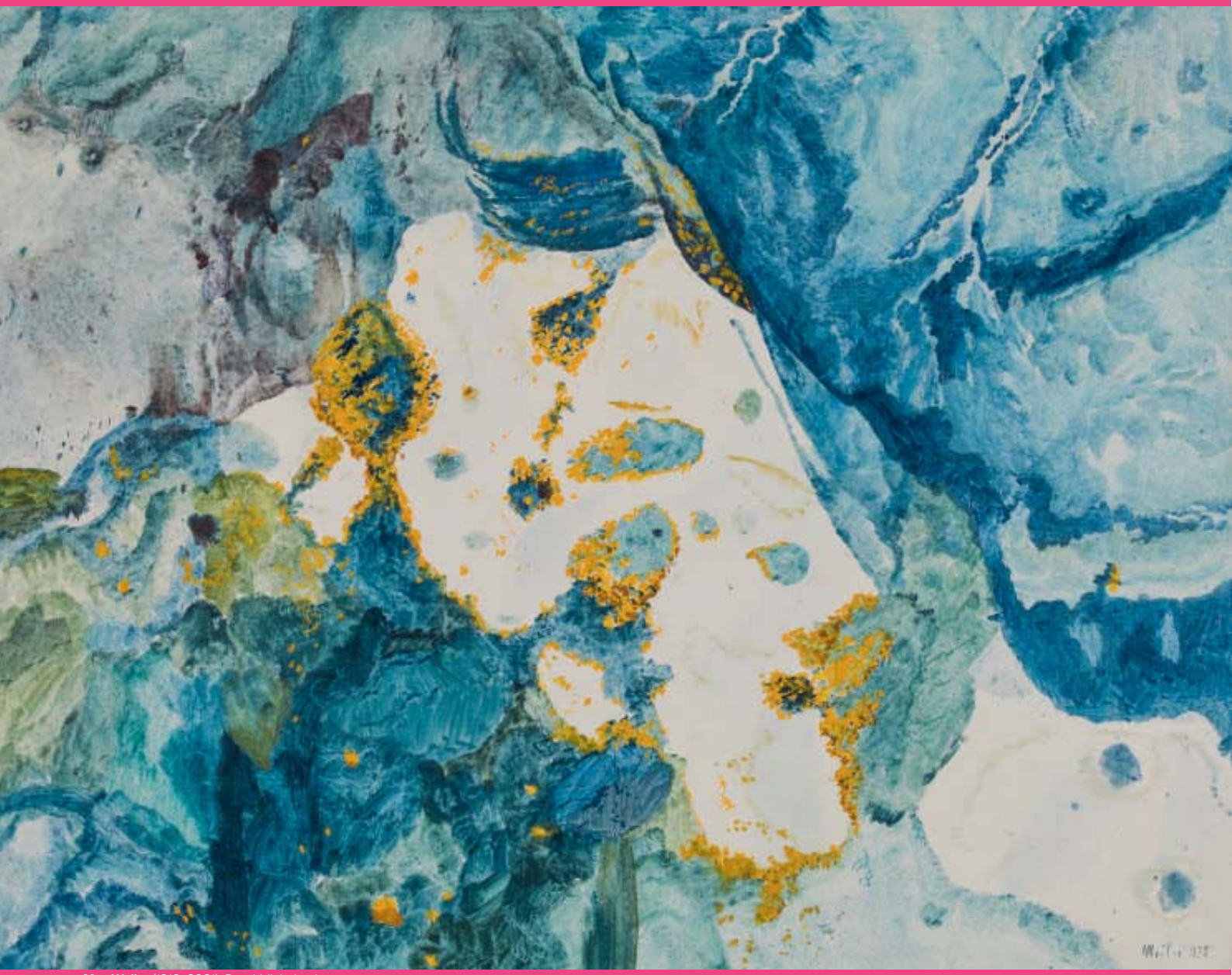
So steht dieses Mädchen vor dunklem Hintergrund, allein ihr Gesicht leuchtet heraus, gebildet aus Licht und Schatten. Wir wissen nicht, woher sie kommt oder wo sie sich befindet, wir sehen nur ihre Augen und den Fliederstrauß. Dennoch ahnen wir ihr Schicksal und haben keine Antwort.

Anton Romako, *Mädchen mit Fliederstrauß*, um 1873–1876, Öl auf Leinwand, 76,3 × 62,5 cm, verkauft um € 94.500

Wer bin ich?

Anton Romakos
„Mädchen mit Fliederstrauß“

Die Schönheit



Max Weiler (1910–2001), *Durchblick durch blaue Gegend*, 1975, Öl auf Leinwand, 105 × 130,5 cm, **verkauft um € 151.200**

Zeitgenössische Kunst

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

Auktionen 2017: Wir übernehmen hochwertige Kunstobjekte!

der Dinge

Josef Hoffmann, *Paar Blumenvasen mit Tafelaufsatz*, Wiener Werkstätte, 1906, Silber H 17 cm
verkauft um € 176.400

Jugendstil & Design

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

Unsere Beratung ist unverbindlich und kostenlos!

liegt im Auge

Egon Schiele
Frauenakt, 1914, Bleistift
auf Papier, 48 × 31,7 cm
verkauft um € 327.600

Klassische Moderne

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

Wir nehmen uns Zeit für Ihr Kunstwerk!

des Betrachters,

Hans Makart
Allegorie der Liebe, um 1880
Öl auf Leinwand, 148 × 98 cm
verkauft um € 163.800

Bilder des 19. Jahrhunderts

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

Ein persönliches Service und kompetente Beratung sind unsere Stärken!

ihr Wert

Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt
Familienbildnis Martin Johann Schmidt, 1790
Öl auf Zinkblech, 72,4 × 86,4 cm
verkauft um € 478.800

Alte Meister

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

Wir sind Ihr verlässlicher Partner in Sachen Kunst!

im Auktionshaus.

Hl. Sebastian
Tirol, um 1520, H 117 cm
verkauft um € 63.000

Antiquitäten

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

Wir freuen uns auf Ihre Einlieferung!

Kunst & Engagement

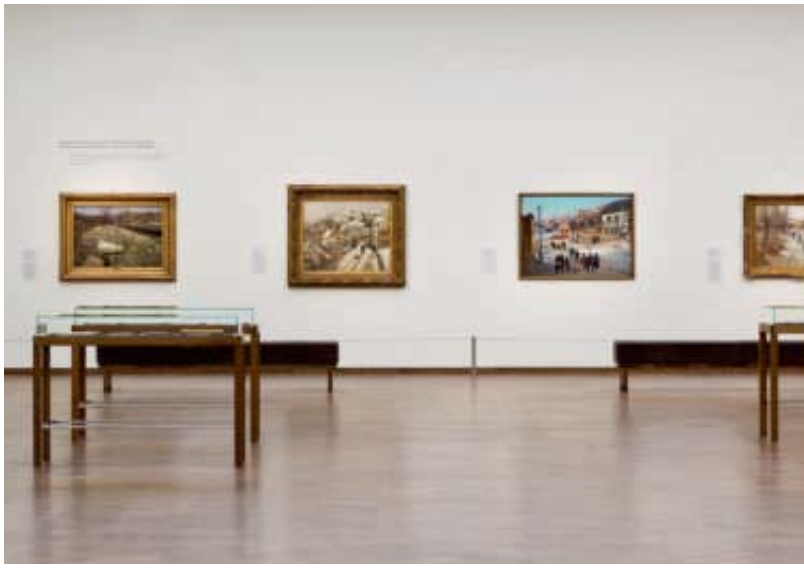
Das Auktionshaus im Kinsky unterstützte 2016 als Hauptsponsor die Ausstellung des österreichischen Impressionisten und Vorreiters der Moderne

Theodor von Hörmann. Von Paris zur Secession

im Leopold Museum Wien.

1: Franz Smola, Leopold Museum; 2: Elisabeth Leopold; 3: Elisabeth Leopold, Hans-Peter Wipplinger, Direktor, Leopold Museum, Marianne Hussl-Hörmann, Michael Kovacek, *im Kinsky*, Birgit Summerauer, Leopold Museum; 4: Herbert Giese und Gattin, Marianne Hussl-Hörmann, Kuratorin

LEOPOLD
MUSEUM
29.04. – 29.08.2016
THEODOR
VON HÖRMANN
VON PARIS
ZUR SECESSION



Da laust der Affe!

Das Spiegelbild des Menschen in der Kunst

Einen ersten malerischen Höhepunkt findet die Darstellung des Affen im ausgehenden 16. und dann im 17. Jahrhundert in Flandern. Zahlreiche namhafte Künstler wie Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) oder David Teniers der Jüngere (1610–1690) nahmen sich dem verlockenden Bildthema an und schufen Werke, in denen der Affe als Spiegel des Menschen dessen Verhaltensweisen zur Schau trägt.

von Kareen Schmid

Ist Kunst per se menschlich? Können die malerischen Erzeugnisse unserer nächsten tierischen Verwandten, der Affen, auch als Kunstwerke bezeichnet werden?

Dies ist eine der Fragen, um welche die Kunstkritik und die Auseinandersetzung mit dem Thema „Was ist Kunst?“ im bewegten 20. Jahrhundert erweitert wurde. Anlass dazu sind nicht nur heutige Zoos, die sich mit dem Verkauf von durch Affen bemalten Leinwänden zusätzliche Förderung verschaffen, sondern auch Schlagzeilen wie die aus dem Jahr 2005, als berichtet wurde, dass drei Gemälde des bereits in den 1950er Jahren malenden Schimpansen Congo (1954–1964) in London zu einem Rekordpreis von 14.000 Pfund versteigert wurden. Ein Werk eben jenes talentierten Tieres soll sich übrigens auch im Besitz Pablo Picassos befunden haben. Als besonders gewagt gilt die Hoax-Aktion eines schwedischen Journalisten, der 1964 mehrere Werke eines Affen mit dem Decknamen Pierre Brassau in eine Ausstellung junger zeitgenössischer Kunst einschleuste. Die Kunstkritik lobte den kraftvollen Pinselstrich und war nach Enthüllung der bewussten Inszenierung entsprechend entsetzt.
In diesem Kontext bekommt auch eine Diskussion kunsttheoretische Bedeutung, die bereits seit mehreren Jahren läuft: Soll man den großen Menschenaffen, deren DNA mit bis zu 98 % mit der des Menschen übereinstimmt, Grundrechte einräumen? Egal ob man die Malerei von Affen als willkürliche Schmiererei empfindet oder deren Bedeutung im künstlerisch Unterbewussten sieht, Fakt ist, dass gerade der Blick in die Vergangenheit der Kunst eine ganz besondere Beziehung zwischen Affen und Menschen zutage bringt.

Johann Joachim Kaendler, *Affenkapelle* (Detail), Meißen 1753–1760, Privatbesitz

Die Singerie

Nicht als Maler oder gar Künstler, sondern als Dargestellter begründete der Affe in den vergangenen Jahrhunderten eine eigene Gattung der Malerei. Die sogenannte „Singerie“, abgeleitet von dem französischen Wort „singe“ für Affe, etablierte sich seit dem 16. Jahrhundert als eigenes Sujet. Auf der optischen Verwandtschaft in Mimik und Körper und auch der verhaltensbiologischen Nähe zum Menschen basierend, dienen die Affen hier zumeist als Versinnbildlichung menschlicher Moralvorstellungen.

Erste derartige Affenbilder sollen bereits aus dem alten Ägypten stammen. Im zentraleuropäischen Mittelalter kannte man Primaten jedoch zunächst nur als exotische, aber eben zugleich durch ihre Vertrautheit beängstigende Tiere. Es wurden ihnen in dieser Zeit besonders negative Attribute zugeschrieben. So finden sich zahlreiche Darstellungen des Affen als Allegorie der Eitelkeit, der Arglist, der Boshaftigkeit bis hin zum Symbol der zügellosen sexuellen Begierde und gar des Teufels selbst, beispielsweise in illuminierten Handschriften oder der Kathedralplastik. Auch Albrecht Dürer (1471–1528) setzte im Jahre 1498 in seinem Kupferstich „Madonna mit der Meerkatze“ der lieblichen Maria mit Kind einen angeketteten, linkisch blickenden Affen zu Füßen, der als Symbol der Lasterhaftigkeit die Reinheit der Muttergottes im Kontrast erhöhen sollte.

Zwischen Laster und Exotik

Auch wenn sich in späteren Zeiten das Image des Affen verbesserte, blieb ihm die negative Belegung, die sich aus der überheblichen Abgrenzung des Menschen vom Tier speist, als Teilaspekt stets zu eigen. Mit einem Augenzwin-

Jan Brueghel der Jüngere, *Allegorie der Tulipomanie*
Öl auf Holz; 30 × 47,5 cm
verkauft um € 93.200

Marten van Cleve, *Affen in einer Wachstube*, 1570er Jahre,
Öl auf Holz; 72,5 × 105 cm
verkauft um € 41.600

kern tauchte er – neben dem Papagei, der den Menschen stimmlich imitiert – nun als diebischer Tunichtgut zur Belebung in Stillleben und Küchenstücken des 17. und 18. Jahrhunderts auf. Gleichzeitig erweiterte er die unbelebten Pretiosen und Gaumenfreuden jedoch damit auch um die Assoziation von Reichtum und Exotik ferner Länder.
Ab dem von Renaissance, Reformation und geisteswissenschaftlicher Erneuerung geprägten 16. Jahrhundert erfährt dann auch die traditionelle Darstellung des Affen als reines Symboltier, das meist einem weiteren Kontext einverleibt war, eine Wende und entscheidende Erweiterung. Er wird zum Hauptdarsteller, der den Bildinhalt verkörpert und als dessen Vertreter vielschichtige menschliche Facetten aufweist. Auch in dem maßgeblichen Emblembuch, der 1603 erschienenen „Iconologia“ von Cesare Ripa, wird der Affe als Symbol der Nachahmung präsentiert.

Einen ersten malerischen Höhepunkt findet diese Entwicklung ab dem ausgehenden 16. und dann im 17. Jahrhundert in Flandern. Zahlreiche namhafte Künstler wie Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) oder David Teniers der Jüngere (1610–1690) nahmen sich dem verlockenden Bildthema an und schufen Werke, in denen der Affe als Spiegel des Menschen dessen Verhaltensweisen zur Schau trägt.
In **Marten van Cleves** (1527–1581) „Affen in einer Wachstube“ (um 1570) – das bislang einzig dokumentierte Gemälde des Künstlers mit diesem Sujet – dienen die Affen der ironischen Darstellung menschlicher Laster und gesellschaftssatirischer Kritik. Von einem erhobenen Standpunkt aus schaut der Betrachter in ein als Soldatenwachstube genütztes Kaminzimmer, bevölkert von einer durch Kleidung und Handlung vermenschlichten Affenhorde. Die Wartezeit vertreiben sich die mit Helmen, Barett, Rüstung und bunten Stoffen gewandeten Protagonisten hauptsächlich mit Spiel, Trank und Schlaf. So sitzen links drei Affen um eine als Tisch dienende runde Trommel, auf der sie Karten spielen. Vor dem offenen Kamin rechts spielen zwei weitere Affen Backgammon, während sie von ihren dösenden Kollegen dabei beobachtet werden, und im Mittelgrund, vor dem sich durch die Tür öffnenden Landschaftsausblick, widmet sich eine weitere Affengruppe der Befriedigung des leiblichen Wohls. Davon, dass es trotz aller Laster jedoch nicht erstrebenswert erscheint, die Tage derart zu verbringen, zeugen die kleinen Striche am Kaminsims, die als Hoffnung auf ein baldiges Ende der Dienstzeit und eine Rückkehr ins vertraute Heim gelesen werden können. Durch die unmittelbare Identifikation erheitert und berührt das Gemälde den Betrachter mit der gekonnten Vermenschlichung des Affen und gleichzeitigen Nachäffung des Menschen.

Noch einen Schritt weiter geht **Jan Brueghel der Jüngere** (1601–1678) mit seiner „Allegorie der Tulipomanie“. Denn indem diese um 1640 zu datierende Singerie auf aktuelle historische Geschehnisse in Flamen Bezug nimmt, wird sie gleichzeitig zum satirischen Zeitdokument erhoben. Wie der Titel schon besagt, schildert der Maler eine Manie der Zeit, die schließlich zu einem Zusammenbruch des Marktes und des Handels in den Niederlanden führte. Tulpenzwiebeln, aber auch andere Zwiebeln wie

Oskar Kokoschka, *Der Affe als Maler,* 1958, Buntstift auf Papier; 15 × 20,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)
verkauft um € 5.000

Hyazinthen wurden an Börsen wie Aktien zu unglaublichen Preisen gehandelt. Zum Höhepunkt dieser Marktblase im Februar 1637 wurde für eine Tulpenzwiebel ein Preis von ca. 4000 Gulden bezahlt – das Jahreseinkommen eines guten Handwerkers betrug zum Vergleich etwa 350 Gulden. So hat beispielsweise auch der links von der Mitte des Vordergrundes stehende Affe im orangegelben Kleid sein letztes Geld für eine Tulpenzwiebel ausgegeben. Brueghels ironische Darstellung ist als Versinnbildlichung der durch Gier ausgelösten Dummheit des Menschen zu sehen, die den gesellschaftlichen Wohlstand und Fall einer ganzen Nation dokumentiert. (vgl. Gutachten Dr. Klaus Ertz, 2. 8. 2011 in: Kat. *im Kinsky*, 87. Kunstauktion, 2011, Nr. 7) Das Thema scheint im Zuge immer wiederkehrender Finanz- und Immobilienblasen bis heute nichts von seiner Präsenz eingebüßt zu haben.

Direkt ihr Publikum selbst aufs Korn nimmt auch die „Affenkapelle“ von **Johann Joachim Kaendler** (1706–1775). Meißens Meisterentwerfer parodiert mit seinen bunten, in barocker Mode bekleideten Porzellanfiguren nicht nur die Musikergilde, sondern auch die kleinen Schwächen der gesamten höfischen Gesellschaft, für die sie ja schließlich geschaffen wurden. Es ist gar überliefert, dass sich Madame de Pompadour, Mätresse von König Ludwig XV., bereits 1753 eine der ersten Affenkapellen überhaupt sicherte. Ihre Inspiration fanden diese dreidimensionalen musizierenden Affen wiederum in Frankreich, wo im 18. Jahrhundert derartige Primatendarstellungen verbreitet Einzug in die Ausstattungskunst hielten. So verwundert es auch nicht, dass die Singerie ihren bis heute aktuellen Gipfel ebenfalls in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts entwickelte. Gezielt aufs eigene Fach angewandt, stellte beispielsweise auch Jean-Antoine Watteau um 1710 den Affen selbst als Maler oder Bildhauer dar. In solch ironischen „Selbstporträts“ wurden nicht nur allgemeine menschliche Moralvorstellungen thematisiert, sondern der Affe hinterfragte ihre eigene Position als Künstler und somit den gesamten Kunstbetrieb.
Diesem zum Topos erhobenen Sujet wird sich seither in allen erdenklichen Ausprägungen gewidmet. Ob Gabriel von Max’ (1840–1915) Bild „Affen als Kunstrichter“, in dem eine gesamte Ausstellungsjury mit Affen besetzt wird, Oskar Kokoschkas (1886–1980) persönlich gewidmete Zeichnung eines malenden Affen oder Jörg Immendorffs (1945–2007) in Bronze gegossene Auseinandersetzungen mit dem Affen als Alter Ego – alle sind wohl wie auch die von Primaten in heutigen Zoos geschaffenen Werke nur Varianten der immer neu zu beantwortenden Frage:

Was ist Kunst? Wo fängt sie an?
Der Affe als Motiv dient dabei schon mehr als 500 Jahre als Spiegel der (Selbst-)Erkenntnis.

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

Gehörnte Kunst

Das Horn des Steinbocks

In der Phantasie der Menschen des Mittelalters musste ein Tier, das auf den zerklüfteten und sicherlich von bösen Zauberern heimgesuchten Felsen so wunderbar leben konnte, ohne Zweifel über Zauberkräfte verfügen. Der Wunsch, seine Magie auf heil- und schutzsuchende Menschen zu übertragen, schien dadurch berechtigt.

von Roswitha Holly

Höfischer Deckelbecher, Salzburg/Augsburg, Mitte 18. Jh.,
Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 17,5 cm
verkauft um € 60.480

Warum gerade der Steinbock?

Immer wieder trifft man in der bildenden Kunst auf dieses hochalpine Huftier. Was unterscheidet den Steinbock eigentlich von den anderen alpenländischen Horn- oder Geweihträgern? Seine Statur allein scheint wohl kaum der Grund für seine Präsenz in Kunstwerken quer durch die Jahrhunderte zu sein – obzwar nicht abzustreiten ist, dass seine mächtigen Hörner und seine grazilen Bewegungen im Hochgebirge selbst bei nicht Wildbegeisterten Bewunderung hervorrufen. Hinzu kommen die vom volkstümlichen Aberglauben geschürten Mythen und Sagen, die dem Steinbock den Status eines Fabeltiers verliehen. Folglich verdiente er es, in die alpenländische Kunst- und Kulturgeschichte aufgenommen zu werden.[1]

Apotheke der Alpen

Der Alpensteinbock (Capra ibex) ist das ranghöchste Wildtier des Hochgebirges und gehört zur Gattung der Ziegen. Sowohl die Steinböcke als auch die Steingeiße tragen Hörner (Cornu Capricorni), die bei alten Steinböcken bis zu 100 cm lang und 60 kg schwer werden können.
In der Phantasie der Menschen des Mittelalters musste ein Tier, das auf den zerklüfteten und sicherlich von bösen Zauberern heimgesuchten Felsen so wunderbar leben konnte, ohne Zweifel über Zauberkräfte verfügen. Der Wunsch, seine Magie auf heil- und schutzsuchende Menschen zu übertragen, schien dadurch berechtigt. Schon Hildegard von Bingen (1098–1179) widmete sich im 12. Jahrhundert ausgiebig diesem Tier:

Trinkschale, Salzburg, 2. Hälfte 17. Jh.,
Steinbockhorn; 10 × 12,5 × 11,5 cm
verkauft um € 21.420

Höfischer Becher, Salzburg, 1. Hälfte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,3 cm verkauft um € 23.940

Höfischer Becher, Salzburg, Mitte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,2 cm verkauft um € 16.380

„Steinbock ist mehr kalt als warm, ist tückisch und hält sich gern im Nebel und Tau auf / Seine Kraft ist so jäh, weil er dies so oft macht / Sein Fleisch aber ist schleimig und ungesund, weder Gesunden noch Kranken bekömmlich, doch kann es ein Gesunder mit einer Zuspeise bewältigen / Von der Haut den aber mache dir einen Gürtel und Träger und trage sie, so wirst du deine Gesundheit erhalten. Trockne Schwanz mit Haut und Knochen und trage ihn in deiner Hand, so wird kein Zauber wider deinen Willen dir etwas antun können / Hast du Gift in Trank oder Speise zu dir genommen, so lege diesen Schweif eine leichte Stunde lang in Wein oder was immer und trinke dies, so wird das Gift durch Erbrechen oder Ausscheiden abgehen / Mach dir von seinem Horn einen Messergriff und trage dies immer bei dir, so wirst du gesund bleiben. Das übrige ist für Arzneien nicht verwendbar.“[2]

In der Volksheilkunde fand man für beinahe alles am Steinbock Verwendung – Haut, Fell, Knochen, Knochenmark, Fett, Blut, Herz, Hoden und sogar die Losung (Kot) wurden gegen alle nur denkbaren Beschwerden gesammelt, gekocht oder zermahlen. Die Hörner wurden zu feinem Pulver geschabt und bei Vergiftung oder Pestbefall eingenommen. Amulette und Ringe aus Horn galten als Prophylaxe gegen Pest oder Herzleiden.

Für die Memoria bleibt die Kunst

Die abergläubische Vorstellung vom heilenden und schutzgewährenden Alpentier führte auch in den Salzburger Landen dazu, dass der Steinbock seit Jahrhunderten zum Abschuss freigegeben und erbarmungslos gejagt wurde. Selbst die Würdenträger des Landes konnten sich dem Glauben an seine übernatürliche Kraft nicht entziehen: Mitte des 17. Jahrhunderts ließ der Salzburger Erzbischof Guidobald von Thun auf Anraten seines Hofarztes eine eigene Steinwildapotheke errichten. Seine Jäger verpflichtete er, Teile des Steinwilds in dieser Apotheke abzuliefern. Die erzbischöflichen Ländereien beschränkten sich zu dieser Zeit nicht nur auf das heutige Bundesland Salzburg, sondern schlossen etwa auch das Tiroler Zillertal ein. In diesen Gegenden war der ostalpine Steinbock ursprünglich in großer Zahl beheimatet. Die größer werdende Nachfrage nach dem Wundertier lockte aber auch immer mehr Wilderer an, die den Bestand bedrohlich dezimierten. Ende des 17. Jahrhunderts wurde daher eine große, für Mensch und Tier nicht ungefährliche Aktion gestartet, bei der 90 Jäger die noch im Zillertal verbliebenen Steinböcke einfangen und ins Tennengebirge nahe Salzburg umsiedeln sollten.[3] Das waghalsige Unternehmen gelang zwar, das Ende der Wilderei bedeutete es dennoch nicht, da die illegalen Jäger trotz Androhung der Todesstrafe auch in Salzburg ihr Unwesen trieben. So galt der ostalpine Steinbock im Jahr 1707 als ausgestorben.

Die Steinbockjagd. Kupferstich von Jacobus van der Heyden (1573–1645), Privatbesitz

Das Horn dieser Gattung fand nicht nur wie erwähnt in der Medizin und als Talisman seine Verwendung, es eignete sich dank seiner Dicke auch zur künstlerischen Verarbeitung. Eine eigene Technik führte im 18. Jahrhundert in Salzburg zu einer umfangreichen wie schon damals kostspieligen Produktion von Prunk- und Trinkbechern, Schnupftabakdosen, Medizinlöffelchen, aber auch Pulverhörnern. Interessant daran ist, dass diese Kleinodien in einer Zeit entstanden, als der Steinbock in den Gebieten der Salzburger Erzbischöfe bereits ausgerottet war. Der Grundgedanke der neuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern, die neben kostbaren Kleinkunstwerken auch sagenumwobene oder ausgestorbene Tier- und Phantasiewesen zur Schau stellten, mag hier wohl mitgespielt haben.[4] Das künstlerisch bearbeitete Horn des Steinbocks konnte sich nun mit den aus Narwalzähnen, Rhinozeroshorn und Elfenbein gefertigten Gefäßen messen. Der Glaube, dass dem Besitzer Heil oder Schutz zukomme, blieb selbstverständlich weiterhin bestehen. Giftbecher, oftmals als regelrechte Prunkgefäße ausgeführt, oder Dosen zur Aufbewahrung von Pillen und Schnupftabak waren die beliebtesten Kleingefäße, die aus dem Horn gefertigt und mitunter als Kostbarkeiten von hohem Wert gehandelt wurden.

Die Kunst des Handwerks

Die Verarbeitung des Steinbockhorns zu Kunst- und Sammlerobjekten erfolgte auf zwei Arten und meist waren auch mehrere Hände bzw. Werkstätten an der Ausführung beteiligt. Die eine Variante war das Schneiden eines Stück Horns, dem so genannten „Schlauch“. Mit handwerklichem Geschick wurden kleinteilige Reliefs und vollplastische Figuren aus dem harten und spröden Material geschnitten. Die zweite Möglichkeit war das Pressen von abgesägten Hornplatten. Dafür mussten diese zuvor in heißem Öl eingeweicht werden. Danach wurden die dünnen Plättchen in Metallstempel mit Jagdmotiven oder Tierdarstellungen gepresst. Der Dosenmacher konnte nun für seine beschnittenen Dosen oder Becher aus einem Repertoire an Boden- oder Deckelplatten eine Auswahl treffen und an das jeweilige Gefäß anpassen. Abschließend schuf der Goldschmied die Fassung der Ränder bzw. die Montierung der Deckel. Die Motivauswahl war einigermaßen eingeschränkt, da man sich auf Szenen rund um die Steinbockjagd sowie auf die Darstellung von einzelnen Steinböcken spezialisierte und somit die Herkunft des Materials unterstrich. Unter all den alpinen Darstellungen rund um den Steinbock trifft man jedoch gelegentlich auch auf ein Motiv, das so gar nicht in die alpenländische Ikonografie passt: Auf mancher Dosenunterseite findet sich die reliefgepresste Darstellung eines Nashorns. Diese wohl ganz bewusst gewählte Gegenüberstellung mit dem exotischen Tier, dessen Horn schon damals teuer gehandelt wurde, lässt den heimischen Steinbock gleichsam als „Nashorn der Alpen“ noch bedeutender erscheinen.
Zentrum der Steinbock-Bearbeitung war sicherlich Salzburg, es gibt aber auch Exemplare, die auf eine süddeutsche Herkunft deuten. Auf einigen Dosen finden sich auch die Wappen der Schweizer Kantone, die eine Entstehung in der Schweiz vermuten lassen, wo der Steinbock ebenfalls ansässig ist. Für die Metallmontierungen wurden oft Goldschmiede aus Deutschland beauftragt.
Einen besonders schönen Überblick über die aus Steinbockhorn geschaffenen Kleinkunstwerke gab unsere letzte Auktion *im Kinsky*, bei der wir 80 solcher Pretiosen aus der ehemaligen Sammlung von Franz Mayr-Melnhof aus Schloss Pfannberg in der Steiermark erfolgreich versteigern durften. Einige der wertvollsten Objekte befinden sich nun im Salzburger Dommuseum.

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

1 Eine Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg widmete sich 1990 erstmalig intensiv diesem Thema. Siehe dazu: Johannes Neuhardt (Hg.), Geschnitztes Steinbockhorn, XIV. Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1990
2 Der Aebtissin St. Hildegardis mystisches Tier- und Artzeneyen-Buch. Nach dem Text der Pariser Handschrift aus dem Lateinischen übertragen, erläutert und mit Tierkreiszeichnungen aus dem XII. Jahrhundert versehen von Alfons Huber, Wien o. J., S. 21 f.
3 Nora Watteck, Geschnitztes Steinbockhorn – ein vergessener Zweig des Salzburger Kunsthandwerks, in: Alte und Moderne Kunst VII, Heft 58/59, 1962, S. 28–29
4 Eugen von Philippovich, Steinbockarbeiten der Barockzeit aus Salzburg, in: Alte und moderne Kunst XXIX, Heft 192/193, 1984, S. 19

Schnupftabakdose (Boden), Salzburg, Ende 18. Jh., Steinbockhorn, Silber; H. 5,6 cm; L. 8 cm
verkauft um € 1.260

Arzney am Hals

Geheimnisse der Amulette

von Marianne Hussl-Hörmann

Im Frühjahr 2016 konnte das *Auktionshaus im Kinsky* eine selten umfangreiche Sammlung von Amuletten, anbieten und erfolgreich verkaufen. Ob Handzeichen oder Riechfläschchen, ob Steine oder Knochen, ob Zähne oder Gliedmaßen von Tieren – was selten und unerklärlich war, das konnte in den Augen der Menschen früherer Jahrhunderte nur mit geheimnisvollen Mächten zu tun haben, die – dem Auge unsichtbar – das Leben mitbestimmten und lenkten. „Arzney, so man am Hals henckt“ wurden sie in unseren Landen noch bis ins 18. Jahrhundert genannt, erst später und über Frankreich bürgerte sich der lateinische, aber nicht ganz erklärbare Name „Amulette“ ein. Heute schätzen wir mehr die kunstfertigen Verzierungen und Gehäuse, aber das Wissen um die frühere Bedeutung dieser Amulette erhöht zweifellos nach wie vor ihren Reiz.

Natternzungen, Penisknochen, Bezoar … - welche Kräfte besaßen sie?

Die Neidfeigen

Neidfeige, Süddeutsch, 17./18. Jh., Koralle, Silber, z. T. vergoldet; L. 4,5 und 5 cm, verkauft um € 3.150

Wie uns heute der Mittelfinger als sprechende Geste geläufig ist, war es in der Antike, im alten Griechenland und Rom der Daumen, zwischen Zeige- und Mittelfinger geklemmt. Ein deutliches vulgäres Zeichen (bis heute im Nahen Osten noch so verwendet), aber die Römer erkannten es auch als Abwehrgeste gegen bösen Zauber, gegen den bösen Blick, gegen Hexerei und Hass (in alter Sprache „nid“ oder „Neid“)! Und da die alten Römer es ja wissen mussten, wurde diese Geste noch bis ins 19. Jahrhundert in Europa verwendet und als Talisman aus Silber, Bergkristall oder Koralle um den Hals gehängt.

Natternzungen

Natternzunge (Haifischzahn), Süddeutsch, 17./18. Jh., Steine, Silber; L. 3,8 bis 5,2 cm

Riesige scharfe Dreieckszähne, die in der Erde, in Höhlen, in Felsen auftauchten – von wem stammten sie? Von Riesenschlangen oder etwa Drachen? Oder waren es gar versteinerte Zungen von Nattern? Wer konnte vor Jahrhunderten schon wissen, dass es Haifische waren, die vor Urzeiten im längst versickerten Meer in Österreich und Deutschland schwammen? Es war auch einerlei, denn diese Zähne besaßen Magie! Sie wehrten Gift von Speisen ab und begannen zu schwitzen, wenn sie Gift „rochen“. Da lohnte es sich, gleich einen ganzen Baum – aus wunderbarer Koralle – mit diesen Zähnen zu schmücken und als Tischdekor zu verwenden. Als Einzelstück in Silber gefasst am Hals wehrten sie außerdem üble Nachrede ab, das gefürchtete Gift der Sprache.

Penisknochen

Penisknochen, Süddeutsch, 17./18. Jh., Knochen, Silber; L. 17,5 cm, verkauft um € 1.260

Wer hätte das gedacht? Was dem Menschen fehlt, hat das Tier behalten: den Penisknochen! Im Alpenraum war das kostbare Stück vor allem vom Marder gesucht, wohl weil das Tier gut zu jagen war und der Knochen eine „verwendbare" Länge hatte. Jungen Männern galt dieses „Maderboanl" als Symbol und Vermittler männlicher Kraft und war dementsprechend weit verbreitet!

Bezoar

Kleines Bezoar, Süddeutsch, 17. Jh., Magenstein, Silber; L. 4 cm, verkauft um € 15.120

Haben Sie schon einmal daran gedacht, ihre Magensteine in Silber zu fassen und um den Hals zu hängen? Nein? Sie sind ja auch kein Greifvogel oder Steinbock, auch keine Katze oder Nagetier. Denn nur deren Steine, pelzige, behaarte Kugeln, die nach einiger Zeit ausgewürgt bzw. -geschieden werden, sind kostbar und voll geheimnisvoller Kräfte! Das zumindest erkannten unsere Ahnen: Sie tauchten die Kugeln an einer Kette zum Beispiel in ein Trinkgefäß und hatten dann garantiert ein giftfreies Getränk! „Bezoar" war der weitaus klingendere Name als „Magenstein", stammte aus Persien und bedeutete „Gegengift".

Walburgisöl

Wallburgisbüchschen, Süddeutsch, 18. Jh., Silber; L. 5,5 cm

Es war unerklärlich: Kaum hatte man die Benediktinerin und Äbtissin Walburga im Kloster von Eichstätt zur letzten Ruhe gebettet, tropfte aus ihrer Grabplatte von Oktober bis Februar eine weiße, geruchlose Flüssigkeit. Und das regelmäßig seit dem Jahr 1042. Es war ein unmissverständliches Zeichen der Heiligen, das in kleine, oft kostbar gestaltete Fläschchen gefüllt bis heute von unzähligen Pilgern erworben werden kann. Eine gute Investition, denn es „hilft gegen alle Gefahren des Leibes und der Seele".

Wendekopf

Wendekopf, 17./19. Jh., Silber, z. T. vergoldet; H. 4,3 cm, verkauft um € 6.930

Oft hängt er an Rosenkränzen – der christliche Januskopf mit dem Antlitz Christi auf der einen Seite und dem Totenschädel auf der anderen. Memento mori – die Erinnerung an das Vergehen des Lebens ist der erste Gedanke, komplexer wird die Vorstellung von Erlösung und Auferstehung und mysteriös wird der Glaube, wenn der Kopf über einem Schwerkranken kreisend, den guten oder tödlichen Ausgang der Krankheit voraussagen sollte.<

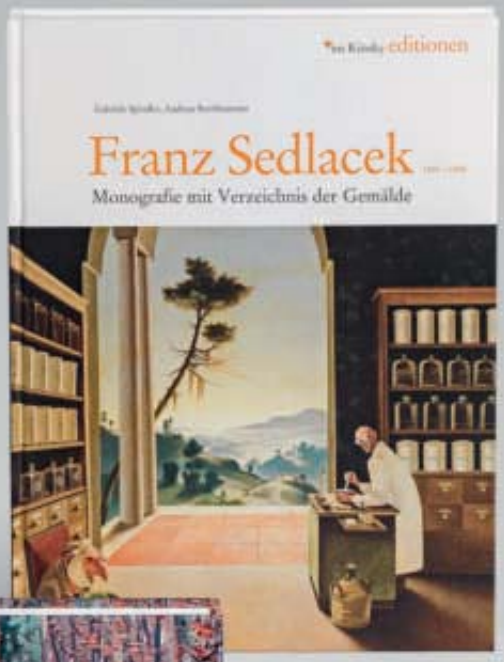
Eidechsenfüße, Giftkugeln, Klappersteine – noch viele weitere Objekte mit klingenden Namen ließen sich anführen. Vielfältig war der Glaube an die unsichtbaren Mächte und berührend ist die tiefe Verbundenheit mit der Natur und ihren seltsamen wie wundersamen Ausformungen!

Marianne Hussl-Hörmann ist seit 1998 Mitarbeiterin im *Auktionshaus im Kinsky*, Expertin für Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts; Repräsentantin für Tirol.
hussl-hoermann@imkinsky.com

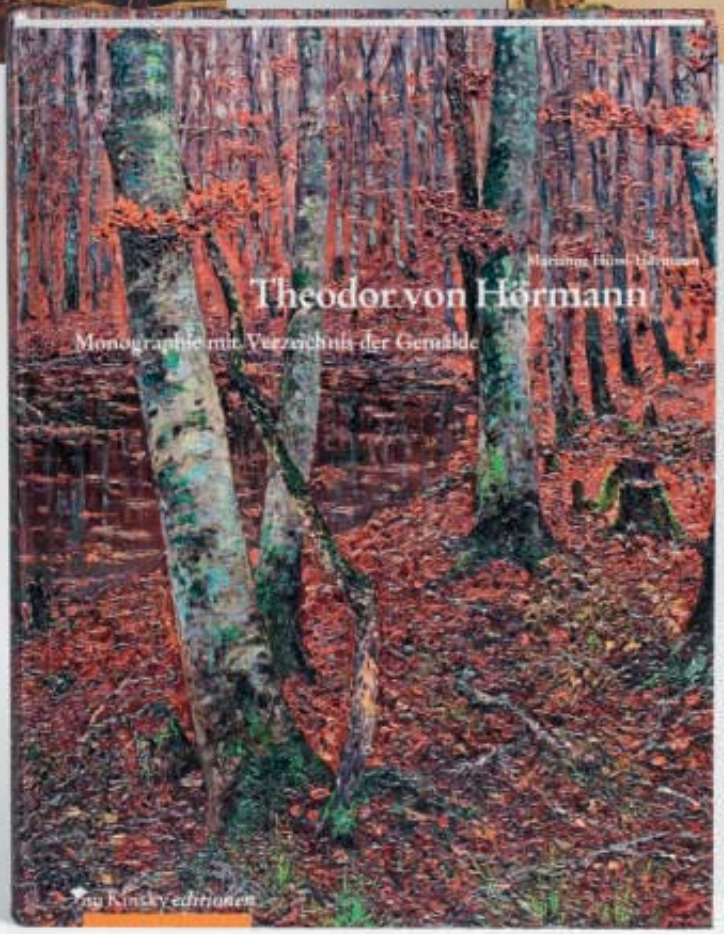
Literatur
Marie Andree-Eysn, Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, 1910
Die Kunst des Heilens. Aus der Geschichte der Medizin und Pharmazie. Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in der Kartause Gaming vom 4. Mai bis 27. Oktober 1991

im Kinsky *editionen*

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,—

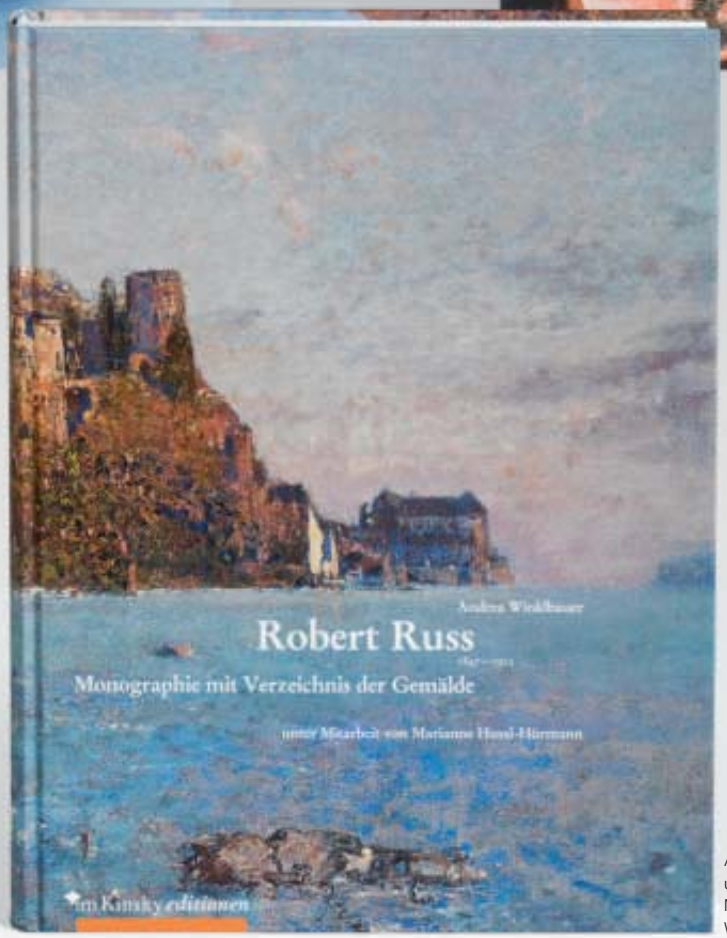
Wir suchen Werke

und bitten um Hinweise für unsere nächsten Buchprojekte:
Rudolf von Alt – Die AQUARELLE und **Friedrich Gauermann – ÖLBILDER**

Bestellung: office@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00, www.imkinsky.com

Ernst Ploil
Wien 2014, 195 S., € 69,—

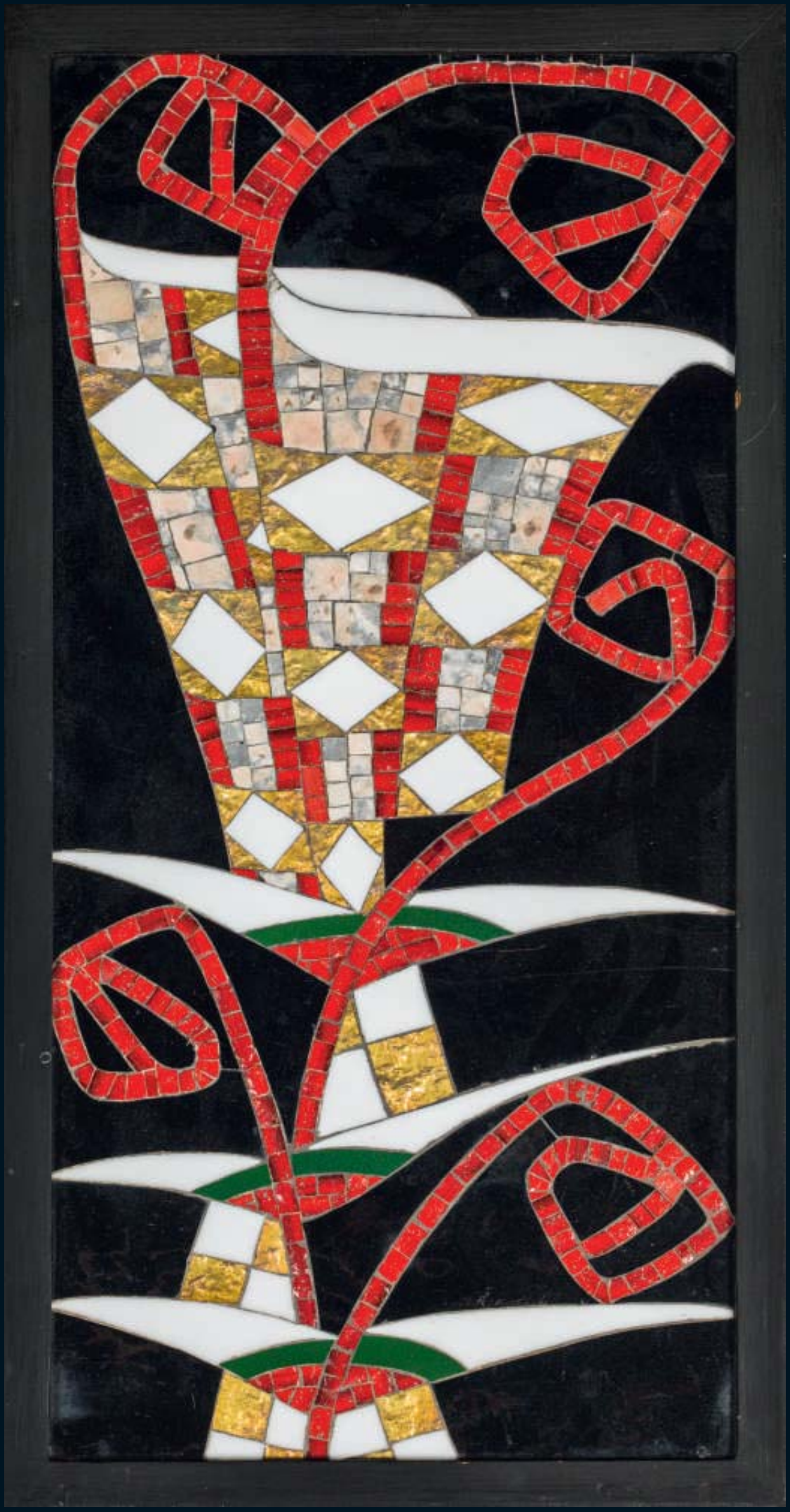
Michael Krapf
Wien 2014, 326 S., € 39,90,—



Andrea Winklbauer,
unter Mitarbeit von
Marianne Hussl-Hörmann
Wien 2016, 304 S., € 69,—

Bitte kontaktieren Sie:

Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com
T +43 1 532 42 00-27, M +43 699 172 92 313



Kombinationsfreude

Die Mosaiken aus Glas und Keramik von Leopold Forstner

Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert begann nach 1900 die künstlerische Karriere von Leopold Forstner. In enger Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte schuf er ein beeindruckendes und vielfältiges Werk von Grafiken, Gemälden, Glasfenstern und vor allem Mosaiken.

von Ernst Ploil

Selbstporträt Leopold Forstner, Bleistiftzeichnung, 1933

Leopold Forstner wurde am 2. November 1878 in Oberösterreich als Sohn eines Gastwirtes und Tischlers geboren, besuchte Schulen in Bad Leonfelden und Linz, war Lehrling in einer Tiroler Glasmalerei- und Mosaikproduktion und genoss anschließend eine vierjährige Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen in Wien und München. Dann begann seine beeindruckende künstlerische Karriere: Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert nahm er mit Grafiken, Plakaten, Gemälden und Glasfenstern an zahlreichen Ausstellungen teil, die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auf Betreiben der Wiener Kunstgewerbeschule und des Künstlervereins „Wiener Sezession“ veranstaltet wurden.

Der künstlerische Erfolg war groß und in den folgenden dreißig Jahren seines leider zu kurzen, 1936 endenden Lebens gab es nahezu nichts, was Forstner nicht fabriziert hätte: Gebrauchs- und Ziergläser, Kunstwerke aus Schmiedeeisen und getriebenen Metallen, Keramiken, Glasfenster, Grabdenkmäler, Möbel, Ölgemälde, Zeichnungen und eben Mosaike. Von diesem Segment des fast unübersehbaren künstlerischen Schaffens Forstners soll im Folgenden die Rede sein.

Leopold Forstner, *Mosaik „Calla“*, Glasmosaik, um 1910, 69,5 × 35,5 cm
verkauft um € 28.980

Wiener Mosaikwerkstätte

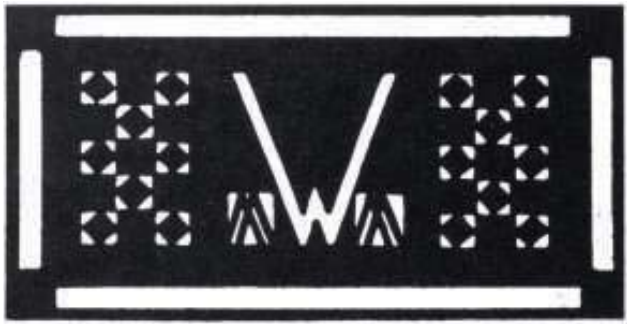
Im Mai 1903 gründete der Lehrer Leopold Forstners, Koloman Moser gemeinsam mit Josef Hoffmann und dem Textilunternehmer Fritz Wärndorfer die „Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern Wiener Werkstätte“. Schon unmittelbar danach zogen Moser und Hoffmann Künstler, die ihre Schüler an der Kunstgewerbeschule gewesen waren, zu Entwürfen und (Handwerks-)Arbeiten heran, die die Wiener Werkstätte nicht selbst ausführen konnte. Das waren Grafiker und Maler wie etwa Karl Delavilla, Egon Schiele und Oskar Kokoschka; Keramiker wie Richard Luksch, Berthold Löffler und Michael Powolny und eben auch der Glasfenstermacher und Mosaikkünstler Leopold Forstner.

Einige dieser Künstler gründeten schon kurze Zeit später eigenständige Unternehmen nach dem Vorbild der Wiener Werkstätte: So etwa Michael Powolny und Berthold Löffler die 1906 im Handelsregister eingetragene offene Handelsgesellschaft „Wiener Keramik“ und Leopold Forstner gleichfalls um 1906 das Einzelunternehmen „Wiener Mosaikwerkstätte“ mit Geschäftssitz in Wien 9., Althanplatz 6.

Firmenlogo der „Wiener Mosaikwerkstätte, Althanplatz 6“ (Detail), um 1906

Leopold Forstner, *Mosaiken für das Stoclet-Fries,* Speisezimmer, Palais Stoclet, Brüssel (Detail)

Die Zusammenarbeit Forstners mit der Wiener Werkstätte hatte aber schon davor begonnen, einiges deutet darauf hin, dass es Anfang 1904 war. Wahrscheinlich hat Forstner bereits einige der vielen Fenster, die in dem ab 1904 errichteten Sanatorium Purkersdorf Verwendung fanden; entworfen und auch ausgeführt. Wann Forstner die ersten Mosaike für die Wiener Werkstätte hergestellt hat, ist nicht gesichert, wahrscheinlich haben schon die ersten Aufträge, die die Wiener Werkstätte in den Jahren 1903 und 1904 auszuführen hatte, Subaufträge an Leopold Forstner mit sich gebracht. Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.
Auch die Unternehmensbezeichnung und das Logo, unter denen Leopold Forstner im geschäftlichen Verkehr aufgetreten ist, deuten auf eine solche enge und frühe Zusammenarbeit hin: Die Wiener Werkstätte war durchaus streitlustig, sie hat mit vielen Konkurrenten Prozesse über deren Namen und Marken geführt. Niemals hätten Hoffmann, Moser und Wärndorfer die sehr ähnliche Firma „Wiener Mosaikwerkstätte“ hingenommen oder das Logo



Entwurf Firmenlogo, Tusche auf Papier, um 1906, Künstlernachlass Leopold Forstner

Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Das Stoclet Fries

Ab 1905 gelingt Forstner mit seinen Mosaiken richtiggehend der Durchbruch. Von bekannten Architekten wie Otto Wagner, Emil Hoppe, Cesar Poppovits und Otto Schönthal wird er mit Entwurf und Ausführung dekorativer Mosaiken beauftragt. Deren mit Abstand größtes war das Stoclet-Fries. Darüber heißt es unter Bezugnahme auf Leopold Forstner in einem Aufsatz der bekannten Publizistin Amalie Levetus : „[…] der Künstler [Gustav Klimt] besaß Liebe und Verständnis für das Gewerbe, in dem sein Entwurf Form und Gestalt bekommen sollte, und der Handwerker [Leopold Forstner] hatte eingehendes Verständnis für das Material, in dem er arbeitete; er war beseelt von dem Streben nach möglichster Vollendung seiner Arbeit, was ihn befähigte, den künstlerischen Entwurf richtig zu erfassen und ihm gerecht zu werden.“ An diesem Fries haben alle Künstler, die mit der Wiener Werkstätte kooperiert haben, zu arbeiten gehabt: Powolny und Löffler hatten keramische Bestandteile zu liefern; Metallteile hat die Wiener Werkstätte größtenteils selbst hergestellt. Emailarbeiten ließ sie in der Kunstgewerbeschule ausführen und die in Mosaiktechnik zu entwerfenden Teile lieferte Forstner. Darüber hinaus war er es, der das gesamte Werk zusammengebaut und den Einbau im Palais Stoclet veranlasst und überwacht hat.
Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.

„WMW“ akzeptiert, wenn sie nicht mit dem dahinterstehenden Künstler befreundet gewesen wären und zusammengearbeitet hätten.

Die berühmte Kunstkritikerin Berta Zuckerkandl, eine große Fördererin der Künstler der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte, schreibt in einem Beitrag über den Verein „Wiener Kunst im Haus“, der Anfang 1904 erschienen ist, über Leopold Forstner: „Forstner überträgt diese Flächenbelebung auch auf die Technik der Glasmalerei. Wir bringen in der Reproduktion einige von ihm ausgestellte Glasfenster, deren farbiger und zeichnerischer Reiz leider nicht ganz wiederzugeben ist. Die dünn trennende Bleifassung schmiegt sich der zeichnerischen Linie innig an […].“

Leopold Forstner, *Wildkatze,* kombiniertes Mosaik, um 1908, 91 x 91 cm
verkauft um € 20.000

Leopold Forstner,
Mosaik mit Fischen,
kombiniertes Mosaik,
um 1925, 91,5 x 59 cm
verkauft um € 27.700

Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten.

Permanente Innovation

Es waren aber bei weitem nicht nur die Arbeiten an diesem Kunstwerk, die zur Auslastung und Expansion des Betriebes Leopold Forstners geführt haben: Zahlreiche Aufträge zum Beispiel für die im Jahr 1908 in Wien veranstaltete Kunstschau, Geschäftsportale, wie jene des renommierten österreichischen Glasverlegers E. Bakalowits Söhne, oder ein großes Mosaik in dem damals führenden Grazer Hotel Wiesler machten eine Ausweitung der Produktion notwendig. Forstner übersiedelte vom 9. in den 20. Bezirk, wo er viermal so viele Angestellte beschäftigen konnte wie davor; der in den ersten drei Geschäftsjahren erzielte Umsatz verdreifachte sich in den folgenden drei Jahren auf rund 130.000,– Kronen.
Gleichzeitig verfeinerte Forstner seine Verarbeitungstechniken und entwickelte etwas, mit dem er allen seinen Mitbewerbern voraus war, die sogenannten „kombinierten Mosaike". Dabei verarbeitete er nicht nur die herkömmlichen Glassteine, sondern auch eigens fabrizierte Keramikteile, halbplastisch getriebene Metallstücke, Industrieglas sowie Messing- und Eisenbänder. Dazu kamen – diese Fertigkeit kommt bei dem großen Stoclet-Fries besonders zur Geltung – polierte Steine und Quarz. Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten. Dadurch wirkten sie weicher, durch den Mangel an Spiegelungen ruhiger und harmonischer als die Florentiner Mosaike. Die kombinierten Mosaike eigneten sich besonders zur Dekorierung größerer Wandflächen im Betonbau und besaßen noch obendrein durch ihre Unverwüstlichkeit einen besonderen Wert. In dieser Gattung erzeugte Forstner zwei Arten, eine, bei der der Dekor vollkommen in der Fläche blieb, und eine andere, bei der das Hauptmotiv, meist figuraler Art, aus gebranntem und farbig glasiertem Ton bestand und als mehr oder minder kräftiges Relief aus der Fläche heraustrat.

Leopold Forstner plante in dieser Phase großen künstlerischen Erfolges sogar die Umwandlung seines Unternehmens in eine Art Publikumsgesellschaft – was deutlich macht, dass die Expansion des Betriebes doch viel Kapital gebunden hat; und er gründete auch eine offene Handelsgesellschaft mit zwei namhaften Künstlern zur Schaffung von Grabdenkmälern. Beides zeigt seine Umtriebigkeit; beide Vorhaben ließ er jedoch wieder fallen, weil sie erfolglos waren.

Alles in allem war Forstner ein unendlich ideenreicher Künstler und ein tüchtiger Unternehmer. Letzteres allerdings mit mäßigem Erfolg, seine kaufmännischen Ideen haben offensichtlich mit seinen künstlerischen nicht Schritt gehalten; der Erste Weltkrieg und die Weltwirtschaftskrise 1929 taten ein Übriges, um aus einem handwerklichen und kreativen Könner, dem viel Anerkennung zuteilgeworden war, jemanden zu machen, der sein Leben lang mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen hatte.

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

1 Dekorative Kunst XII/1, 1904, S. 171ff.
2 Moderne Bauformen XIII, S. 26 (Jahrgang 1914)

WOLKE und WIND

Papier in der Tunke von China bis zur Wiener Werkstätte

Die Reisenden packten jedoch nicht nur das Türkisch Papier des Osmanischen Reiches in ihr Handgepäck, sondern nahmen auch das Wissen um seine Herstellung mit nach Europa. Ein Orientreisender aus dem Jahr 1610 beschreibt das Verfahren etwa so: „Merkwürdigerweise glätten sie ihr Papier, welches dick ist; vieles davon ist mit Hilfe eines Tricks durch Eintunken in Wasser gefärbt und gesprenkelt wie chamolet“[5].

von Roswitha Holly

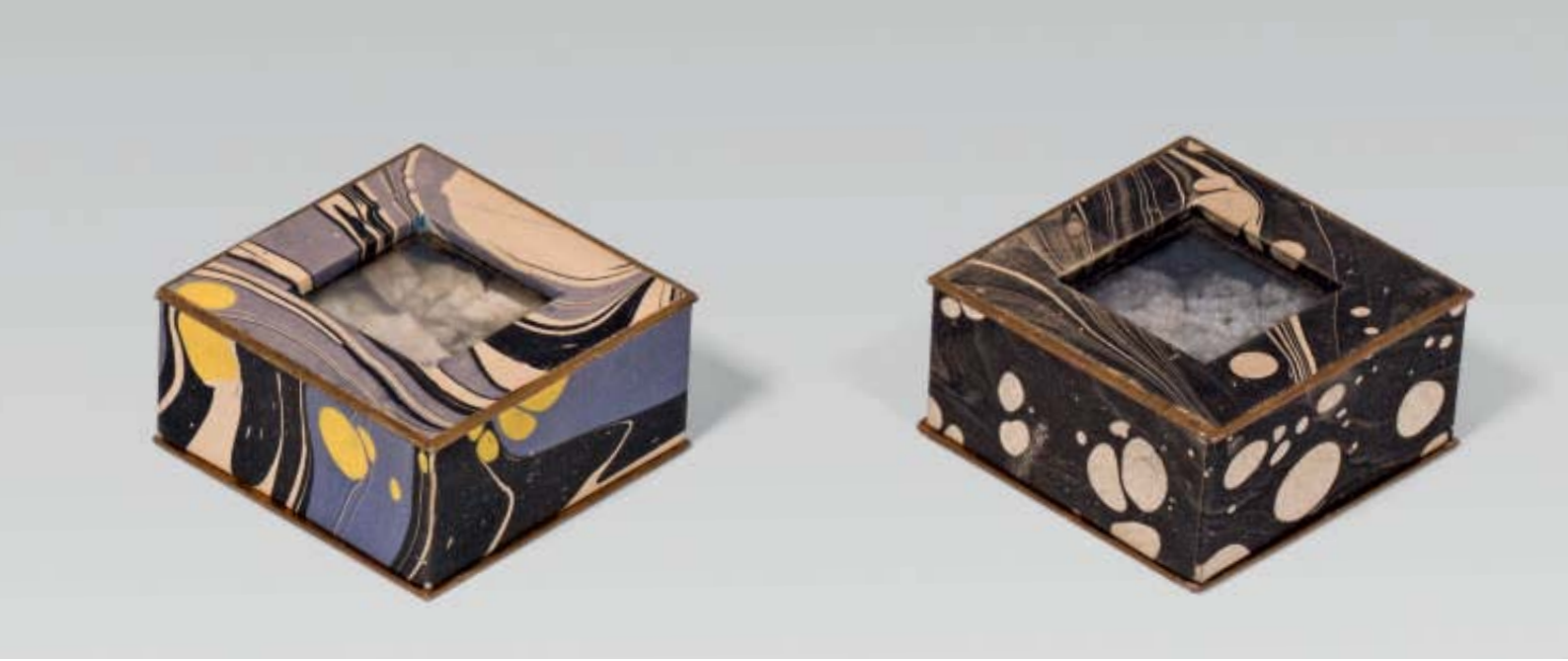
„Wolke und Wind“[1] – diese Worte beschreiben wohl besonders treffend die Assoziation, die Marmorpapier[2] auf den ersten Blick bei uns hervorruft. Wellen, Linien, Wirbel und fantasievolle Formationen entstehen in einem scheinbar einfachen, nur bedingt kontrollierbaren Prozess des Zusammen- und Gegenspiels unterschiedlicher Farben. Jeder Papierbogen ist ein Unikat, das über viele tausend Jahre nichts an Faszination eingebüßt hat.

Für das traditionelle Herstellungsverfahren benötigt der Marmorierer einen Schleimgrund aus gekochtem und gefiltertem Carragheenmoos (Meeresalge). Auf diesen Grund werden die verdünnten und mit Ochsengalle versetzten Farben getropft. Dank der Ochsengalle vermischen sich die Farben nicht untereinander, sondern schwimmen nun, jede für sich, auf der Oberfläche des Schleimgrundes, treiben nebeneinander oder verdrängen sich gegenseitig. Mit Hilfe von Kämmen, Nadeln, Pinseln oder Stäbchen wird durch gleichmäßige Bewegung ein Muster in den Schleimgrund gezogen bzw. „marmoriert“. Für die Übertragung dieses Musters auf Papier wird das angefeuchtete Blatt vorsichtig auf die Oberfläche gelegt und wieder abgenommen, danach mit Wasser abgespült, getrocknet und schließlich geglättet.

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Şebek Mehmed Efendi, *Ebru-Papier,* 1595, Sammlung Işık Yazan, Istanbul

Vorherige Seite:
Koloman Moser, *Fächer,* Wiener Werkstätte, um 1905, Wiener Privatsammlung



Kassette mit 16 Einzelschachteln (Details), Marmorpapier, Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz

Die Wurzeln des Marmorpapiers

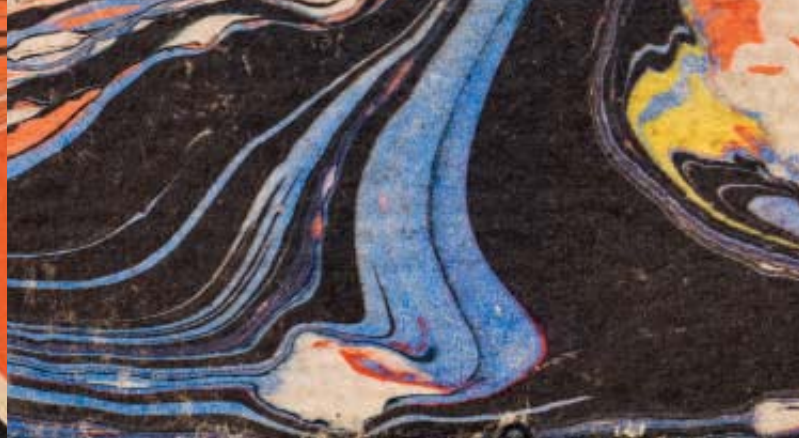
Die Wurzeln des Marmorpapiers sind in China und Japan zu suchen, wo das Verzieren von Papier bereits im 8. Jahrhundert praktiziert und als bedeutendes Kulturgut gehandelt wurde. Über chinesische Kriegsgefangene kam auch die arabische Welt mit der Kunst, Papier zu dekorieren, in Kontakt, einen mit Asien vergleichbaren Stellenwert erreichte sie jedoch erst Jahrhunderte später.
Als direkter Vorläufer des Marmorpapiers gilt das sogenannte „Suminagashi", ein in Wasser und Tusche getunktes Papier, das der Legende nach in Japan ab dem 12. Jahrhundert das streng gehütete Geheimnis einer einzigen, gottbestimmten Familie war. Beinahe 400 Jahre lang belieferte sie Hof und Adel mit ihren kunstvoll gefertigten Papieren, die als Schreibpapier für Gedichte, als Briefpapier, für Buchbindearbeiten, als Wandschmuck oder Paravents dienten.
In Persien und der Türkei gewann das Buntpapier ab der Mitte des 16. Jahrhunderts an Bedeutung. Papier war nun nicht mehr nur Träger des geschriebenen Wortes, sondern wurde als sogenanntes Ebru[3] zum eigenständigen, ornamental gestalteten Buntpapier, das Bücher und Miniaturen zierte. Der Marmorierer wurde zum Berufsstand erhoben, deren ältester, namentlich bekannter Vertreter Şebek Mehmed Efendi war. Zeugnis seines hohen Ansehens ist etwa seine Nennung in einer Handschrift auf marmoriertem Papier.

Türkisch Papier

Noch im selben Jahrhundert hielt das marmorierte Papier in Europa als „Türkisch Papier" erfolgreich Einzug. Einer der Ersten, der von dem zauberhaften Papier berichtete und dadurch wohl auch für die neue Namensgebung verantwortlich zeichnet, war der Auslandsreisende Reinhold Lubenau, der sich in den Jahren 1586 bis 1589 in Istanbul aufhielt. Seinen Alltag in Istanbul schilderte er u. a. mit folgenden Worten: „[…] gingk ich teglich herumb, kaufte das allerschönste turkische Papier, so zu finden wahr […]."[4] Es ist anzunehmen, dass Lubenau auch Exemplare dieses Türkisch Papier als Souvenir aus Istanbul nach Wien brachte. Dass sich die Wiener rasch für die verspielten, aber dennoch in ihrer Dekorativität nicht überladenen Papiere begeistern konnten und in weiterer Folge größere Mengen aus Istanbul importierten, mag nicht besonders überraschen. Doch die neu entdeckte Papierkunst war vorerst nur einem erlesenen Kreis Adeliger und Gelehrter vorbehalten, die ihre Stammbücher damit ausschmückten.

Die Reisenden packten jedoch nicht nur das Türkisch Papier des Osmanischen Reiches in ihr Handgepäck, sondern nahmen auch das Wissen um seine Herstellung mit nach Europa. Ein Orientreisender aus dem Jahr 1610 beschreibt das Verfahren etwa so: „Merkwürdigerweise glätten sie ihr Papier, welches dick ist; vieles davon ist mit Hilfe eines Tricks durch Eintunken in Wasser gefärbt und gesprenkelt wie chamolet"[5].

Die XVI. Ehefreude, Einband der Wiener Werkstätte, 1909, Wiener Privatsammlung, verkauft um € 1.638



In Deutschland begann man ab dem frühen 17. Jahrhundert mit der Herstellung von Türkisch Papier, das vorerst hauptsächlich für den Export nach England und Frankreich bestimmt war. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist hier der Berufsstand des „Türkisch Papiermachers" belegbar. Die kunstvoll gefertigten Buntpapiere fanden regen Absatz für Einbände und Vorsatzpapiere von Büchern und Alben, für Bilderrahmen, Spielkarten und andere Kleinobjekte, aber auch für die Innenauskleidung von Futteralen, Kassetten oder Kleinmöbeln wie Kabinettschränkchen. Die Ähnlichkeit dieser Papiere mit der Struktur von Marmor führte zur neuen Bezeichnung „Marmorpapier", das später aufgrund seiner Herstellungstechnik auch „Tunkpapier" genannt wurde. Die Herkunft der Papiere geriet dadurch – zumindest in Europa – beinahe in Vergessenheit.

Die immer größere Nachfrage nach Marmorpapier und die neuen technischen Errungenschaften ermöglichten gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die industrielle Herstellung von Marmorpapier. Obgleich diese Erzeugnisse nie die Qualität eines händisch produzierten Einzelstücks erreichten, drängten sie das aufwendige Handwerk in den Hintergrund. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte es einen neuerlichen Aufschwung. Diese Wiederbelebung geschah einerseits durch neuere Publikationen zur Technik des Marmorierens, andererseits auch durch das wiedergewonnene Interesse an alten Handwerkstechniken in der Zeit um 1900. Ein wichtiges Resultat daraus war die Einrichtung eines eigenen Unterrichtsfaches in den Buchbinder-Fachschulen, durch die wiederum die Musterpalette dem zeitgenössischen Geschmack folgend mit floralen Motiven erweitert wurde.

Marmorpapier in der Wiener Werkstätte

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Als Mitbegründer der an traditionellem Handwerk sehr interessierten Wiener Werkstätte war er wohl auch derjenige, der die Herstellung des Marmorpapiers in der 1903 gegründeten Werkstatt einführte. Für die Arbeiten innerhalb der WW beschränkte man sich auf einfachere Muster wie die türkischen, besonders in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Fantasie- und Zebramuster mit Farbtupfen. Die auf Papier, aber auch auf Stoff aufgebrachten Formationen wurden für Vorsatzpapiere, Bucheinbände, Aufbewahrungsschachteln und Etuis, aber auch für Fächer verwendet. Ein besonders schönes Beispiel für die Vielfalt der WW-Papiere ist die große Papierschatulle, deren jede ihrer 16 kleinen Aufbewahrungsschachteln die Palette der unterschiedlichen Farb- und Formkombinationen demonstriert. Im Gegensatz zum streng geometrischen Formenvokabular, das die frühen Entwürfe der WW kennzeichnet, ist der Duktus der Marmorpapiere frei und ungezwungen. Rahmenlos und scheinbar willkürlich fließen die Farben zu einem organischen Muster zusammen bzw. auseinander. „Es tut wohl in der oft müden Überfeinerung unserer Zeit zu beobachten, wie hier der Marmor sich schwellender adert, wie die Kammzüge sich in kühnere Rhythmen schwingen"[9], lobt 1907 ein deutscher Kunsthistoriker die in Berlin gezeigten Arbeiten der WW.

Man muss kein ausgesprochener Papierliebhaber sein, um sich auch heute noch – vielleicht in einer etwas nüchternen Ausdrucksweise – für diese Papierkunst zu begeistern. Das Marmorieren von Papier ist wieder in Mode gekommen – sei es als Hobby, sei es als ernstzunehmende künstlerische Ausdrucksform oder einfach nur für Sammler, die die Besonderheiten dieser Technik schätzen und bewundern.

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

1 Aus dem Persischem: دابوربا (abrubād).
2 Einen umfangreichen Überblick über Marmorpapier und seine Geschichte gibt Nedim Sönmez: Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992.
3 Über den Ursprung dieses Begriffes gibt es in der Fachliteratur unterschiedliche Meinungen. Siehe dazu: Sönmez 1992, S. 28.
4 Wilhelm Sahm, Beschreibungen der Reisen des Reinhold Lubenau, in: Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg i.Pr., Königsberg i. Pr. 1912
5 George Sandys, A Relation of a Journey Begun, An. Dom. 1610, London 1615, S. 72
6 Leopold Stolba (Gaudenzdorf 1863–1929 Wien); 1900–1929 Mitglied der Wiener Secession; Illustrator in „Ver Sacrum"
7 Michael Pabst, Wiener Grafik um 1900, München 1984, S. 182
8 Pabst, 1984, Nr. 176–180, S. 173–176
9 Peter Jessen, Führer durch die Buntpapierausstellung des Kunstgewerbemuseums Berlin 1907, S. 9

Kassette mit 16 Einzelschachteln, Marmorpapier,
Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz
verkauft um € 20.160

links Details

Bibliothek Schloss Pafannberg, Nachlass Carl-Anton Goess-Saurau und Marie, geb. Mayr-Melnhof

April 2017

Auktion Bücher & Autographen
Bibliothek Schloss Pfannberg

Im Rahmen der Nachlassversteigerung Carl-Anton Goess-Saurau und Marie, geb. Mayr-Melnhof, freuen wir uns sehr auch die Highlights der Bibliothek Schloss Pfannberg im April 2017 anbieten zu dürfen.

Für diese Spezialauktion übernehmen wir noch weitere bedeutende Bücher und Autographen.

Beratung kostenfrei und unverbindlich:
Mag. Kareen Schmid, T +43 1 532 42 00-20, schmid@imkinsky.com

Annahmeschluss 31. Januar 2017

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.

Martha Jungwirth (geb. 1940), *Großer Narziß*, 1991, Öl auf Leinwand, 195 × 99 cm
verkauft um € 63.000

Impressum
im Kinsky, 7. Ausgabe, Dezember 2016, © *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Freyung 4, 1010 Wien
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: *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Wien; ÖNB Wien;

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 2017

31. Jänner – 1. Februar 2017
„Kostbarkeiten" – Alle Sparten

25. – 27. April 2017
Alte Meister
Bilder 19. Jhd.
Antiquitäten
Sonderauktion: Bibliothek des Grafen Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie geb. Mayr-Melnhof

20. – 22. Juni 2017
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

Literatur: Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996, S. 45; Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906-1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, University London 2011; Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), 150 Jahre Gustav Klimt, Ausstellungskatalog, Belvedere, 2013, S. 189; Wilhelm Mrazek (Hg.), Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner, MAK Wien, Wien 1975, S. 7 und 29; Tobias G. Natter, Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde, Köln 2012; Johannes Neuhardt, Geschnitztes Steinbockhorn, Ausstellungskatalog, Salzburg 1990, Innenseite; Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl. 1883-1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993, S. 99, 116, 120; Nedim Sönmez, Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992, S. 33; Frühes Meissener Porzellan. Kostbarkeiten aus deutschen Privatsammlungen, München 1997, S. 280

Private Sale

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, M +43 664 240 48 26) und **Ernst Ploil** (office@pkpart.at, T +43 1 532 42 00).

im Kinsky 2016

5 Dieter Ronte
Diese Sucht nach Neuem

32 *im Kinsky*
Sponsoring

10 Oswald Oberhuber
Gefühle

34 Kareen Schmid
Der Affe in der Kunst

11 Christa Armann
Oswald Oberhuber

39 Roswitha Holly
Steinbockhorn

16 Claudia Mörth-Gasser
Richard Gerstl, Landschaften

44 Marianne Hussl-Hörmann
Arzney am Hals

22 Alexander Giese
Olga Wisinger-Florian

48 Ernst Ploil
Mosaike von Leopold Forstner

24 Marianne Hussl-Hörmann
Anton Romako

53 Roswitha Holly
Wolke und Wind

Diese Sucht nach Neuem

Sammlung Dieter und Barbara Ronte

Das erste Kunstwerk habe ich mit fünf Jahren für 5 DM in Wilhelmshaven von einem befreundeten Maler erworben. Ich habe es in Groschen bezahlt. Der Wunsch nach eigenem Kunstbesitz entstand durch die Familie, in der intensiv zeitgenössisch gesammelt wurde und viele Künstler zum Freundeskreis gehörten.

von Dieter Ronte

Vorherige Seite:
Maria Lassnig, *Herbstbild/Herbst (Aus dem Rahmen drücken),* 1983, Öl auf Leinwand; 111,5 × 81 cm
verkauft um € 378.000

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Arnulf Rainer, *Gesicht mit Goya,* 1983, Graphitstift auf Fotografie, 24 x 17 cm
verkauft um € 3.780

Das erste Kunstwerk habe ich mit fünf Jahren für 5 DM in Wilhelmshaven von einem befreundeten Maler erworben. Ich habe es in Groschen bezahlt. Der Wunsch nach eigenem Kunstbesitz entstand durch die Familie, in der intensiv zeitgenössisch gesammelt wurde und viele Künstler zum Freundeskreis gehörten.

Intensiviert hat sich meine Sammelleidenschaft in den letzten Schuljahren und als Student. Graphikkreise, Kunstvereine usw. verführten immer wieder zu neuen Ankäufen, so dass aus der Leidenschaft eine Art Krankheit wurde. Diese Sucht nach Neuem, nach ästhetischen Vergleichen und Auseinandersetzungen war es, die mich mit 16 Jahren dazu brachte, unbedingt Museumsdirektor für moderne Kunst zu werden, was ich mit 36 Jahren in Wien als Chef des neu aufgestellten MuMoK schaffte, das ich von 1979 bis 1989 leitete, um dann in Hannover (Sprengelmuseum) und Bonn (Kunstmuseum Bonn) und zuletzt nach der Pensionierung in Krems (Forum Frohner) zu wirken.

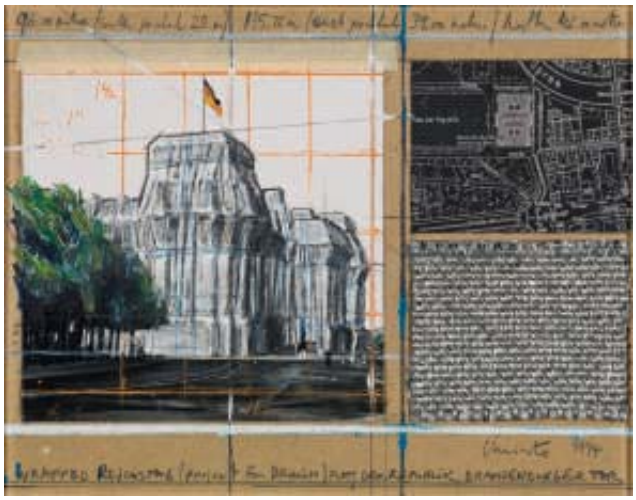
Alfred Haberpointner, *Schuh,* 2000,
Blei, ca 28 x 13 x 10 cm
verkauft um € 4.400

Agenore Fabbri, o. T., 1993,
Skulptur, 33 x 26 x 19 cm

Joseph Beuys, *Intuition,* 1968,
Multiple, Holzkiste, 30 x 20 x 6 cm

gegen einen Text, eine Eröffnung usw. Beiden Seiten wird so geholfen. Mit vielen Künstlerinnen und Künstlern sind Freundschaften entstanden, die dann zu gewidmeten Geschenken führten.

Nun im Alter ist Reduktion angesagt, und das gilt auch für die Sammlung. Der Weggang tut weh, doch umso größer ist die Überraschung, wenn Bilder aus dem Depot geholt werden und sich in neuer Frische behaupten, die Räume neu dominieren können und zu anderen Gesprächen führen. Dieser Dialog ist für den Museumsmann sehr wichtig, besonders bei jungen Künstlern, über die bis dahin wenig nachgedacht worden ist. Dieses erste Schreiben über eine unbekannte Kunst ist eine sehr wichtige Erfahrung, denn der Text ist der erste, der dem neuen Bild eine textliche Grammatik gibt, die Sprachfähigkeit des Bildes testet, die sich dann bei der Eröffnung einer Ausstellung als richtig und fruchtbar erweisen muss. Schreiber und Eröffnungsredner müssen ebenso wie das Kunstwerk in der Öffentlichkeit verstanden werden können. Deshalb habe ich gerne Ateliers besucht, diskutiere ich gerne mit Künstlern. Museumsleute wie auch Menschen anderer Berufszweige neigen im fortschreitenden Alter dazu, zu wissen, wie es geht. Sie sind sicher, mit allen Problemen fertig zu werden, weil sie sich ein System erarbeitet haben, Museumsleute eben ein System der Kunst. Dann kommt das Gespräch mit einem jungen Künstler, der hört sich das an und erklärt, dass alles ganz anders sei, neu und noch unbekannt. Und er hat Recht!



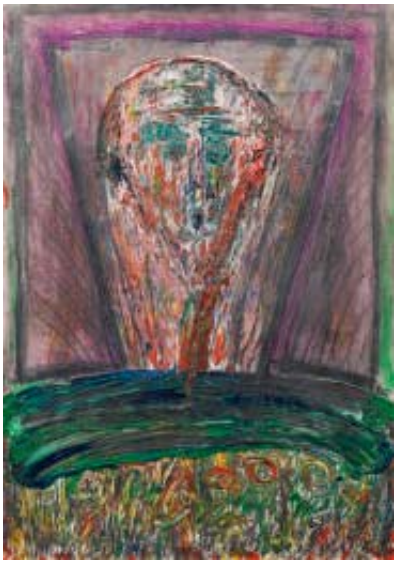
Javacheff Christo , *Reichstag*, 1994, Mischtechnik, Collage auf Karton in Plexiglasrahmen; 22,5 × 28,5 × 3 cm
verkauft um € 23.900

Auch als Museumsmann habe ich mit meiner Frau weiter gesammelt, obwohl es eine ICOM-Regelung gibt, die vor möglichen Verwicklungen warnt. Doch alle Kollegen, die ich kenne, haben zu Hause die Kunst gebraucht. Es ist unsinnig, die ästhetischen Herausforderungen auf den Beruf zu begrenzen, und zu Hause vor leeren Wänden oder mit Rembrandtfälschungen zu leben. Das ist, als ob der Fleischer Vegetarier sein muss.

Denn die eigentliche, intensive und die Phantasie anregende Auseinandersetzung mit Kunst findet im täglichen Kontakt, also zu Hause statt. Hier ist das Lernen unmittelbarer als am Schreibtisch, hier können neue Ordnungen ausprobiert und Bilder in einen Dialog gebracht werden, der im Museum nicht akzeptabel wäre.

Oft habe ich die Bilder nach Eingang gehängt. Durch die vielen Umzüge wurden immer wieder neue Strukturen erkennbar. Der tägliche Umgang, oft nur wenige Sekunden mit einem Kunstwerk, bildet ungemein. Die Werke werden Teil der Familie und sie haben eine kräftige Stimme. Die meisten Kunstwerke sind normal in Ateliers oder Galerien oder Versteigerungen erworben worden. Viele aber sind Tauschobjekte in einem Bereich ohne Geld. Bild

Markus Lüpertz , *Beethoven*, Skulptur aus Bronze, bemalt; H ca 45 cm
verkauft um € 16.400



Franz Ringel, *o.T.*, 1986,
Mischtechnik auf Papier;
100 × 70 cm

Ben Jakober *, Skulptur Käfig,
diverse Materialien; ca. 75 cm Höhe
verkauft um € 4.300

Christian Ludwig Attersee, *Sommerei*, 1982,
Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm
verkauft um € 11.300

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Die Wertentfaltung in der Kunst aber ist eine irrationale, denn sie beinhaltet unbekannte Risiken. Auch in einer Gesellschaft, die nur noch einen einzigen Wert anerkennt: den ökonomischen. Wie ein Liebender sucht der Sammler eine Bindung, und zwar an die Werke. Er investiert in Artefakte, die ihn ein Leben lang begleiten sollen. Ästhetische Inhalte werden aus der Sphäre des Künstlers in seine Privatsphäre transferiert. Je nach Engagement kann daraus eine Lebensaufgabe werden. Die Sammlung wächst und wächst. Viele Museumssammlungen sind heute auf Leihgaben oder Schenkungen aus diesen Sammlungen angewiesen.

Wenn der Kunstsammler seine Leihgabenliste stets vergrößert, wird er als Sammler zum Mäzen und eine Person des öffentlichen Interesses. Laufen die Geschäfte gut, kann er weitaus mehr Geld in Kunst investieren als ein Museum. Oder er gründet sein eigenes, aber öffentliches, Privatmuseum und wird sein eigener Museumsdirektor, frei von den politischen Zwängen der öffentlichen Hand, aber eben auch mit allen ökonomischen Risiken.

„Das Museum, das öffentliche wie das private, entwickelt für jedes Werk die richtige Grammatik, sie garantiert Qualitäten und somit auch die erhofften Preissteigerungen. Künstler können durch Testament die Besitzer ihrer Werke nach dem Tod daran teilhaben lassen, so Arnulf Rainer in seinem Vermächtnis vom 7. Juni 1972.“ (Holger Bonus, Dieter Ronte, die wa(h)re Kunst, 2. Aufl., Stuttgart 1997, S.101f).

Neben den öffentlichen Konventionen gibt es auch private, und diese sind bei Sammlern besonders stark ausgeprägt. Denn der tägliche Umgang mit Kunst prägt sehr stark. Besonders intensiv ist dies bei Sammlern, die nicht kreuz und quer nach momentanen Entscheidungen sammeln, sondern nur in einer Richtung erwerben, denn sie akzeptieren dieses ästhetische Prinzip als ihr Lebensprinzip. So weit bin ich in meiner Sammlertätigkeit nicht gegangen. Für mich ist jedes einzelne Werk weniger Bestätigung als vielmehr eine ständige Herausforderung, auch als Erinnerung. Und es ist noch genügend im Haus, um weitere Herausforderungen zu erleben.

Bonn im September 2016.

Prof. Dr. Dieter Ronte war von 1979 bis 1989 Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien, wurde danach an das Sprengelmuseum Hannover und ab 1993 als Direktor ans Kunstmuseum Bonn berufen, das er bis zu seiner Pensionierung 2007 leitete. Im selben Jahr übernahm er die künstlerische Leitung des neu eröffneten Frohner-Forums in Krems an der Donau. Dieter Ronte lehrte an der Akademie der bildenden Künste Wien, an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, und an den Universitäten Hannover und Bonn.

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Detail), Öl auf Leinen; 248 × 213 cm
verkauft um € 16.400

Gefühle!

Was ist das?
Wo ist das?
Wie ist das?

Ich fühle mich traurig,
wie oft noch,
wie lange noch,
immer wieder.

Gefühl mich, gefall mich,
verfall mich, zerfalle nicht,
Bauch weh Du!

Das ist sicher eine hoffnungsfreudige Stunde,
trunkene, wie meine ich das?
„Ich sah in der Ferne Deine Locken im Winde sich winden."
Punkt, noch einmal Punkt,
in der Ferne war kein laues Hauchen...

Gefühl wie bist Du –
so warm, so weich;
keiner kann dich fassen,
trotzdem verbeuge ich mich vor Dir
und greife Deine weichen Hände.

Denn wie kann ich meine Tränen verdrücken,
die nur mehr trocken sich zeigen.
Ich schweige, wie soll ich Dich verstehn,
bin ich doch selber an mir,
kaum zu wissen wie ich mich verdrücke!

Oberhuber

Zitiert aus:
Gefühle: Oswald Oberhuber malt seine Ausstellung,
Ausstellungskatalog, 26. März – 13. April 1973
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Oswald Oberhuber, *Kopf*, 1956,
Öl und Bleistift auf Holzfaserplatte; 51 × 39,5 cm

Phänomen: Oswald Oberhuber

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

von Christa Armann

Vorherige Seite:
Oswald Oberhuber, *Portrait*, 1980,
Mischtechnik auf Papier, 55 × 42 cm

Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und bleiben ihr ein Leben lang treu. Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und wechseln mit ihr in die unterschiedlichsten Medien der bildenden und angewandten Kunst wie Tafelbild, Skulptur, Fotografie usw., immer auf der Suche nach dem endgültigen Kunstwerk für diese eine Sprache …

Und es gibt Oswald Oberhuber, der in der Kunst nach 1945 eine ganz besondere Position einnimmt als Ausstellungsmacher, Galerist, Professor und Rektor der Akademie der Bildenden Künste und vor allem als einer der vielfältigsten und bis heute gegenwärtigen Künstler Österreichs.

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

Oswald Oberhuber ist ein Künstler, der sich der Zeitgenossenschaft verpflichtet hat. „Kunst ist nicht Kontinuität, sondern AUGENBLICKHAFTE ERFINDUNG“, schrieb er bereits 1956 in seinem Text „Die permanente Veränderung in der Kunst“[2]. Sein künstlerisches Denken ist nicht dem Diktat einer bestimmten Ausdrucksform unterworfen. Von den Anfängen im Informell über einen klassisch realistischen Stil bis hin zur Pop Art und Konzeptkunst entstanden Skulpturen, Materialbilder, Collagen, monochrome Tafeln, Schriftbilder, aber auch Tapisserie, Mode und Möbelentwürfe. Blickt man auf sein bisheriges Werk zurück, wirkt es zerrissen und nicht auf eine künstlerische Identität bezogen. Genauer betrachtet ist es jedoch in seiner Produktivität bei aller Unterschiedlichkeit und Zwiespältigkeit ein Zeichen von ungeheurer Kreativität, Neugierde und Wachheit. In seinem Werk finden sich Zitate und Aneignungen von vor oder neben ihm tätigen Künstlern – eine Methode, die er als durchaus legitime Praxis für seine sich stets wandelnde Kunst sieht. Oberhuber malt nicht nach, er kopiert keinen Stil, sondern erkennt die Einzigartigkeit einer Ausdrucksform, nimmt sie auf und vervollständigt sie für den Moment der Zeitgenossenschaft in seinem Werk mit seiner künstlerischen Handschrift. Er ist immer auf der Suche nach dem neuen genialen Einfall bei sich und den anderen. Wenn er beginnt, sich zu wiederholen, springt er ab, um der Langeweile zu entgehen.

Oswald Oberhuber, Mund-Zähne, 1964, Öl auf Leinwand; 86 × 145 cm, verkauft um 31.300

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1982, Mischtechnik auf Karton, 24 × 38 cm, verkauft um € 1.000

Die Zeichnung als eine durchgehende konstante Ausdrucksweise begleitet Oberhuber trotz seiner stetig wechselnden Bildsprache.

> **„Dieses Medium habe ich nie verlassen. Nach dem Informell habe ich mich zunächst ganz auf die Zeichnung verlegt, gewissermaßen als Disziplinierungsmethode. Bei der Zeichnung muss man etwas ganz bewusst durchführen.“[3]**

Oswald Oberhuber hat Lust an seinen wuchernden Bildformen und ist verschwenderisch in seiner Poesie und in seinen Gefühlen. Die Intensität seiner Empfindungen liegt in jedem einzelnen Strich, der zur Linie wird und als Figur oder Kontur seinen Platz findet.

Henri Matisse, ein Meister der Zeichnung des 20. Jahrhunderts, sprach von dem Lichtraum einer Strichzeichnung, gestaltet und erfahren durch eine „Perspektive des Gefühls, einer suggerierten Perspektive“. Er bezeichnete die Zeichnung als „ein Mittel, auf schlichte und sehr spontane Weise intime Gefühle auszudrücken und Seelenzustände zu beschreiben, die schwerelos in das Gemüt des Betrachters übergehen“[4].

Auf diese Art ist auch das kontinuierliche zeichnerische Werk von Oswald Oberhuber zu sehen.
Aus dem Informell, der wichtigsten Strömung nach 1945, fand er stilistisch schnell wieder heraus. Was von der Idee blieb, ist das *Gefühl* als Motiv einer künstlerischen Aussage und dies ist durch die Linie am unmittelbarsten für den Betrachter zu erfahren.

Der Wechsel von abstrakter und figurativer Darstellung prägt auch seine Zeichnungen. Das gegenständliche Arbeiten verlangt vom Künstler immer ein genaues Hinsehen, während durch die Abstraktion sehr leicht der Zusammenhang

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1950, Mischtechnik auf Papier, 49 x 35 cm

verloren gehen kann. Das Auge schult sich immer wieder neu an der Figur und das Gefühl aktiviert sich an der Geste. So intensiviert und verändert sich mit jedem Mal die Position des Künstlers.

Die meisten Blätter sind von einer großen Leichtigkeit. Ausgelöst durch die Tatsache, rasch reagieren zu können, entsteht die Form spielerisch. Unabhängig vom Thema ist in den Zeichnungen immer die feine, sensible Poesie seiner frühesten surrealen und informellen Arbeiten zu spüren.

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

„Der Freiheit des Künstlers entspricht die Unsicherheit des Publikums!“[5]

Mit jedem neuen Wechsel in der künstlerischen Formulierung wird der Betrachter erneut verunsichert und herausgefordert. Kein von Oberhuber entwickeltes künstlerisches System hält dem Drang des permanent aufkommenden Neuem und Anderem stand. Ganz im Sinne von Heraklits gültigem Grundprinzip des Kosmos:

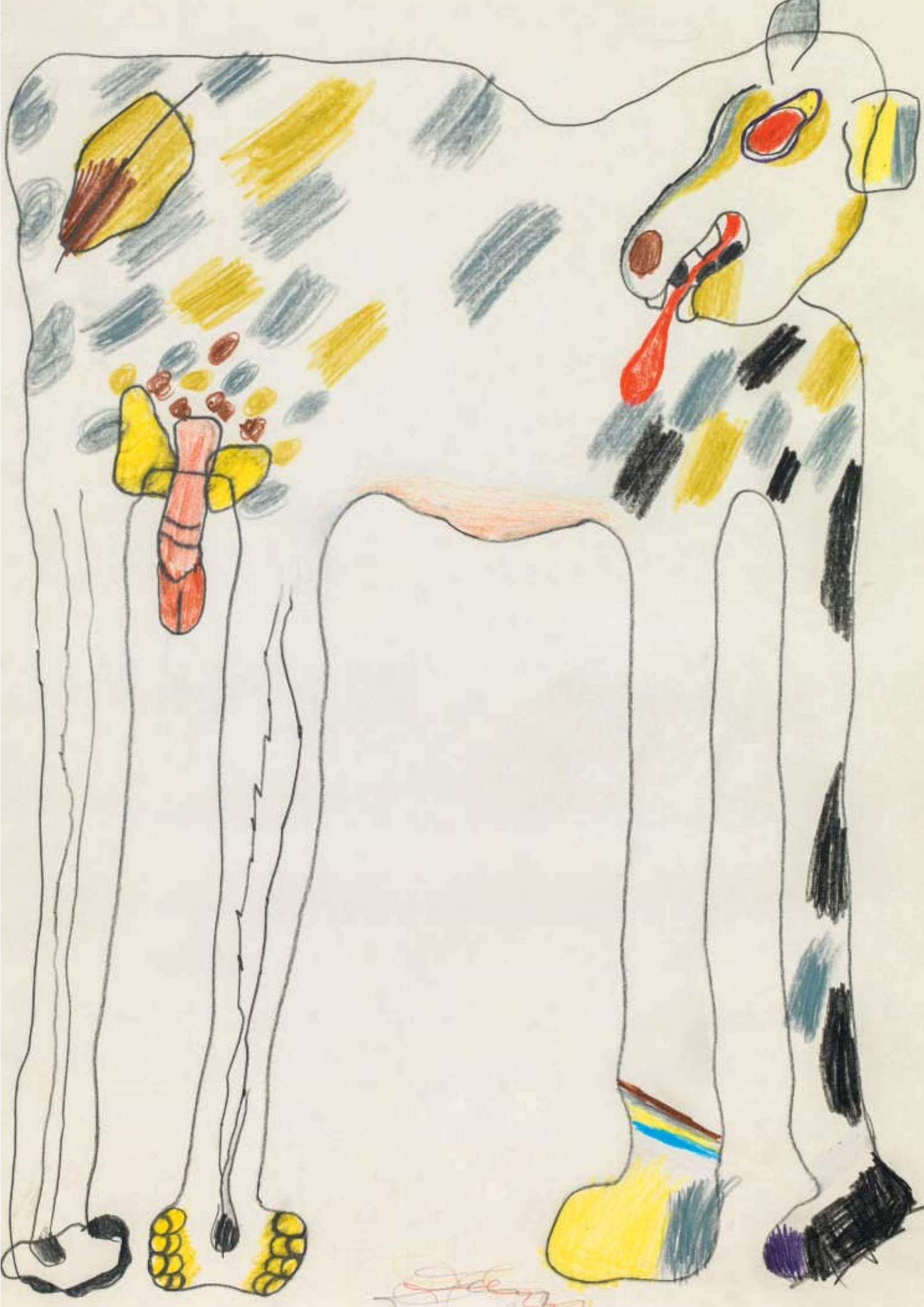
„Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen, denn andere Wasser strömen nach.“

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 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 149
2 Abgedruckt u. a. in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 73–78
3 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 365
4 Henri Matisse, Über Kunst, Zürich 1993, S. 150
5 Wieland Schmid in: Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947–1986, Wien 1986, S. 185

Weiterführende Literatur:
Oswald Oberhuber, Mutazione. Permanente Veränderung. Ein Gespräch mit Ursula Riederer, Bozen 2004

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Stier), 1980, Mischtechnik auf Papier; 60 × 44 cm, verkauft um € 4.800



Wegweiser der Moderne

Die Landschaft bei Richard Gerstl (1883–1908)

Im Sommer 1907 findet sich am Traunsee eine Gruppe von Komponisten, Musikern und Musikbegeisterten ein, die den Anspruch hat, in der Kunst radikal neue Wege zu gehen. Die zentrale Figur des verschworenen Kreises ist Arnold Schönberg, einer der einflussreichsten Komponisten der Moderne, der zu dieser Zeit mit tradierten musiktheoretischen Prinzipien bricht und die freie Atonalität in die Musik einführt.

von Claudia Mörth-Gasser

Richard Gerstl, *Traunsee mit Schlafender Griechin,* Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 37,7 x 39,3 cm, Leopold Museum, Wien

Traunseerevolution

Der Einladung Schönbergs, die Sommerfrische gemeinsam mit ihm und seiner Familie in Traunstein bei Gmunden zu verbringen, folgen Schüler, Freunde und Bekannte, wie Alban Berg, Anton von Webern oder Alexander Zemlinsky. Zum engeren Freundeskreis der charismatischen Persönlichkeit Schönberg gehört auch der junge Maler Richard Gerstl, ein künstlerischer Einzelgänger, der die zeitgenössische Wiener Malerei ablehnt, jedoch regen Anteil an der avantgardistischen Musikbewegung nimmt.
Er bewundert Schönbergs neue Musik und bleibt kaum einem Konzert fern. Gerstl kennt Schönberg und dessen Frau Mathilde schon seit dem Frühling 1906 und hat ein Porträt des Komponisten sowie ein Doppelbildnis von Mathilde Schönberg mit ihrer Tochter Gertrud gemalt.
Am Traunsee, wohin Gerstl mit dem Schönberg-Kreis auch im Sommer 1908 reisen wird, entstehen seine berühmten Gemälde *Familie Schönberg* und *Gruppenbildnis mit Schönberg* (Abb.), Ikonen des frühen Expressionismus in Österreich. Mathilde Schönberg und den jungen Maler verbindet ein leidenschaftliches Liebesverhältnis, das im Sommer 1908 zu einem Eklat führen wird: Mathilde wird Arnold Schönberg wegen ihres jungen Geliebten Richard Gerstl verlassen, jedoch schon wenig später wieder zu ihrem Mann und ihren Kindern zurückkehren. Wegen seiner unglücklichen Liebesbeziehung, die ihn letztlich auch von seinem Freundes- und Bekanntenkreis isoliert, wird Gerstl seinem Leben mit 25 Jahren ein Ende setzen und sich in der Nacht vom 4. auf den 5. November 1908 in seinem Wiener Atelier in der Liechtensteinstraße erhängen.

Im Angesicht der Natur

Als Richard Gerstl im Sommer 1907 seine Staffelei am Ufer des Traunsees aufstellt (Abb.), entdeckt er für sich das Thema der Landschaft. Er malt, was er in der Umgebung der Feramühle findet, einem Bauernhof in Traunstein bei Gmunden, wo er mit Alban Berg ein Zimmer teilt: Unscheinbare Wiesen, Bäume und Gärten bieten ihm Motive für das Malen in der Natur. Etwa ein *Obstgarten (Kleines Gartenbild,* Abb.), der ausschnitthaft und in extremer Nahsicht in einem annähernd quadratischen Bildformat wiedergegeben wird. Die gegenständliche Darstellung dieses Naturstücks ist in diesem Bild nur ansatzweise von Interesse, primär geht es dem Maler um eine besondere Unmittelbarkeit und expressive Kraft in der Darstellung von Landschaft. Das Streben nach einem spontanen und unverfälschten malerischen Ausdruck steht im Vordergrund. Die Bildwirkung wird von bewegten, breiten Pinselstrichen und der dominierenden grünen Farbe bestimmt. Kein bunter Farbwert mischt sich in das grüne Farbgewebe, das die gesamte Bildfläche in einer unruhigen Komposition überzieht.

Ein Vergleich zwischen diesem *Kleinen Gartenbild* und Gustav Klimts berühmtem Gemälde *Mohnwiese* (Abb.), das Letzterer 1907 in Litzlberg am Attersee malt und erstmals 1908 bei der Kunstschau öffentlich präsentiert, ist aufschlussreich und offenbart die tiefe Kluft, die Gerstl und Klimt trennt. Klimts Wiesenbild mit blühendem Mohn zeichnet sich durch eine pointillistische Kleinstruktur aus. Während Klimt aus eng nebeneinandergesetzten, leuchtenden kleinen Farbtupfen und Pinselstrichen eine fein stilisier-

Richard Gerstl, *Obstgarten (Kleines Gartenbild),* 1907, Öl auf Leinwand, 35 × 34 cm
verkauft um € 667.800

Richard Gerstl, *Familie Schönberg*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 88,8 x 109,7 cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

te Farbtextur generiert, trägt Gerstl die Farbe in einem heftigen, ungestümen Malakt frei und spontan auf und macht sie als Materie sicht- und spürbar. Ein ekstatischer Gestaltungsakt bei Gerstl steht einem kontrollierten bei Klimt gegenüber; für den einen ist das Zufällige relevant, für den anderen das Kalkulierte. Bewusst wählt Gerstl ein für Gustav Klimt und die Secessionisten typisches quadratisches Format für seine radikal neue, gestisch-expressive Wiedergabe von Landschaft. Wie auch die anderen am Traunsee gemalten Landschaften ist das *Kleine Gartenbild* in betonter Abkehr von der secessionistischen Kunst der Stilisierung entstanden. Deutliche Affinitäten zeigen sich hingegen zu Vincent van Gogh und dessen nahsichtigen Darstellungen von Unterholz. Ein Gemälde dieser Serie (Abb.) aus dem Jahr 1890 wurde 1906 bei der großen Van-Gogh-Ausstellung in der Galerie Miethke in Wien präsentiert, wo Gerstl wichtige Anregungen von einer ihm wesensverwandten Landschaftsauffassung empfangen konnte.[1]

In der Malerei der Moderne kommt der schnellen, en plein air entstandenen Naturstudie besondere Bedeutung zu. Sie steht für die spontane künstlerische Idee, den unmittelbaren Impuls, den das Landschaftserlebnis im Maler hervorruft. Während seines ersten Sommeraufenthaltes am Traunsee, der etwa drei Monate dauert, entdeckt Gerstl, dass die

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

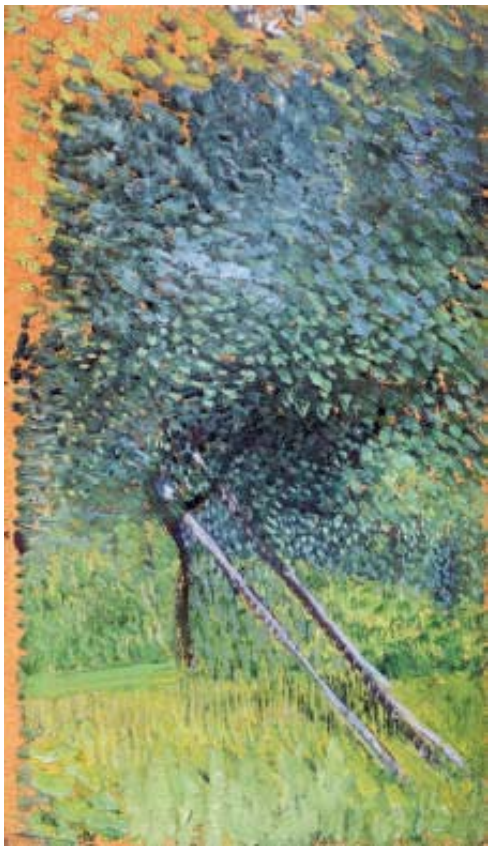
Gustav Klimt, *Mohnwiese (Blühender Mohn)*, 1907, Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm, Wien, Belvedere, Inv. 5166

Freilichtmalerei und das dafür praktikable kleine Bildformat seinem malerischen Streben entgegenkommen: Sie erfordern die Konzentration auf das Wesentliche und bringen die Handschrift des Malers klar hervor.

Landschaft als Experimentierfeld

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

Die Konsequenz der stilistischen Entwicklung lässt sich deutlich nachvollziehen. *Der Obstbaum mit Holzstützen* (Abb.) steht am Anfang der Sommerfrische. Das Farbmuster aus grün-blauen Punkten, Flecken und Strichen erinnert noch an eine pointillistische Bildstruktur, auch wenn die vielen kleinen und großen Pinselstriche ganz unterschiedlich rhythmisiert sind.
Zunehmend bringt das Arbeiten in der Natur eine Befreiung der malerischen Handschrift, zugleich kommt es zu einer Beschleunigung des Malprozesses. In der *Uferstraße bei Gmunden* (Abb.), heute im Besitz des Leopold Museums, wird der Natureindruck wieder in einem annähernd quadratischen Format zügig und resolut ins Bild transferiert. Der Maler rückt nah an das Motiv heran, taucht seinen Pinsel tief in die Farbpaste ein und trägt sie in einem abwechslungsreichen Duktus dick auf. Ohne das Naturvorbild zu verlassen, tendiert er zur Auflösung der dargestellten Formen und erschwert deren Lesbarkeit. Auch im Bild *Traunsee mit Schlafender Griechin* (Abb.) gewinnen die bewegten unterschiedlich breiten Pinselstriche eine Eigendynamik und geben nicht nur den Naturgegenstand, den See und den Berg mit dem klingenden Namen „Schlafende Griechin“, wieder, sondern sind zugleich als verselbstständigte Farbformen wahrnehmbar.
Die Komposition wird zusehends nervöser und wie energetisch aufgeladen wirken die breiten, kreuz und quer übereinandergeschichteten Farbbahnen der *Landschaftsstudie* (Abb.), die schließlich wohl am Ende des Sommers, im nahenden Herbst, entstanden ist. Befreit von der bloßen Gegenstandsbeschreibung bringt die Malerei das Ungebändigte der Natur und das ihr inhärente Bewegungsprinzip



Richard Gerstl, *Obstbaum mit Holzstützen*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand auf Karton, 35,5 x 20,5 cm, Stiftung Sammlung Kamm, Kunsthaus Zug

bemerkenswert zum Ausdruck. Die Heftigkeit des Malaktes wird durch die „wilde“, fast primitiv wirkende Komposition, deren Abstraktionsgrad beachtlich hoch ist, ins Bild übertragen und macht den Künstler selbst gegenwärtig.

Auf der Suche nach einer neuen Malerei, die analog zur neuen Musik des Schönberg-Kreises mit allem Bisherigen bricht, findet Gerstl zu visionären Formen des künstlerischen Ausdrucks. Mit den am Traunsee gemalten Bildern steht die österreichische Landschaftsmalerei an einem Wendepunkt, ein neues, in die Zukunft weisendes Kapitel wird aufgeschlagen, auf das sich spätere Künstler beziehen können.

Es ist davon auszugehen, dass alle der heute bekannten Traunsee-Landschaften – sechzehn an der Zahl – aus dem Sommer 1907 stammen. Zum einen reihen sich diese Arbeiten kleineren Formats in ihrer stilistischen Abfolge zu einer Werkgruppe, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Landschaftsmotiv während des dreimonatigen ersten Sommers am Traunsee nahelegt. Zum anderen reiste Gerstl zwar Mitte Juli 1908 erneut mit den Schönbergs nach Traunstein bei Gmunden, blieb dort jedoch nicht lange, da sich sein Verhältnis zu Mathilde vertieft hatte und die beiden nach einem hitzigen Streit mit Arnold Schönberg nach Wien flüchteten. Bei der überstürzten Abreise ließ Gerstl seine jüngsten Werke in Traunstein zurück. Nach seinem Tod wurden diese von den ahnungslosen Besitzern seiner Sommerbleibe, der „Feramühle“, vernichtet.[2]

Vincent Van Gogh, *Gehölz*, 1890, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm

Erst im Rückblick ein Visionär

Gerstl, der sich vom zeitgenössischen Kunstbetrieb lossagte und für sich selbst die Position des revolutionären Einzelgängers wählte, war mit seinen Bildern zeitlebens auf keiner Ausstellung vertreten. Nach seinem tragischen Selbstmord ließ die Familie des Künstlers die im Atelier verbliebenen Arbeiten in Kisten verpacken und bei einer Speditionsfirma einlagern.
Mehr als zwei Jahrzehnte später bot Alois Gerstl dem Kunsthändler Otto Nirenstein die Werke aus dem künstlerischen Nachlass seines Bruders zum Kauf an. Im Rückblick beschrieb Kallir-Nirenstein den Beginn der posthumen Entdeckung des jung verstorbenen Künstlers: „So ging ich mit ihm [Alois Gerstl] in das Lagerhaus der Firma Rosin & Knauer und fand dort eine große Anzahl von meist unaufgespannten, gerollten oder zusammengefalteten Leinwanden [sic], die 23 Jahre in Kisten aufbewahrt worden waren. Zwar war vieles durch die unfachgemäße Art der Aufbewahrung beschädigt, die Leinwanden oft geknickt, manche Bilder sogar in Teile zerschnitten, alle schmutzig und verstaubt, sodass man Farben kaum erkennen konnte, trotzdem war der Eindruck der ersten Begegnung

Richard Gerstl, *Landschaftsstudie* (Detail), 1907, Öl auf Leinwand, 37 x 51 cm, Privatbesitz

mit dem Werk des unbekannten Malers ein außerordentlich starker.“[3] Nirenstein war überwältigt von der Qualität der großen Gemälde, aber auch der kleinen Landschaftssujets: „Sehr beeindruckt war ich auch von den kleinen Landschaften, die in Malart und Auffassung ihrer Zeit weit voraus waren.“[4]

Ende September 1931 eröffnete Nirenstein in seiner Neuen Galerie in Wien die erste Ausstellung des bis dahin unentdeckten Malers. In veränderter Zusammenstellung wanderte die Schau in den Jahren zwischen 1932 bis 1935 auch nach München, Berlin, Köln, Aachen und Salzburg. „Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Das Erstaunen darüber, dass das Werk eines so besonderen Künstlers so lange unbekannt bleiben konnte, mischte sich mit uneingeschränkter Bewunderung. […] Nicht nur in Wien begeisterte man sich für Richard Gerstl; sein Name war mit einem Mal auch außerhalb Österreichs bekannt geworden.“[5]

Wie in vielen anderen Fällen bedeutete der Krieg jedoch eine einschneidende Zäsur für die Wahrnehmung und Anerkennung auch des Œuvres von Richard Gerstl in der Kunstwelt. Kallir, der nach Amerika emigrierte, musste die meisten Bilder aus dem Nachlass Gerstls in Wien zurücklassen und verkaufte einige 1954 an die Wiener Galerie Würthle. 1966 fand eine Ausstellung aller damals erreichbaren Bilder in der Wiener Sezession statt. Fast zwei Jahrzehnte später organisierte das Historische Museum der Stadt Wien eine Ausstellung und 1993 folgte eine große Personale im Kunstforum der Bank Austria in Wien. Aktuell bereitet man eine Retrospektive des Künstlers vor, die im Frühjahr 2017 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt zu sehen sein wird, bevor sie nach New York in die renommierte Neue Galerie wandert.

Richard Gerstl, dessen Œuvre in einem kurzen Zeitraum von etwa sechs Jahren zwischen 1902 und 1908 entstand und achtundachtzig dokumentierte Arbeiten umfasst, spielt eine wichtige Vorreiterrolle in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die vom Traunsee und seiner Umgebung inspirierten Landschaften gehören neben seinen Porträts zu den frühesten Zeugnissen des österreichischen Expressionismus.

In Sammlerkreisen weiß man die Bedeutung und Rarität von Gerstls Landschaftsbildern zu schätzen und dennoch gibt es seit Jahren Aufholbedarf, was das Preisniveau am Kunstmarkt anbelangt. Das *Auktionshaus im Kinsky* kann heuer auf diesem Gebiet einen schönen Erfolg verzeichnen: Im Rahmen der Sparte Klassischer Moderne durften wir am Abend des 7. Juni 2016 das Gemälde *Obstgarten* (Abb.), eine der seltenen, am Traunsee gemalten Landschaften Gerstls, offerieren. Der Schätzpreis für das Bild lag bei 250.000–500.000 Euro, der Hammer fiel erst bei 530.000 Euro und das bedeutete einen neuen Auktionsrekord für ein Landschaftsbild Richard Gerstls. Das *Kleine Gartenbild*, wie es auch genannt wird, befindet sich nun in einer deutschen Privatsammlung.

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

Literatur:
Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996
Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906–1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, Universität London 2011
Otto Kallir, Richard Gerstl (1883–1908). Beiträge zur Dokumentation seines Lebens und Werkes mit einem Nachlassverzeichnis, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1974, S. 125–193
Diethard Leopold, Richard Gerstl. Österreichs erster Expressionist, München 2016
Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl 1883–1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993

1 Vgl. dazu Schröder, Wien 1993, S. 100.
2 In einer Postkarte vom 25.10.1931 an Otto Nirenstein schreibt Georg Prillinger, der Sohn des Besitzers der „Feramühle“, dass die dort zurückgelassenen Werke Gerstls von seiner Familie „verworfen“ wurden. Vgl. dazu Kallir, Wien 1974, S. 167.
3 Kallir, Wien 1974, S. 125
4 Ebd., S. 129
5 Ebd., S. 132 f.

Richard Gerstl, *Uferstraße bei Gmunden*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 32,3 x 33,2 cm, Leopold Museum, Wien

Wer im Glashaus sitzt soll malen!

Olga Wisinger-Florian im Glashaus von Schloss Grafenegg, Niederösterreich

Das malerisch virtuose und kompositorisch avantgardistische Gemälde „Gloxinien im Glashaus von Grafenegg“ (Abb.) ist das Ergebnis eines regnerischen Sommers. Am 14. Juli 1905 beginnt Olga Wisinger-Florian bei trüben Wetter im Glashaus des Schlossparks von Grafenegg mit der Arbeit an den in voller Blüte stehenden Gloxcinien[1]. In den folgenden Wochen wird sie bei Schlechtwetter immer wieder den kurzen Weg von ihrer Wohnung ins Glashaus antreten, um dort im Trockenen malen zu können. Bei Schönwetter fährt sie an die Donau und arbeitet dort an einer Föhrenallee. Das Glashaus, dessen Existenz eine alte Fotografie bestätigt (Abb.), gibt es heute nicht mehr.

Zwischen 1840 und 1888 ließen der damalige Besitzer Graf August Ferdinand Breuner-Enckevoirt (1796–1877) und dessen Sohn August Johann (1828–1894) das Schloss im Sinne des romantischen Historismus umgestalten. Vor allem August Johann zeichnete für die Gestaltung des Schlossparks nach englischem Vorbild verantwortlich. Die großzügige Parkanlage wurde im Sinne eines Arboretums angelegt und Heimat für heimische aber auch zahlreiche exotische Pflanzen. Die Notwendigkeit eines geräumigen Glashauses, sei es zu Zucht- oder Schutzzwecken in den Wintermonaten, liegt auf der Hand.

Malerisch steht Olga Wisinger-Florian 1905 am Höhepunkt ihres Schaffens.

Längst hat sie sich von der bedachten und kontrollierten Tonmalerei ihres Lehrers Emil Jakob Schindler gelöst. Sie malt und spachtelt sich in Anbetracht der Blütenpracht

Glashaus im Park von Schloss Grafenegg in Niederösterreich. Fotografie ©ÖNB, Wien

Olga Wisinger-Florian, Tagebuch, Privatbesitz

Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

von Alexander Giese

Olga Wisinger-Florian, *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg* (Detail)

in einen wahren Farbenrausch hinein. Erst kurz zuvor ist sie dazu übergegangen, zusätzlich zum Pinsel auch die Spachtel als Malinstrument einzusetzen[2]. Das Resultat ist eindrucksvoll. Die malerische Dynamik wird unterstützt vom immensen Tiefenzug des Bildes. Vergleichbares finden wir in Österreich kaum. Am ehesten können wir die „Gloxinien" mit der postimpressionistischen Malerei des Max Liebermann vergleichen. Für die Entwicklung der heimischen Malerei schafft Olga Wisinger-Florian das Fundament, auf dem die wichtigen Expressionisten der nachkommenden Malergeneration wie Richard Gerstl (1883–1908) oder Jean Egger (1897–1934) aufbauen können. Sowohl kompositorisch als auch malerisch haben wir es also hier eindeutig mit einem protoexpressionistischen Bild zu tun, also mit einer Rarität, die nicht allzu oft am Kunstmarkt auftaucht.
Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

Die Tagebücher der Künstlerin geben Aufschluss über die Geschichte des Bildes. Sie stellt das Bild im Laufe des Sommers 1905 fertig[3] (Abb.), Anfang 1907 schickt sie es gemeinsam mit 24 weiteren Bildern zu einer Ausstellung nach München[4]. Am 14. Februar erhält sie per Telegramm die Nachricht, dass Fürst Albert von Thurn und Taxis (1867–1952) das Bild in der Ausstellung erworben hat[5]. Es blieb im Besitz der Familie von Thurn und Taxis, bis es 1993 nach der großen Versteigerung in Schloss Emmeram in Regensburg in Wiener Privatbesitz gelangte.

Alexander Giese ist Teilhaber der renommierten Kunsthandlung Giese & Schweiger in Wien; derzeit schreibt er an der Universität Wien seine Dissertation zum Leben und Werk von Olga Wisinger-Florian. Parallel dazu ist eine umfassende Monografie mit Werksverzeichnis geplant.

Wenn Sie Hinweise zu Werken der Künstlerin haben, wenden Sie sich bitte an: ag@gieseundschweiger.at oder +43 (0)664 9127431.

1 Tagebuch, 14. Juli 1905: „Ich beginne das Glashaus mit den Gloxcinien. Sehr schwer."
2 Tagebuch, 29. Jänner 1905: „Sie (Erzherzogin Clotilde) ist überrascht über die neue Technik mit der Spachtel."
3 Tagebuch, 12. August 1905: „Im Glashaus die letzten Gloxcinien gemalt, die allerletzten!"
4 Kunstverein München. Ausstellung
5 Tagebuch, 14. Februar 1907: „Von Margit Karte, dass der Fürst die Gloxcinien und Pappelrosen gekauft hat! Hurrah!"

Olga Wisinger-Florian (1844–1926), *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg,* Öl auf Karton; 72 × 101 cm, verkauft um € 239.400

Es ist ein besonderes Mädchen. Der Blick in ihre dunklen, großen Augen berührt, denn sie stellen Fragen. Fragen an die Welt, warum sie da ist und einen Fliederstrauß anbieten muss. Ein Bild des Da-Seins, kein süßes Bild, kein süßes Mädchen, das dem Betrachter herzig und wie einst bei Waldmüller seine Blumen mit einem koketten Lächeln anbietet. Sie steht einfach da, die lila Blumen vor sich haltend, regungslos, irgendwie verständnislos. An ihr vorbeizugehen ist schwer möglich, ihr Blick zu bohrend, ihre Fragen zu auffordernd. Aber gibt es Antworten?

von Marianne Hussl-Hörmann

Anton Romako, der Maler des Bildes, wusste selber keine, hatte aber vier Kinder, die, von der Mutter verlassen, er allein nicht erfolgreich durchs Leben bringen konnte. Einsam nahmen sich seine beiden Mädchen in Rom das Leben, die beiden anderen erlebten mit ihm in Wien größte Not und Verlassenheit. Die Biografie Romakos zeigt das Bild eines schiefgelaufenen Leben: frühe Erfolge, eine schöne Frau, gesellschaftliche Stellung in Rom, gute Verkäufe – eine erfolgreiche Karriere. Und dann der Impuls, nicht mehr angepasst, sondern die innere Vision zu malen. Plötzlich diese Gesichter von der Welt, den Menschen, den Landschaften, die auf eine ganz eigene Art gewaltig irritieren, die das ästhetische Gefühl bis heute provozieren, die entlang der Grenze von Sein und Wahn in schwindelerregender Weise balancieren. Der Preis für diesen Weg waren Unverständnis und sehr bald der Verlust von allem, was er bisher erreicht hatte und was ihm lieb war. Ein hiobsähnliches Schicksal ohne gutes Ende.

Romakos Gemälde dieser zweiten Schaffensphase sind reiner Nervenkitzel. Alles zittert, der Pinsel, die Linien, die Farben, die Motive. Immer fühlt man sich als Betrachter, als ob man in etwas Bodenloses, Schwankendes, Unfassbares blickt. Jahrzehnte vor Siegmund Freud hat Romako die Gefilde des Unbewussten, des Traums oder der Angst thematisiert in Bildern der Wirklichkeit, nicht der Monster und Märchen wie die Symbolisten oder später ein Alfred Kubin. Es sind feine malerische Nuancen, die vom Realismus seiner Generation abweichen und die vielleicht gerade deswegen so unter die Haut gehen. Ob es friedliche Landschaften sind oder vom Wind zerzauste Fichten im Nebel oder das einfache Bild eines Mädchens: das Vertraute verändert Romako mit dem Strich seines Pinsels, mit dem Fehlen von sonniger Atmosphäre oder dem Negieren von Raum und Ort.

So steht dieses Mädchen vor dunklem Hintergrund, allein ihr Gesicht leuchtet heraus, gebildet aus Licht und Schatten. Wir wissen nicht, woher sie kommt oder wo sie sich befindet, wir sehen nur ihre Augen und den Fliederstrauß. Dennoch ahnen wir ihr Schicksal und haben keine Antwort.

Anton Romako, *Mädchen mit Fliederstrauß*, um 1873–1876, Öl auf Leinwand, 76,3 × 62,5 cm, verkauft um € 94.500

Kunst & Engagement

Das Auktionshaus im Kinsky unterstützte 2016 als Hauptsponsor die Ausstellung des österreichischen Impressionisten und Vorreiters der Moderne

Theodor von Hörmann. Von Paris zur Secession

im Leopold Museum Wien.

1: Franz Smola, Leopold Museum; 2: Elisabeth Leopold; 3: Elisabeth Leopold, Hans-Peter Wipplinger, Direktor, Leopold Museum, Marianne Hussl-Hörmann, Michael Kovacek, *im Kinsky*, Birgit Summerauer, Leopold Museum; 4: Herbert Giese und Gattin, Marianne Hussl-Hörmann, Kuratorin

Da laust der Affe!

Das Spiegelbild des Menschen in der Kunst

Einen ersten malerischen Höhepunkt findet die Darstellung des Affen im ausgehenden 16. und dann im 17. Jahrhundert in Flandern. Zahlreiche namhafte Künstler wie Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) oder David Teniers der Jüngere (1610–1690) nahmen sich dem verlockenden Bildthema an und schufen Werke, in denen der Affe als Spiegel des Menschen dessen Verhaltensweisen zur Schau trägt.

von Kareen Schmid

Ist Kunst per se menschlich? Können die malerischen Erzeugnisse unserer nächsten tierischen Verwandten, der Affen, auch als Kunstwerke bezeichnet werden?

Dies ist eine der Fragen, um welche die Kunstkritik und die Auseinandersetzung mit dem Thema „Was ist Kunst?“ im bewegten 20. Jahrhundert erweitert wurde. Anlass dazu sind nicht nur heutige Zoos, die sich mit dem Verkauf von durch Affen bemalten Leinwänden zusätzliche Förderung verschaffen, sondern auch Schlagzeilen wie die aus dem Jahr 2005, als berichtet wurde, dass drei Gemälde des bereits in den 1950er Jahren malenden Schimpansen Congo (1954–1964) in London zu einem Rekordpreis von 14.000 Pfund versteigert wurden. Ein Werk eben jenes talentierten Tieres soll sich übrigens auch im Besitz Pablo Picassos befunden haben. Als besonders gewagt gilt die Hoax-Aktion eines schwedischen Journalisten, der 1964 mehrere Werke eines Affen mit dem Decknamen Pierre Brassau in eine Ausstellung junger zeitgenössischer Kunst einschleuste. Die Kunstkritik lobte den kraftvollen Pinselstrich und war nach Enthüllung der bewussten Inszenierung entsprechend entsetzt.
In diesem Kontext bekommt auch eine Diskussion kunsttheoretische Bedeutung, die bereits seit mehreren Jahren läuft: Soll man den großen Menschenaffen, deren DNA mit bis zu 98 % mit der des Menschen übereinstimmt, Grundrechte einräumen? Egal ob man die Malerei von Affen als willkürliche Schmiererei empfindet oder deren Bedeutung im künstlerisch Unterbewussten sieht, Fakt ist, dass gerade der Blick in die Vergangenheit der Kunst eine ganz besondere Beziehung zwischen Affen und Menschen zutage bringt.

Johann Joachim Kaendler, *Affenkapelle* (Detail), Meißen 1753–1760, Privatbesitz

Die Singerie

Nicht als Maler oder gar Künstler, sondern als Dargestellter begründete der Affe in den vergangenen Jahrhunderten eine eigene Gattung der Malerei. Die sogenannte „Singerie“, abgeleitet von dem französischen Wort „singe“ für Affe, etablierte sich seit dem 16. Jahrhundert als eigenes Sujet. Auf der optischen Verwandtschaft in Mimik und Körper und auch der verhaltensbiologischen Nähe zum Menschen basierend, dienen die Affen hier zumeist als Versinnbildlichung menschlicher Moralvorstellungen.

Erste derartige Affenbilder sollen bereits aus dem alten Ägypten stammen. Im zentraleuropäischen Mittelalter kannte man Primaten jedoch zunächst nur als exotische, aber eben zugleich durch ihre Vertrautheit beängstigende Tiere. Es wurden ihnen in dieser Zeit besonders negative Attribute zugeschrieben. So finden sich zahlreiche Darstellungen des Affen als Allegorie der Eitelkeit, der Arglist, der Boshaftigkeit bis hin zum Symbol der zügellosen sexuellen Begierde und gar des Teufels selbst, beispielsweise in illuminierten Handschriften oder der Kathedralplastik. Auch Albrecht Dürer (1471–1528) setzte im Jahre 1498 in seinem Kupferstich „Madonna mit der Meerkatze“ der lieblichen Maria mit Kind einen angeketteten, linkisch blickenden Affen zu Füßen, der als Symbol der Lasterhaftigkeit die Reinheit der Muttergottes im Kontrast erhöhen sollte.

Zwischen Laster und Exotik

Auch wenn sich in späteren Zeiten das Image des Affen verbesserte, blieb ihm die negative Belegung, die sich aus der überheblichen Abgrenzung des Menschen vom Tier speist, als Teilaspekt stets zu eigen. Mit einem Augenzwin-

Jan Brueghel der Jüngere, *Allegorie der Tulipomanie*
Öl auf Holz; 30 × 47,5 cm
verkauft um € 93.200

Marten van Cleve, *Affen in einer Wachstube*, 1570er Jahre,
Öl auf Holz; 72,5 × 105 cm
verkauft um € 41.600

kern tauchte er – neben dem Papagei, der den Menschen stimmlich imitiert – nun als diebischer Tunichtgut zur Belebung in Stillleben und Küchenstücken des 17. und 18. Jahrhunderts auf. Gleichzeitig erweiterte er die unbelebten Pretiosen und Gaumenfreuden jedoch damit auch um die Assoziation von Reichtum und Exotik ferner Länder.
Ab dem von Renaissance, Reformation und geisteswissenschaftlicher Erneuerung geprägten 16. Jahrhundert erfährt dann auch die traditionelle Darstellung des Affen als reines Symboltier, das meist einem weiteren Kontext einverleibt war, eine Wende und entscheidende Erweiterung. Er wird zum Hauptdarsteller, der den Bildinhalt verkörpert und als dessen Vertreter vielschichtige menschliche Facetten aufweist. Auch in dem maßgeblichen Emblembuch, der 1603 erschienenen „Iconologia“ von Cesare Ripa, wird der Affe als Symbol der Nachahmung präsentiert.

Einen ersten malerischen Höhepunkt findet diese Entwicklung ab dem ausgehenden 16. und dann im 17. Jahrhundert in Flandern. Zahlreiche namhafte Künstler wie Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) oder David Teniers der Jüngere (1610–1690) nahmen sich dem verlockenden Bildthema an und schufen Werke, in denen der Affe als Spiegel des Menschen dessen Verhaltensweisen zur Schau trägt.
In **Marten van Cleves** (1527–1581) „Affen in einer Wachstube“ (um 1570) – das bislang einzig dokumentierte Gemälde des Künstlers mit diesem Sujet – dienen die Affen der ironischen Darstellung menschlicher Laster und gesellschaftssatirischer Kritik. Von einem erhobenen Standpunkt aus schaut der Betrachter in ein als Soldatenwachstube genütztes Kaminzimmer, bevölkert von einer durch Kleidung und Handlung vermenschlichten Affenhorde. Die Wartezeit vertreiben sich die mit Helmen, Barett, Rüstung und bunten Stoffen gewandeten Protagonisten hauptsächlich mit Spiel, Trank und Schlaf. So sitzen links drei Affen um eine als Tisch dienende runde Trommel, auf der sie Karten spielen. Vor dem offenen Kamin rechts spielen zwei weitere Affen Backgammon, während sie von ihren dösenden Kollegen dabei beobachtet werden, und im Mittelgrund, vor dem sich durch die Tür öffnenden Landschaftsausblick, widmet sich eine weitere Affengruppe der Befriedigung des leiblichen Wohls. Davon, dass es trotz aller Laster jedoch nicht erstrebenswert erscheint, die Tage derart zu verbringen, zeugen die kleinen Striche am Kaminsims, die als Hoffnung auf ein baldiges Ende der Dienstzeit und eine Rückkehr ins vertraute Heim gelesen werden können. Durch die unmittelbare Identifikation erheitert und berührt das Gemälde den Betrachter mit der gekonnten Vermenschlichung des Affen und gleichzeitigen Nachäffung des Menschen.

Noch einen Schritt weiter geht **Jan Brueghel der Jüngere** (1601–1678) mit seiner „Allegorie der Tulipomanie“. Denn indem diese um 1640 zu datierende Singerie auf aktuelle historische Geschehnisse in Flamen Bezug nimmt, wird sie gleichzeitig zum satirischen Zeitdokument erhoben. Wie der Titel schon besagt, schildert der Maler eine Manie der Zeit, die schließlich zu einem Zusammenbruch des Marktes und des Handels in den Niederlanden führte. Tulpenzwiebeln, aber auch andere Zwiebeln wie

Oskar Kokoschka, *Der Affe als Maler,* 1958, Buntstift auf Papier; 15 × 20,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)
verkauft um € 5.000

Hyazinthen wurden an Börsen wie Aktien zu unglaublichen Preisen gehandelt. Zum Höhepunkt dieser Marktblase im Februar 1637 wurde für eine Tulpenzwiebel ein Preis von ca. 4000 Gulden bezahlt – das Jahreseinkommen eines guten Handwerkers betrug zum Vergleich etwa 350 Gulden. So hat beispielsweise auch der links von der Mitte des Vordergrundes stehende Affe im orangegelben Kleid sein letztes Geld für eine Tulpenzwiebel ausgegeben. Brueghels ironische Darstellung ist als Versinnbildlichung der durch Gier ausgelösten Dummheit des Menschen zu sehen, die den gesellschaftlichen Wohlstand und Fall einer ganzen Nation dokumentiert. (vgl. Gutachten Dr. Klaus Ertz, 2. 8. 2011 in: Kat. *im Kinsky*, 87. Kunstauktion, 2011, Nr. 7) Das Thema scheint im Zuge immer wiederkehrender Finanz- und Immobilienblasen bis heute nichts von seiner Präsenz eingebüßt zu haben.

Direkt ihr Publikum selbst aufs Korn nimmt auch die „Affenkapelle“ von **Johann Joachim Kaendler** (1706–1775). Meißens Meisterentwerfer parodiert mit seinen bunten, in barocker Mode bekleideten Porzellanfiguren nicht nur die Musikergilde, sondern auch die kleinen Schwächen der gesamten höfischen Gesellschaft, für die sie ja schließlich geschaffen wurden. Es ist gar überliefert, dass sich Madame de Pompadour, Mätresse von König Ludwig XV., bereits 1753 eine der ersten Affenkapellen überhaupt sicherte. Ihre Inspiration fanden diese dreidimensionalen musizierenden Affen wiederum in Frankreich, wo im 18. Jahrhundert derartige Primatendarstellungen verbreitet Einzug in die Ausstattungskunst hielten. So verwundert es auch nicht, dass die Singerie ihren bis heute aktuellen Gipfel ebenfalls in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts entwickelte. Gezielt aufs eigene Fach angewandt, stellte beispielsweise auch Jean-Antoine Watteau um 1710 den Affen selbst als Maler oder Bildhauer dar. In solch ironischen „Selbstporträts“ wurden nicht nur allgemeine menschliche Moralvorstellungen thematisiert, sondern der Affe hinterfragte ihre eigene Position als Künstler und somit den gesamten Kunstbetrieb.
Diesem zum Topos erhobenen Sujet wird sich seither in allen erdenklichen Ausprägungen gewidmet. Ob Gabriel von Max’ (1840–1915) Bild „Affen als Kunstrichter“, in dem eine gesamte Ausstellungsjury mit Affen besetzt wird, Oskar Kokoschkas (1886–1980) persönlich gewidmete Zeichnung eines malenden Affen oder Jörg Immendorffs (1945–2007) in Bronze gegossene Auseinandersetzungen mit dem Affen als Alter Ego – alle sind wohl wie auch die von Primaten in heutigen Zoos geschaffenen Werke nur Varianten der immer neu zu beantwortenden Frage:

Was ist Kunst? Wo fängt sie an?
Der Affe als Motiv dient dabei schon mehr als 500 Jahre als Spiegel der (Selbst-)Erkenntnis.

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

Gehörnte Kunst

Das Horn des Steinbocks

In der Phantasie der Menschen des Mittelalters musste ein Tier, das auf den zerklüfteten und sicherlich von bösen Zauberern heimgesuchten Felsen so wunderbar leben konnte, ohne Zweifel über Zauberkräfte verfügen. Der Wunsch, seine Magie auf heil- und schutzsuchende Menschen zu übertragen, schien dadurch berechtigt.

von Roswitha Holly

Höfischer Deckelbecher, Salzburg/Augsburg, Mitte 18. Jh.,
Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 17,5 cm
verkauft um € 60.480

Warum gerade der Steinbock?

Immer wieder trifft man in der bildenden Kunst auf dieses hochalpine Huftier. Was unterscheidet den Steinbock eigentlich von den anderen alpenländischen Horn- oder Geweihträgern? Seine Statur allein scheint wohl kaum der Grund für seine Präsenz in Kunstwerken quer durch die Jahrhunderte zu sein – obzwar nicht abzustreiten ist, dass seine mächtigen Hörner und seine grazilen Bewegungen im Hochgebirge selbst bei nicht Wildbegeisterten Bewunderung hervorrufen. Hinzu kommen die vom volkstümlichen Aberglauben geschürten Mythen und Sagen, die dem Steinbock den Status eines Fabeltiers verliehen. Folglich verdiente er es, in die alpenländische Kunst- und Kulturgeschichte aufgenommen zu werden.[1]

Apotheke der Alpen

Der Alpensteinbock (Capra ibex) ist das ranghöchste Wildtier des Hochgebirges und gehört zur Gattung der Ziegen. Sowohl die Steinböcke als auch die Steingeiße tragen Hörner (Cornu Capricorni), die bei alten Steinböcken bis zu 100 cm lang und 60 kg schwer werden können.
In der Phantasie der Menschen des Mittelalters musste ein Tier, das auf den zerklüfteten und sicherlich von bösen Zauberern heimgesuchten Felsen so wunderbar leben konnte, ohne Zweifel über Zauberkräfte verfügen. Der Wunsch, seine Magie auf heil- und schutzsuchende Menschen zu übertragen, schien dadurch berechtigt. Schon Hildegard von Bingen (1098–1179) widmete sich im 12. Jahrhundert ausgiebig diesem Tier:

Trinkschale, Salzburg, 2. Hälfte 17. Jh.,
Steinbockhorn; 10 × 12,5 × 11,5 cm
verkauft um € 21.420

Höfischer Becher, Salzburg, 1. Hälfte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,3 cm verkauft um € 23.940

Höfischer Becher, Salzburg, Mitte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,2 cm verkauft um € 16.380

„Steinbock ist mehr kalt als warm, ist tückisch und hält sich gern im Nebel und Tau auf / Seine Kraft ist so jäh, weil er dies so oft macht / Sein Fleisch aber ist schleimig und ungesund, weder Gesunden noch Kranken bekömmlich, doch kann es ein Gesunder mit einer Zuspeise bewältigen / Von der Haut den aber mache dir einen Gürtel und Träger und trage sie, so wirst du deine Gesundheit erhalten. Trockne Schwanz mit Haut und Knochen und trage ihn in deiner Hand, so wird kein Zauber wider deinen Willen dir etwas antun können / Hast du Gift in Trank oder Speise zu dir genommen, so lege diesen Schweif eine leichte Stunde lang in Wein oder was immer und trinke dies, so wird das Gift durch Erbrechen oder Ausscheiden abgehen / Mach dir von seinem Horn einen Messergriff und trage dies immer bei dir, so wirst du gesund bleiben. Das übrige ist für Arzneien nicht verwendbar.“[2]

In der Volksheilkunde fand man für beinahe alles am Steinbock Verwendung – Haut, Fell, Knochen, Knochenmark, Fett, Blut, Herz, Hoden und sogar die Losung (Kot) wurden gegen alle nur denkbaren Beschwerden gesammelt, gekocht oder zermahlen. Die Hörner wurden zu feinem Pulver geschabt und bei Vergiftung oder Pestbefall eingenommen. Amulette und Ringe aus Horn galten als Prophylaxe gegen Pest oder Herzleiden.

Für die Memoria bleibt die Kunst

Die abergläubische Vorstellung vom heilenden und schutzgewährenden Alpentier führte auch in den Salzburger Landen dazu, dass der Steinbock seit Jahrhunderten zum Abschuss freigegeben und erbarmungslos gejagt wurde. Selbst die Würdenträger des Landes konnten sich dem Glauben an seine übernatürliche Kraft nicht entziehen: Mitte des 17. Jahrhunderts ließ der Salzburger Erzbischof Guidobald von Thun auf Anraten seines Hofarztes eine eigene Steinwildapotheke errichten. Seine Jäger verpflichtete er, Teile des Steinwilds in dieser Apotheke abzuliefern. Die erzbischöflichen Ländereien beschränkten sich zu dieser Zeit nicht nur auf das heutige Bundesland Salzburg, sondern schlossen etwa auch das Tiroler Zillertal ein. In diesen Gegenden war der ostalpine Steinbock ursprünglich in großer Zahl beheimatet. Die größer werdende Nachfrage nach dem Wundertier lockte aber auch immer mehr Wilderer an, die den Bestand bedrohlich dezimierten. Ende des 17. Jahrhunderts wurde daher eine große, für Mensch und Tier nicht ungefährliche Aktion gestartet, bei der 90 Jäger die noch im Zillertal verbliebenen Steinböcke einfangen und ins Tennengebirge nahe Salzburg umsiedeln sollten.[3] Das waghalsige Unternehmen gelang zwar, das Ende der Wilderei bedeutete es dennoch nicht, da die illegalen Jäger trotz Androhung der Todesstrafe auch in Salzburg ihr Unwesen trieben. So galt der ostalpine Steinbock im Jahr 1707 als ausgestorben.

Die Steinbockjagd. Kupferstich von Jacobus van der Heyden (1573–1645), Privatbesitz

Das Horn dieser Gattung fand nicht nur wie erwähnt in der Medizin und als Talisman seine Verwendung, es eignete sich dank seiner Dicke auch zur künstlerischen Verarbeitung. Eine eigene Technik führte im 18. Jahrhundert in Salzburg zu einer umfangreichen wie schon damals kostspieligen Produktion von Prunk- und Trinkbechern, Schnupftabakdosen, Medizinlöffelchen, aber auch Pulverhörnern. Interessant daran ist, dass diese Kleinodien in einer Zeit entstanden, als der Steinbock in den Gebieten der Salzburger Erzbischöfe bereits ausgerottet war. Der Grundgedanke der neuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern, die neben kostbaren Kleinkunstwerken auch sagenumwobene oder ausgestorbene Tier- und Phantasiewesen zur Schau stellten, mag hier wohl mitgespielt haben.[4] Das künstlerisch bearbeitete Horn des Steinbocks konnte sich nun mit den aus Narwalzähnen, Rhinozeroshorn und Elfenbein gefertigten Gefäßen messen. Der Glaube, dass dem Besitzer Heil oder Schutz zukomme, blieb selbstverständlich weiterhin bestehen. Giftbecher, oftmals als regelrechte Prunkgefäße ausgeführt, oder Dosen zur Aufbewahrung von Pillen und Schnupftabak waren die beliebtesten Kleingefäße, die aus dem Horn gefertigt und mitunter als Kostbarkeiten von hohem Wert gehandelt wurden.

Die Kunst des Handwerks

Die Verarbeitung des Steinbockhorns zu Kunst- und Sammlerobjekten erfolgte auf zwei Arten und meist waren auch mehrere Hände bzw. Werkstätten an der Ausführung beteiligt. Die eine Variante war das Schneiden eines Stück Horns, dem so genannten „Schlauch“. Mit handwerklichem Geschick wurden kleinteilige Reliefs und vollplastische Figuren aus dem harten und spröden Material geschnitten. Die zweite Möglichkeit war das Pressen von abgesägten Hornplatten. Dafür mussten diese zuvor in heißem Öl eingeweicht werden. Danach wurden die dünnen Plättchen in Metallstempel mit Jagdmotiven oder Tierdarstellungen gepresst. Der Dosenmacher konnte nun für seine beschnittenen Dosen oder Becher aus einem Repertoire an Boden- oder Deckelplatten eine Auswahl treffen und an das jeweilige Gefäß anpassen. Abschließend schuf der Goldschmied die Fassung der Ränder bzw. die Montierung der Deckel. Die Motivauswahl war einigermaßen eingeschränkt, da man sich auf Szenen rund um die Steinbockjagd sowie auf die Darstellung von einzelnen Steinböcken spezialisierte und somit die Herkunft des Materials unterstrich. Unter all den alpinen Darstellungen rund um den Steinbock trifft man jedoch gelegentlich auch auf ein Motiv, das so gar nicht in die alpenländische Ikonografie passt: Auf mancher Dosenunterseite findet sich die reliefgepresste Darstellung eines Nashorns. Diese wohl ganz bewusst gewählte Gegenüberstellung mit dem exotischen Tier, dessen Horn schon damals teuer gehandelt wurde, lässt den heimischen Steinbock gleichsam als „Nashorn der Alpen“ noch bedeutender erscheinen.
Zentrum der Steinbock-Bearbeitung war sicherlich Salzburg, es gibt aber auch Exemplare, die auf eine süddeutsche Herkunft deuten. Auf einigen Dosen finden sich auch die Wappen der Schweizer Kantone, die eine Entstehung in der Schweiz vermuten lassen, wo der Steinbock ebenfalls ansässig ist. Für die Metallmontierungen wurden oft Goldschmiede aus Deutschland beauftragt.
Einen besonders schönen Überblick über die aus Steinbockhorn geschaffenen Kleinkunstwerke gab unsere letzte Auktion *im Kinsky*, bei der wir 80 solcher Pretiosen aus der ehemaligen Sammlung von Franz Mayr-Melnhof aus Schloss Pfannberg in der Steiermark erfolgreich versteigern durften. Einige der wertvollsten Objekte befinden sich nun im Salzburger Dommuseum.

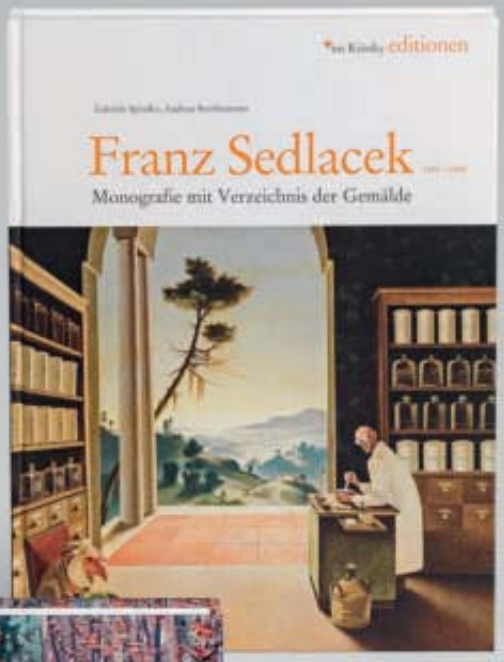
Roswitha Holly war nach ihrem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien im Kunsthandel tätig; seit 2004 ist sie im *Auktionshaus im Kinsky* als Expertin für Antiquitäten, seit 2014 auch für Jugendstil und Design tätig. holly@imkinsky.com

1 Eine Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg widmete sich 1990 erstmalig intensiv diesem Thema. Siehe dazu: Johannes Neuhardt (Hg.), Geschnitztes Steinbockhorn, XIV. Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1990
2 Der Aebtissin St. Hildegardis mystisches Tier- und Artzeneyen-Buch. Nach dem Text der Pariser Handschrift aus dem Lateinischen übertragen, erläutert und mit Tierkreiszeichnungen aus dem XII. Jahrhundert versehen von Alfons Huber, Wien o. J., S. 21 f.
3 Nora Watteck, Geschnitztes Steinbockhorn – ein vergessener Zweig des Salzburger Kunsthandwerks, in: Alte und Moderne Kunst VII, Heft 58/59, 1962, S. 28–29
4 Eugen von Philippovich, Steinbockarbeiten der Barockzeit aus Salzburg, in: Alte und moderne Kunst XXIX, Heft 192/193, 1984, S. 19

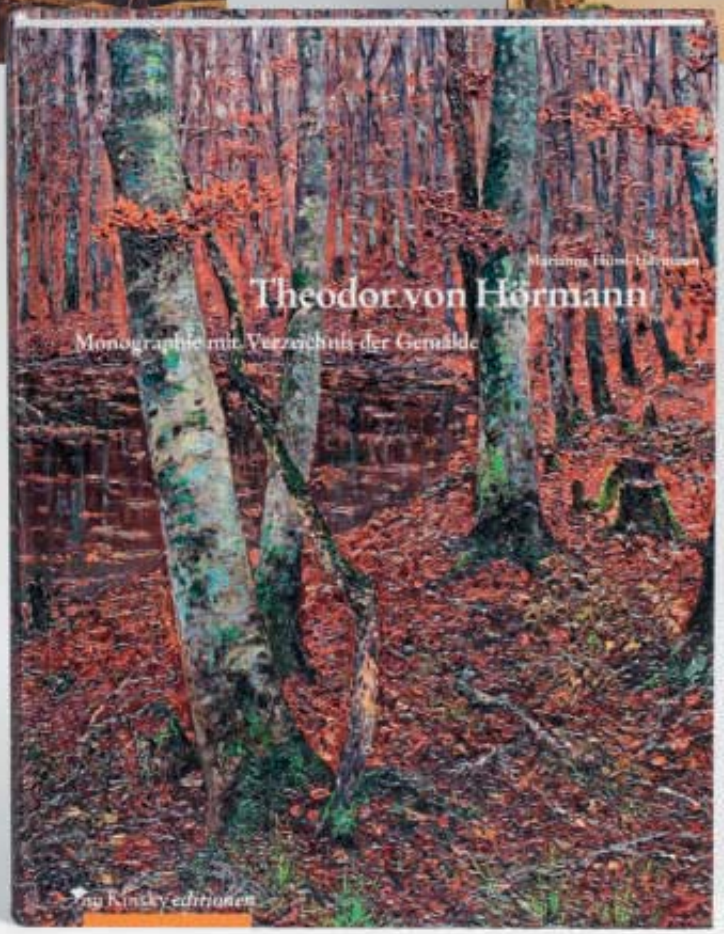
Schnupftabakdose (Boden), Salzburg, Ende 18. Jh., Steinbockhorn, Silber; H. 5,6 cm; L. 8 cm
verkauft um € 1.260

im Kinsky *editionen*

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,—

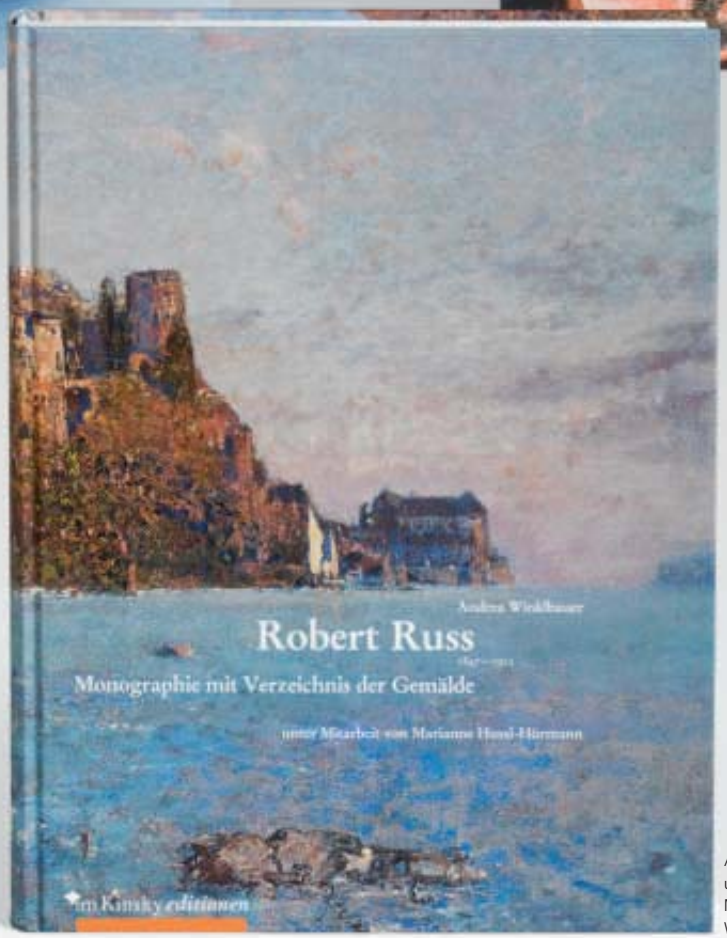
Wir suchen Werke

und bitten um Hinweise für unsere nächsten Buchprojekte:
Rudolf von Alt – Die AQUARELLE und **Friedrich Gauermann – ÖLBILDER**

Bestellung: office@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00, www.imkinsky.com

Ernst Ploil
Wien 2014, 195 S., € 69,—

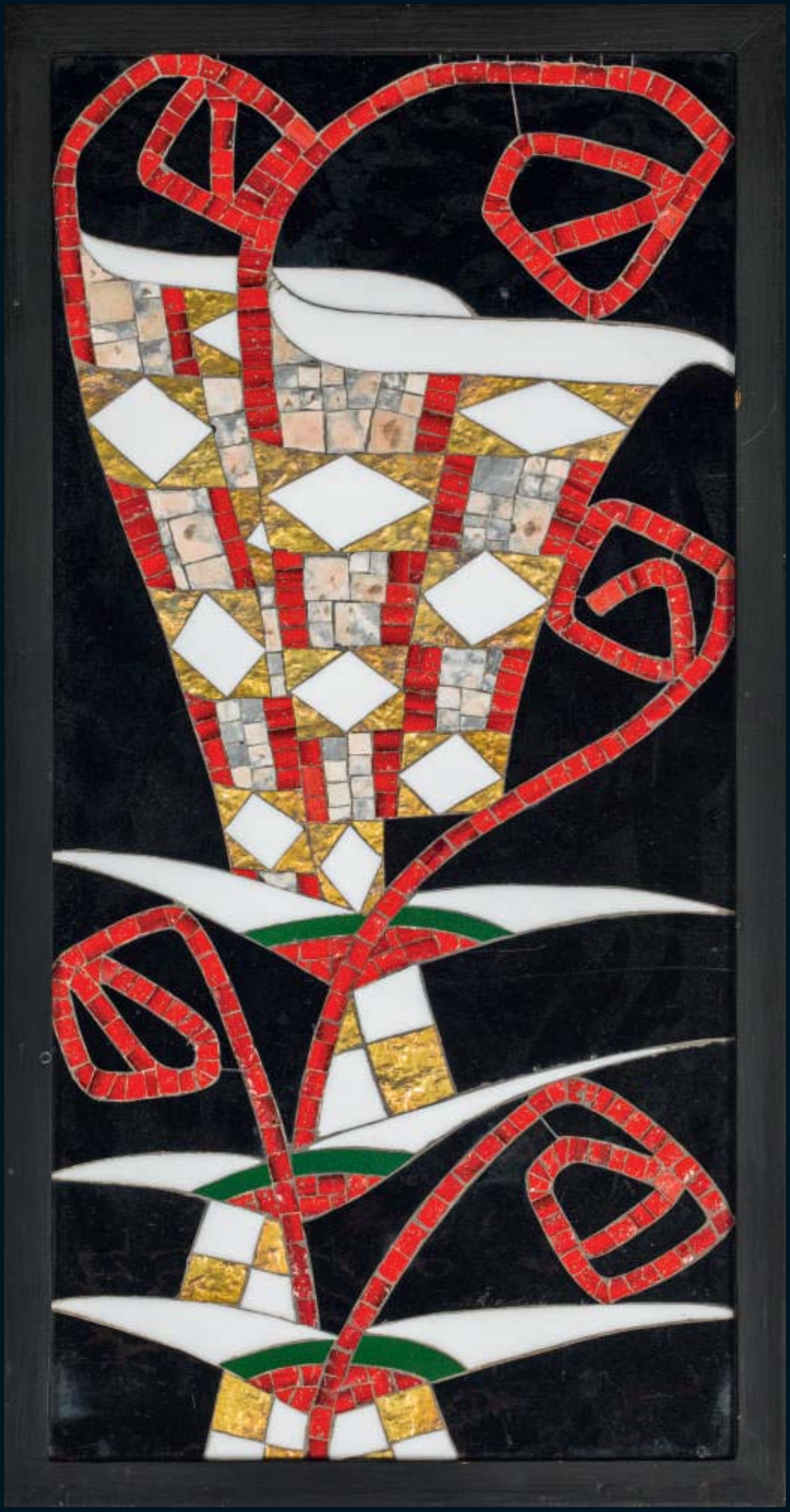
Michael Krapf
Wien 2014, 326 S., € 39,90,—



Andrea Winklbauer,
unter Mitarbeit von
Marianne Hussl-Hörmann
Wien 2016, 304 S., € 69,—

Bitte kontaktieren Sie:

Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com
T +43 1 532 42 00-27, M +43 699 172 92 313



Kombinationsfreude

Die Mosaiken aus Glas und Keramik von Leopold Forstner

Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert begann nach 1900 die künstlerische Karriere von Leopold Forstner. In enger Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte schuf er ein beeindruckendes und vielfältiges Werk von Grafiken, Gemälden, Glasfenstern und vor allem Mosaiken.

von Ernst Ploil

Selbstporträt Leopold Forstner, Bleistiftzeichnung, 1933

Leopold Forstner wurde am 2. November 1878 in Oberösterreich als Sohn eines Gastwirtes und Tischlers geboren, besuchte Schulen in Bad Leonfelden und Linz, war Lehrling in einer Tiroler Glasmalerei- und Mosaikproduktion und genoss anschließend eine vierjährige Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen in Wien und München. Dann begann seine beeindruckende künstlerische Karriere: Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert nahm er mit Grafiken, Plakaten, Gemälden und Glasfenstern an zahlreichen Ausstellungen teil, die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auf Betreiben der Wiener Kunstgewerbeschule und des Künstlervereins „Wiener Sezession“ veranstaltet wurden.

Der künstlerische Erfolg war groß und in den folgenden dreißig Jahren seines leider zu kurzen, 1936 endenden Lebens gab es nahezu nichts, was Forstner nicht fabriziert hätte: Gebrauchs- und Ziergläser, Kunstwerke aus Schmiedeeisen und getriebenen Metallen, Keramiken, Glasfenster, Grabdenkmäler, Möbel, Ölgemälde, Zeichnungen und eben Mosaike. Von diesem Segment des fast unübersehbaren künstlerischen Schaffens Forstners soll im Folgenden die Rede sein.

Leopold Forstner, *Mosaik „Calla“*, Glasmosaik, um 1910, 69,5 × 35,5 cm
verkauft um € 28.980

Wiener Mosaikwerkstätte

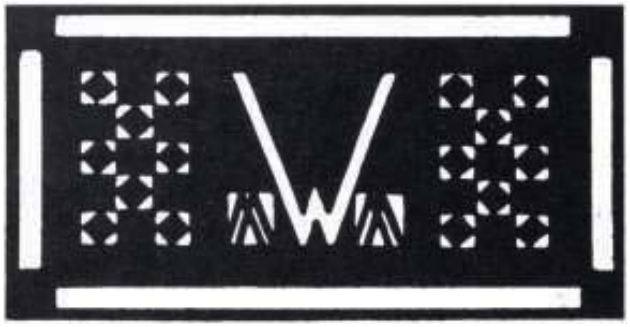
Im Mai 1903 gründete der Lehrer Leopold Forstners, Koloman Moser gemeinsam mit Josef Hoffmann und dem Textilunternehmer Fritz Wärndorfer die „Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern Wiener Werkstätte“. Schon unmittelbar danach zogen Moser und Hoffmann Künstler, die ihre Schüler an der Kunstgewerbeschule gewesen waren, zu Entwürfen und (Handwerks-)Arbeiten heran, die die Wiener Werkstätte nicht selbst ausführen konnte. Das waren Grafiker und Maler wie etwa Karl Delavilla, Egon Schiele und Oskar Kokoschka; Keramiker wie Richard Luksch, Berthold Löffler und Michael Powolny und eben auch der Glasfenstermacher und Mosaikkünstler Leopold Forstner.

Einige dieser Künstler gründeten schon kurze Zeit später eigenständige Unternehmen nach dem Vorbild der Wiener Werkstätte: So etwa Michael Powolny und Berthold Löffler die 1906 im Handelsregister eingetragene offene Handelsgesellschaft „Wiener Keramik“ und Leopold Forstner gleichfalls um 1906 das Einzelunternehmen „Wiener Mosaikwerkstätte“ mit Geschäftssitz in Wien 9., Althanplatz 6.

Firmenlogo der „Wiener Mosaikwerkstätte, Althanplatz 6“ (Detail), um 1906

Leopold Forstner, *Mosaiken für das Stoclet-Fries,* Speisezimmer, Palais Stoclet, Brüssel (Detail)

Die Zusammenarbeit Forstners mit der Wiener Werkstätte hatte aber schon davor begonnen, einiges deutet darauf hin, dass es Anfang 1904 war. Wahrscheinlich hat Forstner bereits einige der vielen Fenster, die in dem ab 1904 errichteten Sanatorium Purkersdorf Verwendung fanden; entworfen und auch ausgeführt. Wann Forstner die ersten Mosaike für die Wiener Werkstätte hergestellt hat, ist nicht gesichert, wahrscheinlich haben schon die ersten Aufträge, die die Wiener Werkstätte in den Jahren 1903 und 1904 auszuführen hatte, Subaufträge an Leopold Forstner mit sich gebracht. Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.
Auch die Unternehmensbezeichnung und das Logo, unter denen Leopold Forstner im geschäftlichen Verkehr aufgetreten ist, deuten auf eine solche enge und frühe Zusammenarbeit hin: Die Wiener Werkstätte war durchaus streitlustig, sie hat mit vielen Konkurrenten Prozesse über deren Namen und Marken geführt. Niemals hätten Hoffmann, Moser und Wärndorfer die sehr ähnliche Firma „Wiener Mosaikwerkstätte“ hingenommen oder das Logo



Entwurf Firmenlogo, Tusche auf Papier, um 1906, Künstlernachlass Leopold Forstner

Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Das Stoclet Fries

Ab 1905 gelingt Forstner mit seinen Mosaiken richtiggehend der Durchbruch. Von bekannten Architekten wie Otto Wagner, Emil Hoppe, Cesar Poppovits und Otto Schönthal wird er mit Entwurf und Ausführung dekorativer Mosaiken beauftragt. Deren mit Abstand größtes war das Stoclet-Fries. Darüber heißt es unter Bezugnahme auf Leopold Forstner in einem Aufsatz der bekannten Publizistin Amalie Levetus : „[…] der Künstler [Gustav Klimt] besaß Liebe und Verständnis für das Gewerbe, in dem sein Entwurf Form und Gestalt bekommen sollte, und der Handwerker [Leopold Forstner] hatte eingehendes Verständnis für das Material, in dem er arbeitete; er war beseelt von dem Streben nach möglichster Vollendung seiner Arbeit, was ihn befähigte, den künstlerischen Entwurf richtig zu erfassen und ihm gerecht zu werden.“ An diesem Fries haben alle Künstler, die mit der Wiener Werkstätte kooperiert haben, zu arbeiten gehabt: Powolny und Löffler hatten keramische Bestandteile zu liefern; Metallteile hat die Wiener Werkstätte größtenteils selbst hergestellt. Emailarbeiten ließ sie in der Kunstgewerbeschule ausführen und die in Mosaiktechnik zu entwerfenden Teile lieferte Forstner. Darüber hinaus war er es, der das gesamte Werk zusammengebaut und den Einbau im Palais Stoclet veranlasst und überwacht hat.
Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.

„WMW“ akzeptiert, wenn sie nicht mit dem dahinterstehenden Künstler befreundet gewesen wären und zusammengearbeitet hätten.

Die berühmte Kunstkritikerin Berta Zuckerkandl, eine große Fördererin der Künstler der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte, schreibt in einem Beitrag über den Verein „Wiener Kunst im Haus“, der Anfang 1904 erschienen ist, über Leopold Forstner: „Forstner überträgt diese Flächenbelebung auch auf die Technik der Glasmalerei. Wir bringen in der Reproduktion einige von ihm ausgestellte Glasfenster, deren farbiger und zeichnerischer Reiz leider nicht ganz wiederzugeben ist. Die dünn trennende Bleifassung schmiegt sich der zeichnerischen Linie innig an […].“

Leopold Forstner, *Wildkatze,* kombiniertes Mosaik, um 1908, 91 x 91 cm
verkauft um € 20.000

Leopold Forstner,
Mosaik mit Fischen,
kombiniertes Mosaik,
um 1925, 91,5 x 59 cm
verkauft um € 27.700

Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten.

Permanente Innovation

Es waren aber bei weitem nicht nur die Arbeiten an diesem Kunstwerk, die zur Auslastung und Expansion des Betriebes Leopold Forstners geführt haben: Zahlreiche Aufträge zum Beispiel für die im Jahr 1908 in Wien veranstaltete Kunstschau, Geschäftsportale, wie jene des renommierten österreichischen Glasverlegers E. Bakalowits Söhne, oder ein großes Mosaik in dem damals führenden Grazer Hotel Wiesler machten eine Ausweitung der Produktion notwendig. Forstner übersiedelte vom 9. in den 20. Bezirk, wo er viermal so viele Angestellte beschäftigen konnte wie davor; der in den ersten drei Geschäftsjahren erzielte Umsatz verdreifachte sich in den folgenden drei Jahren auf rund 130.000,– Kronen.
Gleichzeitig verfeinerte Forstner seine Verarbeitungstechniken und entwickelte etwas, mit dem er allen seinen Mitbewerbern voraus war, die sogenannten „kombinierten Mosaike". Dabei verarbeitete er nicht nur die herkömmlichen Glassteine, sondern auch eigens fabrizierte Keramikteile, halbplastisch getriebene Metallstücke, Industrieglas sowie Messing- und Eisenbänder. Dazu kamen – diese Fertigkeit kommt bei dem großen Stoclet-Fries besonders zur Geltung – polierte Steine und Quarz. Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten. Dadurch wirkten sie weicher, durch den Mangel an Spiegelungen ruhiger und harmonischer als die Florentiner Mosaike. Die kombinierten Mosaike eigneten sich besonders zur Dekorierung größerer Wandflächen im Betonbau und besaßen noch obendrein durch ihre Unverwüstlichkeit einen besonderen Wert. In dieser Gattung erzeugte Forstner zwei Arten, eine, bei der der Dekor vollkommen in der Fläche blieb, und eine andere, bei der das Hauptmotiv, meist figuraler Art, aus gebranntem und farbig glasiertem Ton bestand und als mehr oder minder kräftiges Relief aus der Fläche heraustrat.

Leopold Forstner plante in dieser Phase großen künstlerischen Erfolges sogar die Umwandlung seines Unternehmens in eine Art Publikumsgesellschaft – was deutlich macht, dass die Expansion des Betriebes doch viel Kapital gebunden hat; und er gründete auch eine offene Handelsgesellschaft mit zwei namhaften Künstlern zur Schaffung von Grabdenkmälern. Beides zeigt seine Umtriebigkeit; beide Vorhaben ließ er jedoch wieder fallen, weil sie erfolglos waren.

Alles in allem war Forstner ein unendlich ideenreicher Künstler und ein tüchtiger Unternehmer. Letzteres allerdings mit mäßigem Erfolg, seine kaufmännischen Ideen haben offensichtlich mit seinen künstlerischen nicht Schritt gehalten; der Erste Weltkrieg und die Weltwirtschaftskrise 1929 taten ein Übriges, um aus einem handwerklichen und kreativen Könner, dem viel Anerkennung zuteilgeworden war, jemanden zu machen, der sein Leben lang mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen hatte.

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

1 Dekorative Kunst XII/1, 1904, S. 171ff.
2 Moderne Bauformen XIII, S. 26 (Jahrgang 1914)

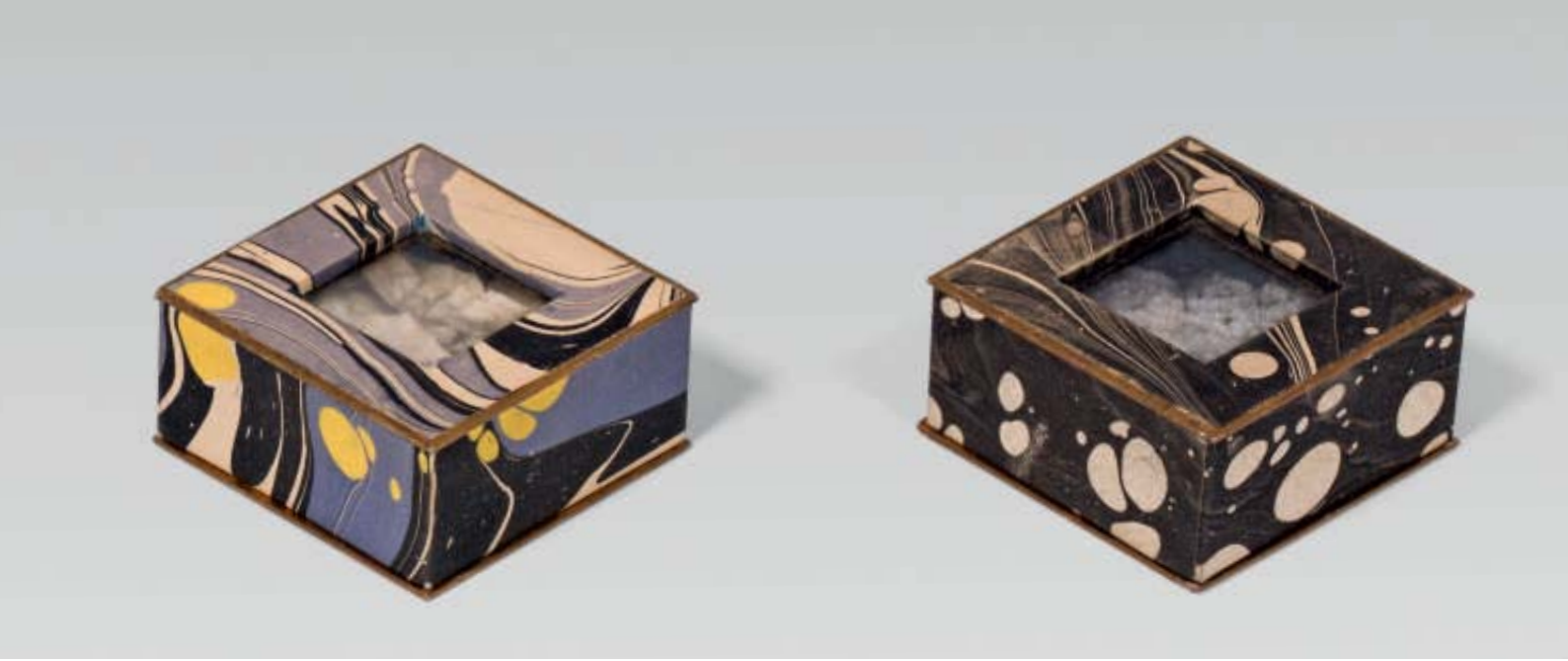
„Wolke und Wind“[1] – diese Worte beschreiben wohl besonders treffend die Assoziation, die Marmorpapier[2] auf den ersten Blick bei uns hervorruft. Wellen, Linien, Wirbel und fantasievolle Formationen entstehen in einem scheinbar einfachen, nur bedingt kontrollierbaren Prozess des Zusammen- und Gegenspiels unterschiedlicher Farben. Jeder Papierbogen ist ein Unikat, das über viele tausend Jahre nichts an Faszination eingebüßt hat.

Für das traditionelle Herstellungsverfahren benötigt der Marmorierer einen Schleimgrund aus gekochtem und gefiltertem Carragheenmoos (Meeresalge). Auf diesen Grund werden die verdünnten und mit Ochsengalle versetzten Farben getropft. Dank der Ochsengalle vermischen sich die Farben nicht untereinander, sondern schwimmen nun, jede für sich, auf der Oberfläche des Schleimgrundes, treiben nebeneinander oder verdrängen sich gegenseitig. Mit Hilfe von Kämmen, Nadeln, Pinseln oder Stäbchen wird durch gleichmäßige Bewegung ein Muster in den Schleimgrund gezogen bzw. „marmoriert“. Für die Übertragung dieses Musters auf Papier wird das angefeuchtete Blatt vorsichtig auf die Oberfläche gelegt und wieder abgenommen, danach mit Wasser abgespült, getrocknet und schließlich geglättet.

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Şebek Mehmed Efendi, *Ebru-Papier,* 1595, Sammlung Işık Yazan, Istanbul

Vorherige Seite:
Koloman Moser, *Fächer,* Wiener Werkstätte, um 1905, Wiener Privatsammlung



Kassette mit 16 Einzelschachteln (Details), Marmorpapier, Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz

Die Wurzeln des Marmorpapiers

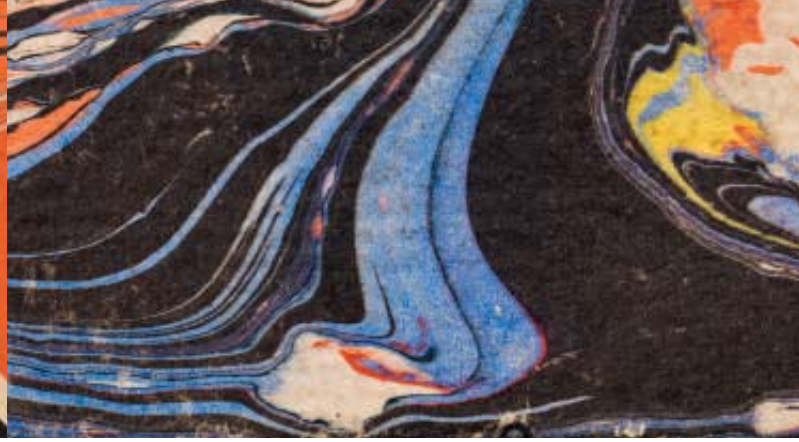
Die Wurzeln des Marmorpapiers sind in China und Japan zu suchen, wo das Verzieren von Papier bereits im 8. Jahrhundert praktiziert und als bedeutendes Kulturgut gehandelt wurde. Über chinesische Kriegsgefangene kam auch die arabische Welt mit der Kunst, Papier zu dekorieren, in Kontakt, einen mit Asien vergleichbaren Stellenwert erreichte sie jedoch erst Jahrhunderte später.
Als direkter Vorläufer des Marmorpapiers gilt das sogenannte „Suminagashi", ein in Wasser und Tusche getunktes Papier, das der Legende nach in Japan ab dem 12. Jahrhundert das streng gehütete Geheimnis einer einzigen, gottbestimmten Familie war. Beinahe 400 Jahre lang belieferte sie Hof und Adel mit ihren kunstvoll gefertigten Papieren, die als Schreibpapier für Gedichte, als Briefpapier, für Buchbindearbeiten, als Wandschmuck oder Paravents dienten.
In Persien und der Türkei gewann das Buntpapier ab der Mitte des 16. Jahrhunderts an Bedeutung. Papier war nun nicht mehr nur Träger des geschriebenen Wortes, sondern wurde als sogenanntes Ebru[3] zum eigenständigen, ornamental gestalteten Buntpapier, das Bücher und Miniaturen zierte. Der Marmorierer wurde zum Berufsstand erhoben, deren ältester, namentlich bekannter Vertreter Şebek Mehmed Efendi war. Zeugnis seines hohen Ansehens ist etwa seine Nennung in einer Handschrift auf marmoriertem Papier.

Türkisch Papier

Noch im selben Jahrhundert hielt das marmorierte Papier in Europa als „Türkisch Papier" erfolgreich Einzug. Einer der Ersten, der von dem zauberhaften Papier berichtete und dadurch wohl auch für die neue Namensgebung verantwortlich zeichnet, war der Auslandsreisende Reinhold Lubenau, der sich in den Jahren 1586 bis 1589 in Istanbul aufhielt. Seinen Alltag in Istanbul schilderte er u. a. mit folgenden Worten: „[…] gingk ich teglich herumb, kaufte das allerschönste turkische Papier, so zu finden wahr […]."[4] Es ist anzunehmen, dass Lubenau auch Exemplare dieses Türkisch Papier als Souvenir aus Istanbul nach Wien brachte. Dass sich die Wiener rasch für die verspielten, aber dennoch in ihrer Dekorativität nicht überladenen Papiere begeistern konnten und in weiterer Folge größere Mengen aus Istanbul importierten, mag nicht besonders überraschen. Doch die neu entdeckte Papierkunst war vorerst nur einem erlesenen Kreis Adeliger und Gelehrter vorbehalten, die ihre Stammbücher damit ausschmückten.

Die Reisenden packten jedoch nicht nur das Türkisch Papier des Osmanischen Reiches in ihr Handgepäck, sondern nahmen auch das Wissen um seine Herstellung mit nach Europa. Ein Orientreisender aus dem Jahr 1610 beschreibt das Verfahren etwa so: „Merkwürdigerweise glätten sie ihr Papier, welches dick ist; vieles davon ist mit Hilfe eines Tricks durch Eintunken in Wasser gefärbt und gesprenkelt wie chamolet"[5].

Die XVI. Ehefreude, Einband der Wiener Werkstätte, 1909, Wiener Privatsammlung, verkauft um € 1.638



In Deutschland begann man ab dem frühen 17. Jahrhundert mit der Herstellung von Türkisch Papier, das vorerst hauptsächlich für den Export nach England und Frankreich bestimmt war. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist hier der Berufsstand des „Türkisch Papiermachers" belegbar. Die kunstvoll gefertigten Buntpapiere fanden regen Absatz für Einbände und Vorsatzpapiere von Büchern und Alben, für Bilderrahmen, Spielkarten und andere Kleinobjekte, aber auch für die Innenauskleidung von Futteralen, Kassetten oder Kleinmöbeln wie Kabinettschränkchen. Die Ähnlichkeit dieser Papiere mit der Struktur von Marmor führte zur neuen Bezeichnung „Marmorpapier", das später aufgrund seiner Herstellungstechnik auch „Tunkpapier" genannt wurde. Die Herkunft der Papiere geriet dadurch – zumindest in Europa – beinahe in Vergessenheit.

Die immer größere Nachfrage nach Marmorpapier und die neuen technischen Errungenschaften ermöglichten gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die industrielle Herstellung von Marmorpapier. Obgleich diese Erzeugnisse nie die Qualität eines händisch produzierten Einzelstücks erreichten, drängten sie das aufwendige Handwerk in den Hintergrund. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte es einen neuerlichen Aufschwung. Diese Wiederbelebung geschah einerseits durch neuere Publikationen zur Technik des Marmorierens, andererseits auch durch das wiedergewonnene Interesse an alten Handwerkstechniken in der Zeit um 1900. Ein wichtiges Resultat daraus war die Einrichtung eines eigenen Unterrichtsfaches in den Buchbinder-Fachschulen, durch die wiederum die Musterpalette dem zeitgenössischen Geschmack folgend mit floralen Motiven erweitert wurde.

Marmorpapier in der Wiener Werkstätte

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Als Mitbegründer der an traditionellem Handwerk sehr interessierten Wiener Werkstätte war er wohl auch derjenige, der die Herstellung des Marmorpapiers in der 1903 gegründeten Werkstatt einführte. Für die Arbeiten innerhalb der WW beschränkte man sich auf einfachere Muster wie die türkischen, besonders in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Fantasie- und Zebramuster mit Farbtupfen. Die auf Papier, aber auch auf Stoff aufgebrachten Formationen wurden für Vorsatzpapiere, Bucheinbände, Aufbewahrungsschachteln und Etuis, aber auch für Fächer verwendet. Ein besonders schönes Beispiel für die Vielfalt der WW-Papiere ist die große Papierschatulle, deren jede ihrer 16 kleinen Aufbewahrungsschachteln die Palette der unterschiedlichen Farb- und Formkombinationen demonstriert. Im Gegensatz zum streng geometrischen Formenvokabular, das die frühen Entwürfe der WW kennzeichnet, ist der Duktus der Marmorpapiere frei und ungezwungen. Rahmenlos und scheinbar willkürlich fließen die Farben zu einem organischen Muster zusammen bzw. auseinander. „Es tut wohl in der oft müden Überfeinerung unserer Zeit zu beobachten, wie hier der Marmor sich schwellender adert, wie die Kammzüge sich in kühnere Rhythmen schwingen"[9], lobt 1907 ein deutscher Kunsthistoriker die in Berlin gezeigten Arbeiten der WW.

Man muss kein ausgesprochener Papierliebhaber sein, um sich auch heute noch – vielleicht in einer etwas nüchternen Ausdrucksweise – für diese Papierkunst zu begeistern. Das Marmorieren von Papier ist wieder in Mode gekommen – sei es als Hobby, sei es als ernstzunehmende künstlerische Ausdrucksform oder einfach nur für Sammler, die die Besonderheiten dieser Technik schätzen und bewundern.

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

1 Aus dem Persischem: دابوربا (abrubād).
2 Einen umfangreichen Überblick über Marmorpapier und seine Geschichte gibt Nedim Sönmez: Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992.
3 Über den Ursprung dieses Begriffes gibt es in der Fachliteratur unterschiedliche Meinungen. Siehe dazu: Sönmez 1992, S. 28.
4 Wilhelm Sahm, Beschreibungen der Reisen des Reinhold Lubenau, in: Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg i.Pr., Königsberg i. Pr. 1912
5 George Sandys, A Relation of a Journey Begun, An. Dom. 1610, London 1615, S. 72
6 Leopold Stolba (Gaudenzdorf 1863–1929 Wien); 1900–1929 Mitglied der Wiener Secession; Illustrator in „Ver Sacrum"
7 Michael Pabst, Wiener Grafik um 1900, München 1984, S. 182
8 Pabst, 1984, Nr. 176–180, S. 173–176
9 Peter Jessen, Führer durch die Buntpapierausstellung des Kunstgewerbemuseums Berlin 1907, S. 9

Kassette mit 16 Einzelschachteln, Marmorpapier,
Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz
verkauft um € 20.160

links Details

Bibliothek Schloss Pafannberg, Nachlass Carl-Anton Goess-Saurau und Marie, geb. Mayr-Melnhof

April 2017

Auktion Bücher & Autographen
Bibliothek Schloss Pfannberg

Im Rahmen der Nachlassversteigerung Carl-Anton Goess-Saurau und Marie, geb. Mayr-Melnhof, freuen wir uns sehr auch die Highlights der Bibliothek Schloss Pfannberg im April 2017 anbieten zu dürfen.

Für diese Spezialauktion übernehmen wir noch weitere bedeutende Bücher und Autographen.

Beratung kostenfrei und unverbindlich:
Mag. Kareen Schmid, T +43 1 532 42 00-20, schmid@imkinsky.com

Annahmeschluss 31. Januar 2017

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.

Martha Jungwirth (geb. 1940), *Großer Narziß*, 1991, Öl auf Leinwand, 195 × 99 cm
verkauft um € 63.000

Impressum
im Kinsky, 7. Ausgabe, Dezember 2016, © *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Freyung 4, 1010 Wien
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: *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Wien; ÖNB Wien;

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 2017

31. Jänner – 1. Februar 2017
„Kostbarkeiten" – Alle Sparten

25. – 27. April 2017
Alte Meister
Bilder 19. Jhd.
Antiquitäten
Sonderauktion: Bibliothek des Grafen Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie geb. Mayr-Melnhof

20. – 22. Juni 2017
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

Literatur: Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996, S. 45; Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906-1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, University London 2011; Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), 150 Jahre Gustav Klimt, Ausstellungskatalog, Belvedere, 2013, S. 189; Wilhelm Mrazek (Hg.), Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner, MAK Wien, Wien 1975, S. 7 und 29; Tobias G. Natter, Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde, Köln 2012; Johannes Neuhardt, Geschnitztes Steinbockhorn, Ausstellungskatalog, Salzburg 1990, Innenseite; Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl. 1883-1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993, S. 99, 116, 120; Nedim Sönmez, Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992, S. 33; Frühes Meissener Porzellan. Kostbarkeiten aus deutschen Privatsammlungen, München 1997, S. 280

Dass sich Dieter Ronte nun entschlossen hat, über uns einen Teil dieser Objekte neuen Sammlern zu überlassen, war uns nicht nur Freude, sondern auch Ehre. Dass er mit dieser Versteigerung auch die Kunst des Loslassens praktiziert – eine eigene, nicht minder wahre Kunst –, sei nebenbei erwähnt.

Rückblickend haben wir 2016 jedenfalls wieder viel *Ware* und viel *wahre* Kunst präsentieren und erfolgreich verkaufen können. Mit Stolz weisen wir auf die bei uns erzielten neuen Wertmaßstäbe für den lange wenig anerkannten Künstler Hans Bischoffshausen hin, auf die Akquisition so gesuchter Gemälde wie das Gartenbild von Richard Gerstl und auf die sensationellen Ergebnisse bei unseren Nachlassauktionen, einmal von der Galeristin Vavrousek und im Herbst von Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie, geb. Mayr-Melnhof.

Es ist uns wieder ein Vergnügen, Sie in diesem Journal mit eigenen Berichten über diese besonderen Bilder und Kunstobjekte, über Künstler und Sammler, seltene Sammelgebiete und ausgefallene Techniken zu unterhalten. Und überlassen Ihnen die Entscheidung, ob und wann die *Ware* und die *wahre* Kunst eine harmonische Symbiose eingehen.

Mit den besten Wünschen für eine schöne Weihnachtszeit und auf ein Wiedersehen im Kinsky 2017!

Michael Kovacek
Dr. Ernst Ploil

Maria Lassnig (1919–2014), *o.T.* (Detail), 1994, Öl auf Leinwand, 100 × 125 cm, verkauft um € 378.000

im Kinsky 2016

5 Dieter Ronte
Diese Sucht nach Neuem

32 *im Kinsky*
Sponsoring

10 Oswald Oberhuber
Gefühle

34 Kareen Schmid
Der Affe in der Kunst

11 Christa Armann
Oswald Oberhuber

39 Roswitha Holly
Steinbockhorn

16 Claudia Mörth-Gasser
Richard Gerstl, Landschaften

44 Marianne Hussl-Hörmann
Arzney am Hals

22 Alexander Giese
Olga Wisinger-Florian

48 Ernst Ploil
Mosaike von Leopold Forstner

24 Marianne Hussl-Hörmann
Anton Romako

53 Roswitha Holly
Wolke und Wind

Diese Sucht nach Neuem

Sammlung Dieter und Barbara Ronte

Das erste Kunstwerk habe ich mit fünf Jahren für 5 DM in Wilhelmshaven von einem befreundeten Maler erworben. Ich habe es in Groschen bezahlt. Der Wunsch nach eigenem Kunstbesitz entstand durch die Familie, in der intensiv zeitgenössisch gesammelt wurde und viele Künstler zum Freundeskreis gehörten.

von Dieter Ronte

Vorherige Seite:
Maria Lassnig, *Herbstbild/Herbst (Aus dem Rahmen drücken),* 1983, Öl auf Leinwand; 111,5 × 81 cm
verkauft um € 378.000

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Arnulf Rainer, *Gesicht mit Goya,* 1983, Graphitstift auf Fotografie, 24 x 17 cm
verkauft um € 3.780

Das erste Kunstwerk habe ich mit fünf Jahren für 5 DM in Wilhelmshaven von einem befreundeten Maler erworben. Ich habe es in Groschen bezahlt. Der Wunsch nach eigenem Kunstbesitz entstand durch die Familie, in der intensiv zeitgenössisch gesammelt wurde und viele Künstler zum Freundeskreis gehörten.

Intensiviert hat sich meine Sammelleidenschaft in den letzten Schuljahren und als Student. Graphikkreise, Kunstvereine usw. verführten immer wieder zu neuen Ankäufen, so dass aus der Leidenschaft eine Art Krankheit wurde. Diese Sucht nach Neuem, nach ästhetischen Vergleichen und Auseinandersetzungen war es, die mich mit 16 Jahren dazu brachte, unbedingt Museumsdirektor für moderne Kunst zu werden, was ich mit 36 Jahren in Wien als Chef des neu aufgestellten MuMoK schaffte, das ich von 1979 bis 1989 leitete, um dann in Hannover (Sprengelmuseum) und Bonn (Kunstmuseum Bonn) und zuletzt nach der Pensionierung in Krems (Forum Frohner) zu wirken.

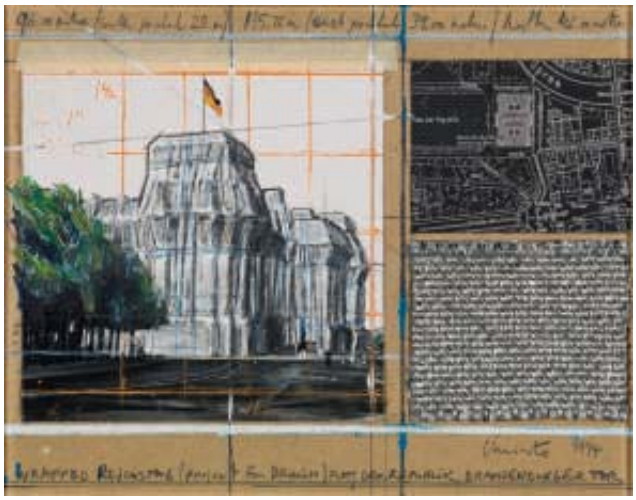
Alfred Haberpointner, *Schuh,* 2000,
Blei, ca 28 x 13 x 10 cm
verkauft um € 4.400

Agenore Fabbri, o. T., 1993,
Skulptur, 33 x 26 x 19 cm

Joseph Beuys, *Intuition,* 1968,
Multiple, Holzkiste, 30 x 20 x 6 cm

gegen einen Text, eine Eröffnung usw. Beiden Seiten wird so geholfen. Mit vielen Künstlerinnen und Künstlern sind Freundschaften entstanden, die dann zu gewidmeten Geschenken führten.

Nun im Alter ist Reduktion angesagt, und das gilt auch für die Sammlung. Der Weggang tut weh, doch umso größer ist die Überraschung, wenn Bilder aus dem Depot geholt werden und sich in neuer Frische behaupten, die Räume neu dominieren können und zu anderen Gesprächen führen. Dieser Dialog ist für den Museumsmann sehr wichtig, besonders bei jungen Künstlern, über die bis dahin wenig nachgedacht worden ist. Dieses erste Schreiben über eine unbekannte Kunst ist eine sehr wichtige Erfahrung, denn der Text ist der erste, der dem neuen Bild eine textliche Grammatik gibt, die Sprachfähigkeit des Bildes testet, die sich dann bei der Eröffnung einer Ausstellung als richtig und fruchtbar erweisen muss. Schreiber und Eröffnungsredner müssen ebenso wie das Kunstwerk in der Öffentlichkeit verstanden werden können. Deshalb habe ich gerne Ateliers besucht, diskutiere ich gerne mit Künstlern. Museumsleute wie auch Menschen anderer Berufszweige neigen im fortschreitenden Alter dazu, zu wissen, wie es geht. Sie sind sicher, mit allen Problemen fertig zu werden, weil sie sich ein System erarbeitet haben, Museumsleute eben ein System der Kunst. Dann kommt das Gespräch mit einem jungen Künstler, der hört sich das an und erklärt, dass alles ganz anders sei, neu und noch unbekannt. Und er hat Recht!



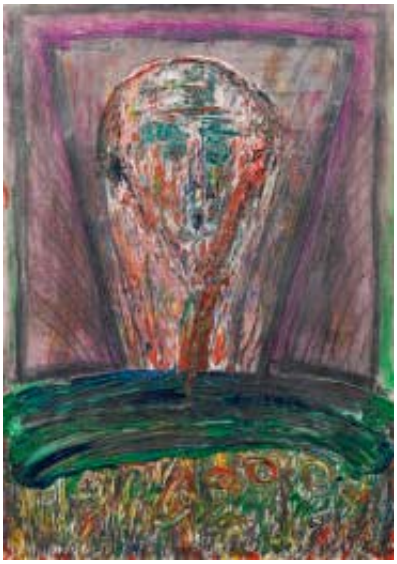
Javacheff Christo , *Reichstag*, 1994, Mischtechnik, Collage auf Karton in Plexiglasrahmen; 22,5 × 28,5 × 3 cm
verkauft um € 23.900

Auch als Museumsmann habe ich mit meiner Frau weiter gesammelt, obwohl es eine ICOM-Regelung gibt, die vor möglichen Verwicklungen warnt. Doch alle Kollegen, die ich kenne, haben zu Hause die Kunst gebraucht. Es ist unsinnig, die ästhetischen Herausforderungen auf den Beruf zu begrenzen, und zu Hause vor leeren Wänden oder mit Rembrandtfälschungen zu leben. Das ist, als ob der Fleischer Vegetarier sein muss.

Denn die eigentliche, intensive und die Phantasie anregende Auseinandersetzung mit Kunst findet im täglichen Kontakt, also zu Hause statt. Hier ist das Lernen unmittelbarer als am Schreibtisch, hier können neue Ordnungen ausprobiert und Bilder in einen Dialog gebracht werden, der im Museum nicht akzeptabel wäre.

Oft habe ich die Bilder nach Eingang gehängt. Durch die vielen Umzüge wurden immer wieder neue Strukturen erkennbar. Der tägliche Umgang, oft nur wenige Sekunden mit einem Kunstwerk, bildet ungemein. Die Werke werden Teil der Familie und sie haben eine kräftige Stimme. Die meisten Kunstwerke sind normal in Ateliers oder Galerien oder Versteigerungen erworben worden. Viele aber sind Tauschobjekte in einem Bereich ohne Geld. Bild

Markus Lüpertz , *Beethoven*, Skulptur aus Bronze, bemalt; H ca 45 cm
verkauft um € 16.400



Franz Ringel, *o.T.*, 1986,
Mischtechnik auf Papier;
100 × 70 cm

Ben Jakober *, Skulptur Käfig,
diverse Materialien; ca. 75 cm Höhe
verkauft um € 4.300

Christian Ludwig Attersee, *Sommerei*, 1982,
Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm
verkauft um € 11.300

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Die Wertentfaltung in der Kunst aber ist eine irrationale, denn sie beinhaltet unbekannte Risiken. Auch in einer Gesellschaft, die nur noch einen einzigen Wert anerkennt: den ökonomischen. Wie ein Liebender sucht der Sammler eine Bindung, und zwar an die Werke. Er investiert in Artefakte, die ihn ein Leben lang begleiten sollen. Ästhetische Inhalte werden aus der Sphäre des Künstlers in seine Privatsphäre transferiert. Je nach Engagement kann daraus eine Lebensaufgabe werden. Die Sammlung wächst und wächst. Viele Museumssammlungen sind heute auf Leihgaben oder Schenkungen aus diesen Sammlungen angewiesen.

Wenn der Kunstsammler seine Leihgabenliste stets vergrößert, wird er als Sammler zum Mäzen und eine Person des öffentlichen Interesses. Laufen die Geschäfte gut, kann er weitaus mehr Geld in Kunst investieren als ein Museum. Oder er gründet sein eigenes, aber öffentliches, Privatmuseum und wird sein eigener Museumsdirektor, frei von den politischen Zwängen der öffentlichen Hand, aber eben auch mit allen ökonomischen Risiken.

„Das Museum, das öffentliche wie das private, entwickelt für jedes Werk die richtige Grammatik, sie garantiert Qualitäten und somit auch die erhofften Preissteigerungen. Künstler können durch Testament die Besitzer ihrer Werke nach dem Tod daran teilhaben lassen, so Arnulf Rainer in seinem Vermächtnis vom 7. Juni 1972.“ (Holger Bonus, Dieter Ronte, die wa(h)re Kunst, 2. Aufl., Stuttgart 1997, S.101f).

Neben den öffentlichen Konventionen gibt es auch private, und diese sind bei Sammlern besonders stark ausgeprägt. Denn der tägliche Umgang mit Kunst prägt sehr stark. Besonders intensiv ist dies bei Sammlern, die nicht kreuz und quer nach momentanen Entscheidungen sammeln, sondern nur in einer Richtung erwerben, denn sie akzeptieren dieses ästhetische Prinzip als ihr Lebensprinzip. So weit bin ich in meiner Sammlertätigkeit nicht gegangen. Für mich ist jedes einzelne Werk weniger Bestätigung als vielmehr eine ständige Herausforderung, auch als Erinnerung. Und es ist noch genügend im Haus, um weitere Herausforderungen zu erleben.

Bonn im September 2016.

Prof. Dr. Dieter Ronte war von 1979 bis 1989 Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien, wurde danach an das Sprengelmuseum Hannover und ab 1993 als Direktor ans Kunstmuseum Bonn berufen, das er bis zu seiner Pensionierung 2007 leitete. Im selben Jahr übernahm er die künstlerische Leitung des neu eröffneten Frohner-Forums in Krems an der Donau. Dieter Ronte lehrte an der Akademie der bildenden Künste Wien, an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, und an den Universitäten Hannover und Bonn.

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Detail), Öl auf Leinen; 248 × 213 cm
verkauft um € 16.400

Gefühle!

Was ist das?
Wo ist das?
Wie ist das?

Ich fühle mich traurig,
wie oft noch,
wie lange noch,
immer wieder.

Gefühl mich, gefall mich,
verfall mich, zerfalle nicht,
Bauch weh Du!

Das ist sicher eine hoffnungsfreudige Stunde,
trunkene, wie meine ich das?
„Ich sah in der Ferne Deine Locken im Winde sich winden."
Punkt, noch einmal Punkt,
in der Ferne war kein laues Hauchen...

Gefühl wie bist Du –
so warm, so weich;
keiner kann dich fassen,
trotzdem verbeuge ich mich vor Dir
und greife Deine weichen Hände.

Denn wie kann ich meine Tränen verdrücken,
die nur mehr trocken sich zeigen.
Ich schweige, wie soll ich Dich verstehn,
bin ich doch selber an mir,
kaum zu wissen wie ich mich verdrücke!

Oberhuber

Zitiert aus:
Gefühle: Oswald Oberhuber malt seine Ausstellung,
Ausstellungskatalog, 26. März – 13. April 1973
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Oswald Oberhuber, *Kopf*, 1956,
Öl und Bleistift auf Holzfaserplatte; 51 × 39,5 cm

Phänomen: Oswald Oberhuber

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

von Christa Armann

Vorherige Seite:
Oswald Oberhuber, *Portrait*, 1980,
Mischtechnik auf Papier, 55 × 42 cm

Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und bleiben ihr ein Leben lang treu. Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und wechseln mit ihr in die unterschiedlichsten Medien der bildenden und angewandten Kunst wie Tafelbild, Skulptur, Fotografie usw., immer auf der Suche nach dem endgültigen Kunstwerk für diese eine Sprache …

Und es gibt Oswald Oberhuber, der in der Kunst nach 1945 eine ganz besondere Position einnimmt als Ausstellungsmacher, Galerist, Professor und Rektor der Akademie der Bildenden Künste und vor allem als einer der vielfältigsten und bis heute gegenwärtigen Künstler Österreichs.

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

Oswald Oberhuber ist ein Künstler, der sich der Zeitgenossenschaft verpflichtet hat. „Kunst ist nicht Kontinuität, sondern AUGENBLICKHAFTE ERFINDUNG“, schrieb er bereits 1956 in seinem Text „Die permanente Veränderung in der Kunst“[2]. Sein künstlerisches Denken ist nicht dem Diktat einer bestimmten Ausdrucksform unterworfen. Von den Anfängen im Informell über einen klassisch realistischen Stil bis hin zur Pop Art und Konzeptkunst entstanden Skulpturen, Materialbilder, Collagen, monochrome Tafeln, Schriftbilder, aber auch Tapisserie, Mode und Möbelentwürfe. Blickt man auf sein bisheriges Werk zurück, wirkt es zerrissen und nicht auf eine künstlerische Identität bezogen. Genauer betrachtet ist es jedoch in seiner Produktivität bei aller Unterschiedlichkeit und Zwiespältigkeit ein Zeichen von ungeheurer Kreativität, Neugierde und Wachheit. In seinem Werk finden sich Zitate und Aneignungen von vor oder neben ihm tätigen Künstlern – eine Methode, die er als durchaus legitime Praxis für seine sich stets wandelnde Kunst sieht. Oberhuber malt nicht nach, er kopiert keinen Stil, sondern erkennt die Einzigartigkeit einer Ausdrucksform, nimmt sie auf und vervollständigt sie für den Moment der Zeitgenossenschaft in seinem Werk mit seiner künstlerischen Handschrift. Er ist immer auf der Suche nach dem neuen genialen Einfall bei sich und den anderen. Wenn er beginnt, sich zu wiederholen, springt er ab, um der Langeweile zu entgehen.

Oswald Oberhuber, Mund-Zähne, 1964, Öl auf Leinwand; 86 × 145 cm, verkauft um 31.300

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1982, Mischtechnik auf Karton, 24 × 38 cm, verkauft um € 1.000

Die Zeichnung als eine durchgehende konstante Ausdrucksweise begleitet Oberhuber trotz seiner stetig wechselnden Bildsprache.

> **„Dieses Medium habe ich nie verlassen. Nach dem Informell habe ich mich zunächst ganz auf die Zeichnung verlegt, gewissermaßen als Disziplinierungsmethode. Bei der Zeichnung muss man etwas ganz bewusst durchführen.“[3]**

Oswald Oberhuber hat Lust an seinen wuchernden Bildformen und ist verschwenderisch in seiner Poesie und in seinen Gefühlen. Die Intensität seiner Empfindungen liegt in jedem einzelnen Strich, der zur Linie wird und als Figur oder Kontur seinen Platz findet.

Henri Matisse, ein Meister der Zeichnung des 20. Jahrhunderts, sprach von dem Lichtraum einer Strichzeichnung, gestaltet und erfahren durch eine „Perspektive des Gefühls, einer suggerierten Perspektive“. Er bezeichnete die Zeichnung als „ein Mittel, auf schlichte und sehr spontane Weise intime Gefühle auszudrücken und Seelenzustände zu beschreiben, die schwerelos in das Gemüt des Betrachters übergehen“[4].

Auf diese Art ist auch das kontinuierliche zeichnerische Werk von Oswald Oberhuber zu sehen.
Aus dem Informell, der wichtigsten Strömung nach 1945, fand er stilistisch schnell wieder heraus. Was von der Idee blieb, ist das *Gefühl* als Motiv einer künstlerischen Aussage und dies ist durch die Linie am unmittelbarsten für den Betrachter zu erfahren.

Der Wechsel von abstrakter und figurativer Darstellung prägt auch seine Zeichnungen. Das gegenständliche Arbeiten verlangt vom Künstler immer ein genaues Hinsehen, während durch die Abstraktion sehr leicht der Zusammenhang

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1950, Mischtechnik auf Papier, 49 x 35 cm

verloren gehen kann. Das Auge schult sich immer wieder neu an der Figur und das Gefühl aktiviert sich an der Geste. So intensiviert und verändert sich mit jedem Mal die Position des Künstlers.

Die meisten Blätter sind von einer großen Leichtigkeit. Ausgelöst durch die Tatsache, rasch reagieren zu können, entsteht die Form spielerisch. Unabhängig vom Thema ist in den Zeichnungen immer die feine, sensible Poesie seiner frühesten surrealen und informellen Arbeiten zu spüren.

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

„Der Freiheit des Künstlers entspricht die Unsicherheit des Publikums!“[5]

Mit jedem neuen Wechsel in der künstlerischen Formulierung wird der Betrachter erneut verunsichert und herausgefordert. Kein von Oberhuber entwickeltes künstlerisches System hält dem Drang des permanent aufkommenden Neuem und Anderem stand. Ganz im Sinne von Heraklits gültigem Grundprinzip des Kosmos:

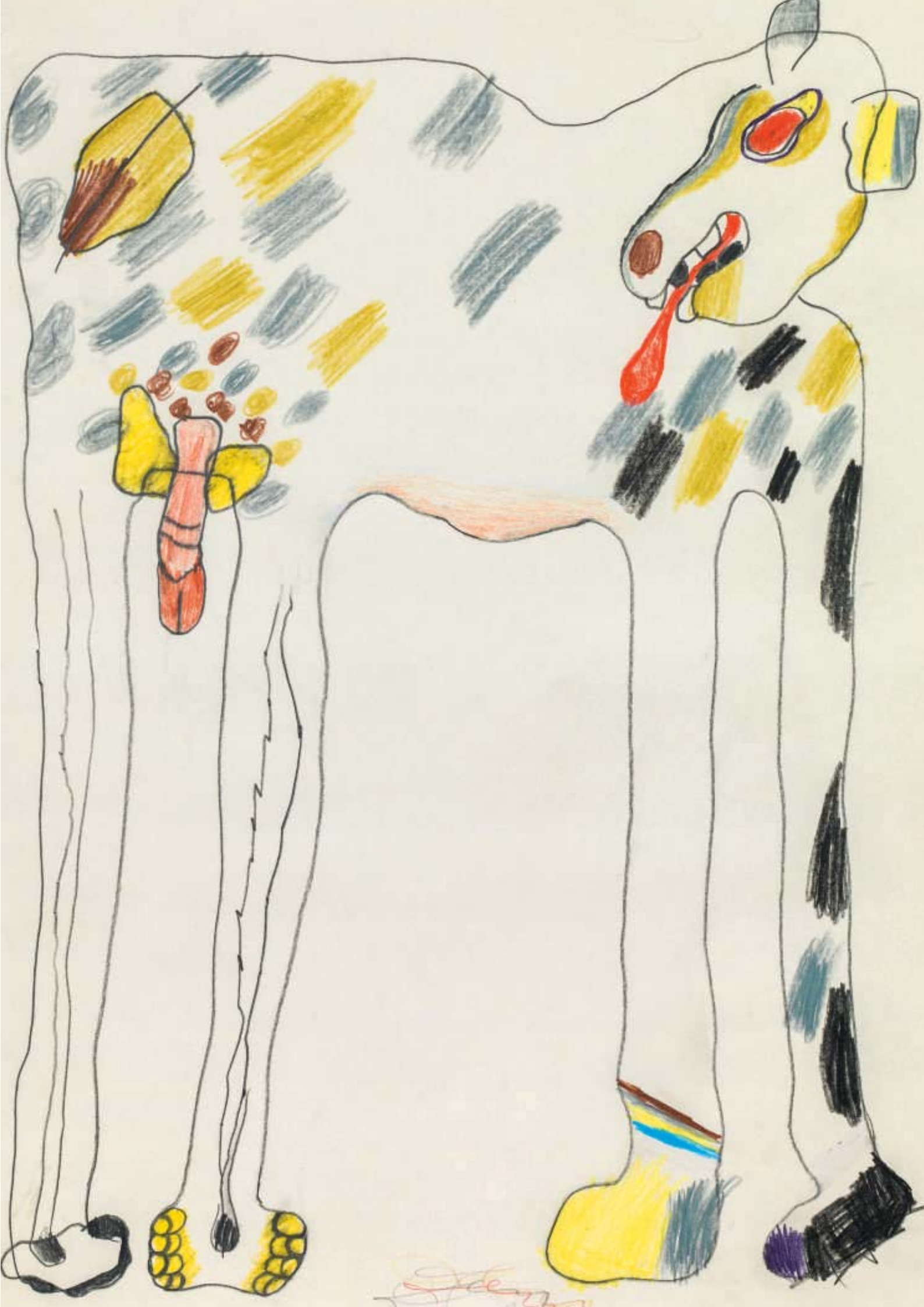
„Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen, denn andere Wasser strömen nach.“

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 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 149
2 Abgedruckt u. a. in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 73–78
3 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 365
4 Henri Matisse, Über Kunst, Zürich 1993, S. 150
5 Wieland Schmid in: Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947–1986, Wien 1986, S. 185

Weiterführende Literatur:
Oswald Oberhuber, Mutazione. Permanente Veränderung. Ein Gespräch mit Ursula Riederer, Bozen 2004

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Stier), 1980, Mischtechnik auf Papier; 60 × 44 cm, verkauft um € 4.800



Wegweiser der Moderne

Die Landschaft bei Richard Gerstl (1883–1908)

Im Sommer 1907 findet sich am Traunsee eine Gruppe von Komponisten, Musikern und Musikbegeisterten ein, die den Anspruch hat, in der Kunst radikal neue Wege zu gehen. Die zentrale Figur des verschworenen Kreises ist Arnold Schönberg, einer der einflussreichsten Komponisten der Moderne, der zu dieser Zeit mit tradierten musiktheoretischen Prinzipien bricht und die freie Atonalität in die Musik einführt.

von Claudia Mörth-Gasser

Richard Gerstl, *Traunsee mit Schlafender Griechin,* Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 37,7 x 39,3 cm, Leopold Museum, Wien

Traunseerevolution

Der Einladung Schönbergs, die Sommerfrische gemeinsam mit ihm und seiner Familie in Traunstein bei Gmunden zu verbringen, folgen Schüler, Freunde und Bekannte, wie Alban Berg, Anton von Webern oder Alexander Zemlinsky. Zum engeren Freundeskreis der charismatischen Persönlichkeit Schönberg gehört auch der junge Maler Richard Gerstl, ein künstlerischer Einzelgänger, der die zeitgenössische Wiener Malerei ablehnt, jedoch regen Anteil an der avantgardistischen Musikbewegung nimmt.
Er bewundert Schönbergs neue Musik und bleibt kaum einem Konzert fern. Gerstl kennt Schönberg und dessen Frau Mathilde schon seit dem Frühling 1906 und hat ein Porträt des Komponisten sowie ein Doppelbildnis von Mathilde Schönberg mit ihrer Tochter Gertrud gemalt.
Am Traunsee, wohin Gerstl mit dem Schönberg-Kreis auch im Sommer 1908 reisen wird, entstehen seine berühmten Gemälde *Familie Schönberg* und *Gruppenbildnis mit Schönberg* (Abb.), Ikonen des frühen Expressionismus in Österreich. Mathilde Schönberg und den jungen Maler verbindet ein leidenschaftliches Liebesverhältnis, das im Sommer 1908 zu einem Eklat führen wird: Mathilde wird Arnold Schönberg wegen ihres jungen Geliebten Richard Gerstl verlassen, jedoch schon wenig später wieder zu ihrem Mann und ihren Kindern zurückkehren. Wegen seiner unglücklichen Liebesbeziehung, die ihn letztlich auch von seinem Freundes- und Bekanntenkreis isoliert, wird Gerstl seinem Leben mit 25 Jahren ein Ende setzen und sich in der Nacht vom 4. auf den 5. November 1908 in seinem Wiener Atelier in der Liechtensteinstraße erhängen.

Im Angesicht der Natur

Als Richard Gerstl im Sommer 1907 seine Staffelei am Ufer des Traunsees aufstellt (Abb.), entdeckt er für sich das Thema der Landschaft. Er malt, was er in der Umgebung der Feramühle findet, einem Bauernhof in Traunstein bei Gmunden, wo er mit Alban Berg ein Zimmer teilt: Unscheinbare Wiesen, Bäume und Gärten bieten ihm Motive für das Malen in der Natur. Etwa ein *Obstgarten (Kleines Gartenbild,* Abb.), der ausschnitthaft und in extremer Nahsicht in einem annähernd quadratischen Bildformat wiedergegeben wird. Die gegenständliche Darstellung dieses Naturstücks ist in diesem Bild nur ansatzweise von Interesse, primär geht es dem Maler um eine besondere Unmittelbarkeit und expressive Kraft in der Darstellung von Landschaft. Das Streben nach einem spontanen und unverfälschten malerischen Ausdruck steht im Vordergrund. Die Bildwirkung wird von bewegten, breiten Pinselstrichen und der dominierenden grünen Farbe bestimmt. Kein bunter Farbwert mischt sich in das grüne Farbgewebe, das die gesamte Bildfläche in einer unruhigen Komposition überzieht.

Ein Vergleich zwischen diesem *Kleinen Gartenbild* und Gustav Klimts berühmtem Gemälde *Mohnwiese* (Abb.), das Letzterer 1907 in Litzlberg am Attersee malt und erstmals 1908 bei der Kunstschau öffentlich präsentiert, ist aufschlussreich und offenbart die tiefe Kluft, die Gerstl und Klimt trennt. Klimts Wiesenbild mit blühendem Mohn zeichnet sich durch eine pointillistische Kleinstruktur aus. Während Klimt aus eng nebeneinandergesetzten, leuchtenden kleinen Farbtupfen und Pinselstrichen eine fein stilisier-

Richard Gerstl, *Obstgarten (Kleines Gartenbild),* 1907, Öl auf Leinwand, 35 × 34 cm
verkauft um € 667.800

Richard Gerstl, *Familie Schönberg*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 88,8 x 109,7 cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

te Farbtextur generiert, trägt Gerstl die Farbe in einem heftigen, ungestümen Malakt frei und spontan auf und macht sie als Materie sicht- und spürbar. Ein ekstatischer Gestaltungsakt bei Gerstl steht einem kontrollierten bei Klimt gegenüber; für den einen ist das Zufällige relevant, für den anderen das Kalkulierte. Bewusst wählt Gerstl ein für Gustav Klimt und die Secessionisten typisches quadratisches Format für seine radikal neue, gestisch-expressive Wiedergabe von Landschaft. Wie auch die anderen am Traunsee gemalten Landschaften ist das *Kleine Gartenbild* in betonter Abkehr von der secessionistischen Kunst der Stilisierung entstanden. Deutliche Affinitäten zeigen sich hingegen zu Vincent van Gogh und dessen nahsichtigen Darstellungen von Unterholz. Ein Gemälde dieser Serie (Abb.) aus dem Jahr 1890 wurde 1906 bei der großen Van-Gogh-Ausstellung in der Galerie Miethke in Wien präsentiert, wo Gerstl wichtige Anregungen von einer ihm wesensverwandten Landschaftsauffassung empfangen konnte.[1]

In der Malerei der Moderne kommt der schnellen, en plein air entstandenen Naturstudie besondere Bedeutung zu. Sie steht für die spontane künstlerische Idee, den unmittelbaren Impuls, den das Landschaftserlebnis im Maler hervorruft. Während seines ersten Sommeraufenthaltes am Traunsee, der etwa drei Monate dauert, entdeckt Gerstl, dass die

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

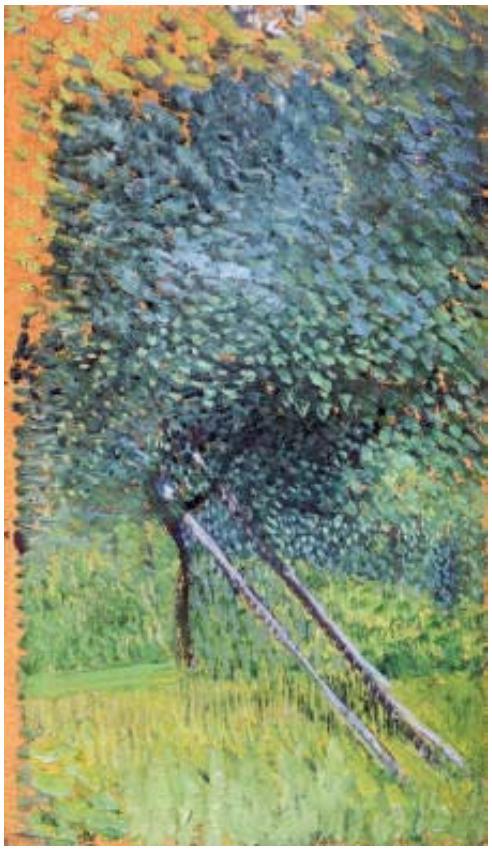
Gustav Klimt, *Mohnwiese (Blühender Mohn)*, 1907, Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm, Wien, Belvedere, Inv. 5166

Freilichtmalerei und das dafür praktikable kleine Bildformat seinem malerischen Streben entgegenkommen: Sie erfordern die Konzentration auf das Wesentliche und bringen die Handschrift des Malers klar hervor.

Landschaft als Experimentierfeld

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

Die Konsequenz der stilistischen Entwicklung lässt sich deutlich nachvollziehen. *Der Obstbaum mit Holzstützen* (Abb.) steht am Anfang der Sommerfrische. Das Farbmuster aus grün-blauen Punkten, Flecken und Strichen erinnert noch an eine pointillistische Bildstruktur, auch wenn die vielen kleinen und großen Pinselstriche ganz unterschiedlich rhythmisiert sind.
Zunehmend bringt das Arbeiten in der Natur eine Befreiung der malerischen Handschrift, zugleich kommt es zu einer Beschleunigung des Malprozesses. In der *Uferstraße bei Gmunden* (Abb.), heute im Besitz des Leopold Museums, wird der Natureindruck wieder in einem annähernd quadratischen Format zügig und resolut ins Bild transferiert. Der Maler rückt nah an das Motiv heran, taucht seinen Pinsel tief in die Farbpaste ein und trägt sie in einem abwechslungsreichen Duktus dick auf. Ohne das Naturvorbild zu verlassen, tendiert er zur Auflösung der dargestellten Formen und erschwert deren Lesbarkeit. Auch im Bild *Traunsee mit Schlafender Griechin* (Abb.) gewinnen die bewegten unterschiedlich breiten Pinselstriche eine Eigendynamik und geben nicht nur den Naturgegenstand, den See und den Berg mit dem klingenden Namen „Schlafende Griechin“, wieder, sondern sind zugleich als verselbstständigte Farbformen wahrnehmbar.
Die Komposition wird zusehends nervöser und wie energetisch aufgeladen wirken die breiten, kreuz und quer übereinandergeschichteten Farbbahnen der *Landschaftsstudie* (Abb.), die schließlich wohl am Ende des Sommers, im nahenden Herbst, entstanden ist. Befreit von der bloßen Gegenstandsbeschreibung bringt die Malerei das Ungebändigte der Natur und das ihr inhärente Bewegungsprinzip



Richard Gerstl, *Obstbaum mit Holzstützen*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand auf Karton, 35,5 x 20,5 cm, Stiftung Sammlung Kamm, Kunsthaus Zug

bemerkenswert zum Ausdruck. Die Heftigkeit des Malaktes wird durch die „wilde“, fast primitiv wirkende Komposition, deren Abstraktionsgrad beachtlich hoch ist, ins Bild übertragen und macht den Künstler selbst gegenwärtig.

Auf der Suche nach einer neuen Malerei, die analog zur neuen Musik des Schönberg-Kreises mit allem Bisherigen bricht, findet Gerstl zu visionären Formen des künstlerischen Ausdrucks. Mit den am Traunsee gemalten Bildern steht die österreichische Landschaftsmalerei an einem Wendepunkt, ein neues, in die Zukunft weisendes Kapitel wird aufgeschlagen, auf das sich spätere Künstler beziehen können.

Es ist davon auszugehen, dass alle der heute bekannten Traunsee-Landschaften – sechzehn an der Zahl – aus dem Sommer 1907 stammen. Zum einen reihen sich diese Arbeiten kleineren Formats in ihrer stilistischen Abfolge zu einer Werkgruppe, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Landschaftsmotiv während des dreimonatigen ersten Sommers am Traunsee nahelegt. Zum anderen reiste Gerstl zwar Mitte Juli 1908 erneut mit den Schönbergs nach Traunstein bei Gmunden, blieb dort jedoch nicht lange, da sich sein Verhältnis zu Mathilde vertieft hatte und die beiden nach einem hitzigen Streit mit Arnold Schönberg nach Wien flüchteten. Bei der überstürzten Abreise ließ Gerstl seine jüngsten Werke in Traunstein zurück. Nach seinem Tod wurden diese von den ahnungslosen Besitzern seiner Sommerbleibe, der „Feramühle“, vernichtet.[2]

Vincent Van Gogh, *Gehölz*, 1890, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm

Erst im Rückblick ein Visionär

Gerstl, der sich vom zeitgenössischen Kunstbetrieb lossagte und für sich selbst die Position des revolutionären Einzelgängers wählte, war mit seinen Bildern zeitlebens auf keiner Ausstellung vertreten. Nach seinem tragischen Selbstmord ließ die Familie des Künstlers die im Atelier verbliebenen Arbeiten in Kisten verpacken und bei einer Speditionsfirma einlagern.
Mehr als zwei Jahrzehnte später bot Alois Gerstl dem Kunsthändler Otto Nirenstein die Werke aus dem künstlerischen Nachlass seines Bruders zum Kauf an. Im Rückblick beschrieb Kallir-Nirenstein den Beginn der posthumen Entdeckung des jung verstorbenen Künstlers: „So ging ich mit ihm [Alois Gerstl] in das Lagerhaus der Firma Rosin & Knauer und fand dort eine große Anzahl von meist unaufgespannten, gerollten oder zusammengefalteten Leinwanden [sic], die 23 Jahre in Kisten aufbewahrt worden waren. Zwar war vieles durch die unfachgemäße Art der Aufbewahrung beschädigt, die Leinwanden oft geknickt, manche Bilder sogar in Teile zerschnitten, alle schmutzig und verstaubt, sodass man Farben kaum erkennen konnte, trotzdem war der Eindruck der ersten Begegnung

Richard Gerstl, *Landschaftsstudie* (Detail), 1907, Öl auf Leinwand, 37 x 51 cm, Privatbesitz

mit dem Werk des unbekannten Malers ein außerordentlich starker.“[3] Nirenstein war überwältigt von der Qualität der großen Gemälde, aber auch der kleinen Landschaftssujets: „Sehr beeindruckt war ich auch von den kleinen Landschaften, die in Malart und Auffassung ihrer Zeit weit voraus waren.“[4]

Ende September 1931 eröffnete Nirenstein in seiner Neuen Galerie in Wien die erste Ausstellung des bis dahin unentdeckten Malers. In veränderter Zusammenstellung wanderte die Schau in den Jahren zwischen 1932 bis 1935 auch nach München, Berlin, Köln, Aachen und Salzburg. „Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Das Erstaunen darüber, dass das Werk eines so besonderen Künstlers so lange unbekannt bleiben konnte, mischte sich mit uneingeschränkter Bewunderung. […] Nicht nur in Wien begeisterte man sich für Richard Gerstl; sein Name war mit einem Mal auch außerhalb Österreichs bekannt geworden.“[5]

Wie in vielen anderen Fällen bedeutete der Krieg jedoch eine einschneidende Zäsur für die Wahrnehmung und Anerkennung auch des Œuvres von Richard Gerstl in der Kunstwelt. Kallir, der nach Amerika emigrierte, musste die meisten Bilder aus dem Nachlass Gerstls in Wien zurücklassen und verkaufte einige 1954 an die Wiener Galerie Würthle. 1966 fand eine Ausstellung aller damals erreichbaren Bilder in der Wiener Sezession statt. Fast zwei Jahrzehnte später organisierte das Historische Museum der Stadt Wien eine Ausstellung und 1993 folgte eine große Personale im Kunstforum der Bank Austria in Wien. Aktuell bereitet man eine Retrospektive des Künstlers vor, die im Frühjahr 2017 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt zu sehen sein wird, bevor sie nach New York in die renommierte Neue Galerie wandert.

Richard Gerstl, dessen Œuvre in einem kurzen Zeitraum von etwa sechs Jahren zwischen 1902 und 1908 entstand und achtundachtzig dokumentierte Arbeiten umfasst, spielt eine wichtige Vorreiterrolle in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die vom Traunsee und seiner Umgebung inspirierten Landschaften gehören neben seinen Porträts zu den frühesten Zeugnissen des österreichischen Expressionismus.

In Sammlerkreisen weiß man die Bedeutung und Rarität von Gerstls Landschaftsbildern zu schätzen und dennoch gibt es seit Jahren Aufholbedarf, was das Preisniveau am Kunstmarkt anbelangt. Das *Auktionshaus im Kinsky* kann heuer auf diesem Gebiet einen schönen Erfolg verzeichnen: Im Rahmen der Sparte Klassischer Moderne durften wir am Abend des 7. Juni 2016 das Gemälde *Obstgarten* (Abb.), eine der seltenen, am Traunsee gemalten Landschaften Gerstls, offerieren. Der Schätzpreis für das Bild lag bei 250.000–500.000 Euro, der Hammer fiel erst bei 530.000 Euro und das bedeutete einen neuen Auktionsrekord für ein Landschaftsbild Richard Gerstls. Das *Kleine Gartenbild*, wie es auch genannt wird, befindet sich nun in einer deutschen Privatsammlung.

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

Literatur:
Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996
Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906–1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, Universität London 2011
Otto Kallir, Richard Gerstl (1883–1908). Beiträge zur Dokumentation seines Lebens und Werkes mit einem Nachlassverzeichnis, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1974, S. 125–193
Diethard Leopold, Richard Gerstl. Österreichs erster Expressionist, München 2016
Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl 1883–1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993

1 Vgl. dazu Schröder, Wien 1993, S. 100.
2 In einer Postkarte vom 25.10.1931 an Otto Nirenstein schreibt Georg Prillinger, der Sohn des Besitzers der „Feramühle“, dass die dort zurückgelassenen Werke Gerstls von seiner Familie „verworfen“ wurden. Vgl. dazu Kallir, Wien 1974, S. 167.
3 Kallir, Wien 1974, S. 125
4 Ebd., S. 129
5 Ebd., S. 132 f.

Richard Gerstl, *Uferstraße bei Gmunden*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 32,3 x 33,2 cm, Leopold Museum, Wien

Wer im Glashaus sitzt soll malen!

Olga Wisinger-Florian im Glashaus von Schloss Grafenegg, Niederösterreich

Das malerisch virtuose und kompositorisch avantgardistische Gemälde „Gloxinien im Glashaus von Grafenegg“ (Abb.) ist das Ergebnis eines regnerischen Sommers. Am 14. Juli 1905 beginnt Olga Wisinger-Florian bei trüben Wetter im Glashaus des Schlossparks von Grafenegg mit der Arbeit an den in voller Blüte stehenden Gloxcinien[1]. In den folgenden Wochen wird sie bei Schlechtwetter immer wieder den kurzen Weg von ihrer Wohnung ins Glashaus antreten, um dort im Trockenen malen zu können. Bei Schönwetter fährt sie an die Donau und arbeitet dort an einer Föhrenallee. Das Glashaus, dessen Existenz eine alte Fotografie bestätigt (Abb.), gibt es heute nicht mehr.

Zwischen 1840 und 1888 ließen der damalige Besitzer Graf August Ferdinand Breuner-Enckevoirt (1796–1877) und dessen Sohn August Johann (1828–1894) das Schloss im Sinne des romantischen Historismus umgestalten. Vor allem August Johann zeichnete für die Gestaltung des Schlossparks nach englischem Vorbild verantwortlich. Die großzügige Parkanlage wurde im Sinne eines Arboretums angelegt und Heimat für heimische aber auch zahlreiche exotische Pflanzen. Die Notwendigkeit eines geräumigen Glashauses, sei es zu Zucht- oder Schutzzwecken in den Wintermonaten, liegt auf der Hand.

Malerisch steht Olga Wisinger-Florian 1905 am Höhepunkt ihres Schaffens.

Längst hat sie sich von der bedachten und kontrollierten Tonmalerei ihres Lehrers Emil Jakob Schindler gelöst. Sie malt und spachtelt sich in Anbetracht der Blütenpracht

Glashaus im Park von Schloss Grafenegg in Niederösterreich. Fotografie ©ÖNB, Wien

Olga Wisinger-Florian, Tagebuch, Privatbesitz

Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

von Alexander Giese

Olga Wisinger-Florian, *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg* (Detail)

in einen wahren Farbenrausch hinein. Erst kurz zuvor ist sie dazu übergegangen, zusätzlich zum Pinsel auch die Spachtel als Malinstrument einzusetzen[2]. Das Resultat ist eindrucksvoll. Die malerische Dynamik wird unterstützt vom immensen Tiefenzug des Bildes. Vergleichbares finden wir in Österreich kaum. Am ehesten können wir die „Gloxinien" mit der postimpressionistischen Malerei des Max Liebermann vergleichen. Für die Entwicklung der heimischen Malerei schafft Olga Wisinger-Florian das Fundament, auf dem die wichtigen Expressionisten der nachkommenden Malergeneration wie Richard Gerstl (1883–1908) oder Jean Egger (1897–1934) aufbauen können. Sowohl kompositorisch als auch malerisch haben wir es also hier eindeutig mit einem protoexpressionistischen Bild zu tun, also mit einer Rarität, die nicht allzu oft am Kunstmarkt auftaucht.
Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

Die Tagebücher der Künstlerin geben Aufschluss über die Geschichte des Bildes. Sie stellt das Bild im Laufe des Sommers 1905 fertig[3] (Abb.), Anfang 1907 schickt sie es gemeinsam mit 24 weiteren Bildern zu einer Ausstellung nach München[4]. Am 14. Februar erhält sie per Telegramm die Nachricht, dass Fürst Albert von Thurn und Taxis (1867–1952) das Bild in der Ausstellung erworben hat[5]. Es blieb im Besitz der Familie von Thurn und Taxis, bis es 1993 nach der großen Versteigerung in Schloss Emmeram in Regensburg in Wiener Privatbesitz gelangte.

Alexander Giese ist Teilhaber der renommierten Kunsthandlung Giese & Schweiger in Wien; derzeit schreibt er an der Universität Wien seine Dissertation zum Leben und Werk von Olga Wisinger-Florian. Parallel dazu ist eine umfassende Monografie mit Werksverzeichnis geplant.

Wenn Sie Hinweise zu Werken der Künstlerin haben, wenden Sie sich bitte an: ag@gieseundschweiger.at oder +43 (0)664 9127431.

1 Tagebuch, 14. Juli 1905: „Ich beginne das Glashaus mit den Gloxcinien. Sehr schwer."
2 Tagebuch, 29. Jänner 1905: „Sie (Erzherzogin Clotilde) ist überrascht über die neue Technik mit der Spachtel."
3 Tagebuch, 12. August 1905: „Im Glashaus die letzten Gloxcinien gemalt, die allerletzten!"
4 Kunstverein München. Ausstellung
5 Tagebuch, 14. Februar 1907: „Von Margit Karte, dass der Fürst die Gloxcinien und Pappelrosen gekauft hat! Hurrah!"

Olga Wisinger-Florian (1844–1926), *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg,* Öl auf Karton; 72 × 101 cm, verkauft um € 239.400

Es ist ein besonderes Mädchen. Der Blick in ihre dunklen, großen Augen berührt, denn sie stellen Fragen. Fragen an die Welt, warum sie da ist und einen Fliederstrauß anbieten muss. Ein Bild des Da-Seins, kein süßes Bild, kein süßes Mädchen, das dem Betrachter herzig und wie einst bei Waldmüller seine Blumen mit einem koketten Lächeln anbietet. Sie steht einfach da, die lila Blumen vor sich haltend, regungslos, irgendwie verständnislos. An ihr vorbeizugehen ist schwer möglich, ihr Blick zu bohrend, ihre Fragen zu auffordernd. Aber gibt es Antworten?

von Marianne Hussl-Hörmann

Anton Romako, der Maler des Bildes, wusste selber keine, hatte aber vier Kinder, die, von der Mutter verlassen, er allein nicht erfolgreich durchs Leben bringen konnte. Einsam nahmen sich seine beiden Mädchen in Rom das Leben, die beiden anderen erlebten mit ihm in Wien größte Not und Verlassenheit. Die Biografie Romakos zeigt das Bild eines schiefgelaufenen Leben: frühe Erfolge, eine schöne Frau, gesellschaftliche Stellung in Rom, gute Verkäufe – eine erfolgreiche Karriere. Und dann der Impuls, nicht mehr angepasst, sondern die innere Vision zu malen. Plötzlich diese Gesichter von der Welt, den Menschen, den Landschaften, die auf eine ganz eigene Art gewaltig irritieren, die das ästhetische Gefühl bis heute provozieren, die entlang der Grenze von Sein und Wahn in schwindelerregender Weise balancieren. Der Preis für diesen Weg waren Unverständnis und sehr bald der Verlust von allem, was er bisher erreicht hatte und was ihm lieb war. Ein hiobsähnliches Schicksal ohne gutes Ende.

Romakos Gemälde dieser zweiten Schaffensphase sind reiner Nervenkitzel. Alles zittert, der Pinsel, die Linien, die Farben, die Motive. Immer fühlt man sich als Betrachter, als ob man in etwas Bodenloses, Schwankendes, Unfassbares blickt. Jahrzehnte vor Siegmund Freud hat Romako die Gefilde des Unbewussten, des Traums oder der Angst thematisiert in Bildern der Wirklichkeit, nicht der Monster und Märchen wie die Symbolisten oder später ein Alfred Kubin. Es sind feine malerische Nuancen, die vom Realismus seiner Generation abweichen und die vielleicht gerade deswegen so unter die Haut gehen. Ob es friedliche Landschaften sind oder vom Wind zerzauste Fichten im Nebel oder das einfache Bild eines Mädchens: das Vertraute verändert Romako mit dem Strich seines Pinsels, mit dem Fehlen von sonniger Atmosphäre oder dem Negieren von Raum und Ort.

So steht dieses Mädchen vor dunklem Hintergrund, allein ihr Gesicht leuchtet heraus, gebildet aus Licht und Schatten. Wir wissen nicht, woher sie kommt oder wo sie sich befindet, wir sehen nur ihre Augen und den Fliederstrauß. Dennoch ahnen wir ihr Schicksal und haben keine Antwort.

Anton Romako, *Mädchen mit Fliederstrauß*, um 1873–1876, Öl auf Leinwand, 76,3 × 62,5 cm, verkauft um € 94.500

Kunst & Engagement

Das Auktionshaus im Kinsky unterstützte 2016 als Hauptsponsor die Ausstellung des österreichischen Impressionisten und Vorreiters der Moderne

Theodor von Hörmann. Von Paris zur Secession

im Leopold Museum Wien.

1: Franz Smola, Leopold Museum; 2: Elisabeth Leopold; 3: Elisabeth Leopold, Hans-Peter Wipplinger, Direktor, Leopold Museum, Marianne Hussl-Hörmann, Michael Kovacek, *im Kinsky*, Birgit Summerauer, Leopold Museum; 4: Herbert Giese und Gattin, Marianne Hussl-Hörmann, Kuratorin

Da laust der Affe!

Das Spiegelbild des Menschen in der Kunst

Einen ersten malerischen Höhepunkt findet die Darstellung des Affen im ausgehenden 16. und dann im 17. Jahrhundert in Flandern. Zahlreiche namhafte Künstler wie Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) oder David Teniers der Jüngere (1610–1690) nahmen sich dem verlockenden Bildthema an und schufen Werke, in denen der Affe als Spiegel des Menschen dessen Verhaltensweisen zur Schau trägt.

von Kareen Schmid

Ist Kunst per se menschlich? Können die malerischen Erzeugnisse unserer nächsten tierischen Verwandten, der Affen, auch als Kunstwerke bezeichnet werden?

Dies ist eine der Fragen, um welche die Kunstkritik und die Auseinandersetzung mit dem Thema „Was ist Kunst?“ im bewegten 20. Jahrhundert erweitert wurde. Anlass dazu sind nicht nur heutige Zoos, die sich mit dem Verkauf von durch Affen bemalten Leinwänden zusätzliche Förderung verschaffen, sondern auch Schlagzeilen wie die aus dem Jahr 2005, als berichtet wurde, dass drei Gemälde des bereits in den 1950er Jahren malenden Schimpansen Congo (1954–1964) in London zu einem Rekordpreis von 14.000 Pfund versteigert wurden. Ein Werk eben jenes talentierten Tieres soll sich übrigens auch im Besitz Pablo Picassos befunden haben. Als besonders gewagt gilt die Hoax-Aktion eines schwedischen Journalisten, der 1964 mehrere Werke eines Affen mit dem Decknamen Pierre Brassau in eine Ausstellung junger zeitgenössischer Kunst einschleuste. Die Kunstkritik lobte den kraftvollen Pinselstrich und war nach Enthüllung der bewussten Inszenierung entsprechend entsetzt.
In diesem Kontext bekommt auch eine Diskussion kunsttheoretische Bedeutung, die bereits seit mehreren Jahren läuft: Soll man den großen Menschenaffen, deren DNA mit bis zu 98 % mit der des Menschen übereinstimmt, Grundrechte einräumen? Egal ob man die Malerei von Affen als willkürliche Schmiererei empfindet oder deren Bedeutung im künstlerisch Unterbewussten sieht, Fakt ist, dass gerade der Blick in die Vergangenheit der Kunst eine ganz besondere Beziehung zwischen Affen und Menschen zutage bringt.

Johann Joachim Kaendler, *Affenkapelle* (Detail), Meißen 1753–1760, Privatbesitz

Die Singerie

Nicht als Maler oder gar Künstler, sondern als Dargestellter begründete der Affe in den vergangenen Jahrhunderten eine eigene Gattung der Malerei. Die sogenannte „Singerie“, abgeleitet von dem französischen Wort „singe“ für Affe, etablierte sich seit dem 16. Jahrhundert als eigenes Sujet. Auf der optischen Verwandtschaft in Mimik und Körper und auch der verhaltensbiologischen Nähe zum Menschen basierend, dienen die Affen hier zumeist als Versinnbildlichung menschlicher Moralvorstellungen.

Erste derartige Affenbilder sollen bereits aus dem alten Ägypten stammen. Im zentraleuropäischen Mittelalter kannte man Primaten jedoch zunächst nur als exotische, aber eben zugleich durch ihre Vertrautheit beängstigende Tiere. Es wurden ihnen in dieser Zeit besonders negative Attribute zugeschrieben. So finden sich zahlreiche Darstellungen des Affen als Allegorie der Eitelkeit, der Arglist, der Boshaftigkeit bis hin zum Symbol der zügellosen sexuellen Begierde und gar des Teufels selbst, beispielsweise in illuminierten Handschriften oder der Kathedralplastik. Auch Albrecht Dürer (1471–1528) setzte im Jahre 1498 in seinem Kupferstich „Madonna mit der Meerkatze“ der lieblichen Maria mit Kind einen angeketteten, linkisch blickenden Affen zu Füßen, der als Symbol der Lasterhaftigkeit die Reinheit der Muttergottes im Kontrast erhöhen sollte.

Zwischen Laster und Exotik

Auch wenn sich in späteren Zeiten das Image des Affen verbesserte, blieb ihm die negative Belegung, die sich aus der überheblichen Abgrenzung des Menschen vom Tier speist, als Teilaspekt stets zu eigen. Mit einem Augenzwin-

Jan Brueghel der Jüngere, *Allegorie der Tulipomanie*
Öl auf Holz; 30 × 47,5 cm
verkauft um € 93.200

Marten van Cleve, *Affen in einer Wachstube*, 1570er Jahre,
Öl auf Holz; 72,5 × 105 cm
verkauft um € 41.600

kern tauchte er – neben dem Papagei, der den Menschen stimmlich imitiert – nun als diebischer Tunichtgut zur Belebung in Stillleben und Küchenstücken des 17. und 18. Jahrhunderts auf. Gleichzeitig erweiterte er die unbelebten Pretiosen und Gaumenfreuden jedoch damit auch um die Assoziation von Reichtum und Exotik ferner Länder.
Ab dem von Renaissance, Reformation und geisteswissenschaftlicher Erneuerung geprägten 16. Jahrhundert erfährt dann auch die traditionelle Darstellung des Affen als reines Symboltier, das meist einem weiteren Kontext einverleibt war, eine Wende und entscheidende Erweiterung. Er wird zum Hauptdarsteller, der den Bildinhalt verkörpert und als dessen Vertreter vielschichtige menschliche Facetten aufweist. Auch in dem maßgeblichen Emblembuch, der 1603 erschienenen „Iconologia“ von Cesare Ripa, wird der Affe als Symbol der Nachahmung präsentiert.

Einen ersten malerischen Höhepunkt findet diese Entwicklung ab dem ausgehenden 16. und dann im 17. Jahrhundert in Flandern. Zahlreiche namhafte Künstler wie Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) oder David Teniers der Jüngere (1610–1690) nahmen sich dem verlockenden Bildthema an und schufen Werke, in denen der Affe als Spiegel des Menschen dessen Verhaltensweisen zur Schau trägt.
In **Marten van Cleves** (1527–1581) „Affen in einer Wachstube“ (um 1570) – das bislang einzig dokumentierte Gemälde des Künstlers mit diesem Sujet – dienen die Affen der ironischen Darstellung menschlicher Laster und gesellschaftssatirischer Kritik. Von einem erhobenen Standpunkt aus schaut der Betrachter in ein als Soldatenwachstube genütztes Kaminzimmer, bevölkert von einer durch Kleidung und Handlung vermenschlichten Affenhorde. Die Wartezeit vertreiben sich die mit Helmen, Barett, Rüstung und bunten Stoffen gewandeten Protagonisten hauptsächlich mit Spiel, Trank und Schlaf. So sitzen links drei Affen um eine als Tisch dienende runde Trommel, auf der sie Karten spielen. Vor dem offenen Kamin rechts spielen zwei weitere Affen Backgammon, während sie von ihren dösenden Kollegen dabei beobachtet werden, und im Mittelgrund, vor dem sich durch die Tür öffnenden Landschaftsausblick, widmet sich eine weitere Affengruppe der Befriedigung des leiblichen Wohls. Davon, dass es trotz aller Laster jedoch nicht erstrebenswert erscheint, die Tage derart zu verbringen, zeugen die kleinen Striche am Kaminsims, die als Hoffnung auf ein baldiges Ende der Dienstzeit und eine Rückkehr ins vertraute Heim gelesen werden können. Durch die unmittelbare Identifikation erheitert und berührt das Gemälde den Betrachter mit der gekonnten Vermenschlichung des Affen und gleichzeitigen Nachäffung des Menschen.

Noch einen Schritt weiter geht **Jan Brueghel der Jüngere** (1601–1678) mit seiner „Allegorie der Tulipomanie“. Denn indem diese um 1640 zu datierende Singerie auf aktuelle historische Geschehnisse in Flamen Bezug nimmt, wird sie gleichzeitig zum satirischen Zeitdokument erhoben. Wie der Titel schon besagt, schildert der Maler eine Manie der Zeit, die schließlich zu einem Zusammenbruch des Marktes und des Handels in den Niederlanden führte. Tulpenzwiebeln, aber auch andere Zwiebeln wie

Oskar Kokoschka, *Der Affe als Maler,* 1958, Buntstift auf Papier; 15 × 20,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)
verkauft um € 5.000

Hyazinthen wurden an Börsen wie Aktien zu unglaublichen Preisen gehandelt. Zum Höhepunkt dieser Marktblase im Februar 1637 wurde für eine Tulpenzwiebel ein Preis von ca. 4000 Gulden bezahlt – das Jahreseinkommen eines guten Handwerkers betrug zum Vergleich etwa 350 Gulden. So hat beispielsweise auch der links von der Mitte des Vordergrundes stehende Affe im orangegelben Kleid sein letztes Geld für eine Tulpenzwiebel ausgegeben. Brueghels ironische Darstellung ist als Versinnbildlichung der durch Gier ausgelösten Dummheit des Menschen zu sehen, die den gesellschaftlichen Wohlstand und Fall einer ganzen Nation dokumentiert. (vgl. Gutachten Dr. Klaus Ertz, 2. 8. 2011 in: Kat. *im Kinsky*, 87. Kunstauktion, 2011, Nr. 7) Das Thema scheint im Zuge immer wiederkehrender Finanz- und Immobilienblasen bis heute nichts von seiner Präsenz eingebüßt zu haben.

Direkt ihr Publikum selbst aufs Korn nimmt auch die „Affenkapelle“ von **Johann Joachim Kaendler** (1706–1775). Meißens Meisterentwerfer parodiert mit seinen bunten, in barocker Mode bekleideten Porzellanfiguren nicht nur die Musikergilde, sondern auch die kleinen Schwächen der gesamten höfischen Gesellschaft, für die sie ja schließlich geschaffen wurden. Es ist gar überliefert, dass sich Madame de Pompadour, Mätresse von König Ludwig XV., bereits 1753 eine der ersten Affenkapellen überhaupt sicherte. Ihre Inspiration fanden diese dreidimensionalen musizierenden Affen wiederum in Frankreich, wo im 18. Jahrhundert derartige Primatendarstellungen verbreitet Einzug in die Ausstattungskunst hielten. So verwundert es auch nicht, dass die Singerie ihren bis heute aktuellen Gipfel ebenfalls in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts entwickelte. Gezielt aufs eigene Fach angewandt, stellte beispielsweise auch Jean-Antoine Watteau um 1710 den Affen selbst als Maler oder Bildhauer dar. In solch ironischen „Selbstporträts“ wurden nicht nur allgemeine menschliche Moralvorstellungen thematisiert, sondern der Affe hinterfragte ihre eigene Position als Künstler und somit den gesamten Kunstbetrieb.
Diesem zum Topos erhobenen Sujet wird sich seither in allen erdenklichen Ausprägungen gewidmet. Ob Gabriel von Max’ (1840–1915) Bild „Affen als Kunstrichter“, in dem eine gesamte Ausstellungsjury mit Affen besetzt wird, Oskar Kokoschkas (1886–1980) persönlich gewidmete Zeichnung eines malenden Affen oder Jörg Immendorffs (1945–2007) in Bronze gegossene Auseinandersetzungen mit dem Affen als Alter Ego – alle sind wohl wie auch die von Primaten in heutigen Zoos geschaffenen Werke nur Varianten der immer neu zu beantwortenden Frage:

Was ist Kunst? Wo fängt sie an?
Der Affe als Motiv dient dabei schon mehr als 500 Jahre als Spiegel der (Selbst-)Erkenntnis.

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

Gehörnte Kunst

Das Horn des Steinbocks

In der Phantasie der Menschen des Mittelalters musste ein Tier, das auf den zerklüfteten und sicherlich von bösen Zauberern heimgesuchten Felsen so wunderbar leben konnte, ohne Zweifel über Zauberkräfte verfügen. Der Wunsch, seine Magie auf heil- und schutzsuchende Menschen zu übertragen, schien dadurch berechtigt.

von Roswitha Holly

Höfischer Deckelbecher, Salzburg/Augsburg, Mitte 18. Jh.,
Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 17,5 cm
verkauft um € 60.480

Warum gerade der Steinbock?

Immer wieder trifft man in der bildenden Kunst auf dieses hochalpine Huftier. Was unterscheidet den Steinbock eigentlich von den anderen alpenländischen Horn- oder Geweihträgern? Seine Statur allein scheint wohl kaum der Grund für seine Präsenz in Kunstwerken quer durch die Jahrhunderte zu sein – obzwar nicht abzustreiten ist, dass seine mächtigen Hörner und seine grazilen Bewegungen im Hochgebirge selbst bei nicht Wildbegeisterten Bewunderung hervorrufen. Hinzu kommen die vom volkstümlichen Aberglauben geschürten Mythen und Sagen, die dem Steinbock den Status eines Fabeltiers verliehen. Folglich verdiente er es, in die alpenländische Kunst- und Kulturgeschichte aufgenommen zu werden.[1]

Apotheke der Alpen

Der Alpensteinbock (Capra ibex) ist das ranghöchste Wildtier des Hochgebirges und gehört zur Gattung der Ziegen. Sowohl die Steinböcke als auch die Steingeiße tragen Hörner (Cornu Capricorni), die bei alten Steinböcken bis zu 100 cm lang und 60 kg schwer werden können.
In der Phantasie der Menschen des Mittelalters musste ein Tier, das auf den zerklüfteten und sicherlich von bösen Zauberern heimgesuchten Felsen so wunderbar leben konnte, ohne Zweifel über Zauberkräfte verfügen. Der Wunsch, seine Magie auf heil- und schutzsuchende Menschen zu übertragen, schien dadurch berechtigt. Schon Hildegard von Bingen (1098–1179) widmete sich im 12. Jahrhundert ausgiebig diesem Tier:

Trinkschale, Salzburg, 2. Hälfte 17. Jh.,
Steinbockhorn; 10 × 12,5 × 11,5 cm
verkauft um € 21.420

Höfischer Becher, Salzburg, 1. Hälfte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,3 cm verkauft um € 23.940

Höfischer Becher, Salzburg, Mitte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,2 cm verkauft um € 16.380

„Steinbock ist mehr kalt als warm, ist tückisch und hält sich gern im Nebel und Tau auf / Seine Kraft ist so jäh, weil er dies so oft macht / Sein Fleisch aber ist schleimig und ungesund, weder Gesunden noch Kranken bekömmlich, doch kann es ein Gesunder mit einer Zuspeise bewältigen / Von der Haut den aber mache dir einen Gürtel und Träger und trage sie, so wirst du deine Gesundheit erhalten. Trockne Schwanz mit Haut und Knochen und trage ihn in deiner Hand, so wird kein Zauber wider deinen Willen dir etwas antun können / Hast du Gift in Trank oder Speise zu dir genommen, so lege diesen Schweif eine leichte Stunde lang in Wein oder was immer und trinke dies, so wird das Gift durch Erbrechen oder Ausscheiden abgehen / Mach dir von seinem Horn einen Messergriff und trage dies immer bei dir, so wirst du gesund bleiben. Das übrige ist für Arzneien nicht verwendbar.“[2]

In der Volksheilkunde fand man für beinahe alles am Steinbock Verwendung – Haut, Fell, Knochen, Knochenmark, Fett, Blut, Herz, Hoden und sogar die Losung (Kot) wurden gegen alle nur denkbaren Beschwerden gesammelt, gekocht oder zermahlen. Die Hörner wurden zu feinem Pulver geschabt und bei Vergiftung oder Pestbefall eingenommen. Amulette und Ringe aus Horn galten als Prophylaxe gegen Pest oder Herzleiden.

Für die Memoria bleibt die Kunst

Die abergläubische Vorstellung vom heilenden und schutzgewährenden Alpentier führte auch in den Salzburger Landen dazu, dass der Steinbock seit Jahrhunderten zum Abschuss freigegeben und erbarmungslos gejagt wurde. Selbst die Würdenträger des Landes konnten sich dem Glauben an seine übernatürliche Kraft nicht entziehen: Mitte des 17. Jahrhunderts ließ der Salzburger Erzbischof Guidobald von Thun auf Anraten seines Hofarztes eine eigene Steinwildapotheke errichten. Seine Jäger verpflichtete er, Teile des Steinwilds in dieser Apotheke abzuliefern. Die erzbischöflichen Ländereien beschränkten sich zu dieser Zeit nicht nur auf das heutige Bundesland Salzburg, sondern schlossen etwa auch das Tiroler Zillertal ein. In diesen Gegenden war der ostalpine Steinbock ursprünglich in großer Zahl beheimatet. Die größer werdende Nachfrage nach dem Wundertier lockte aber auch immer mehr Wilderer an, die den Bestand bedrohlich dezimierten. Ende des 17. Jahrhunderts wurde daher eine große, für Mensch und Tier nicht ungefährliche Aktion gestartet, bei der 90 Jäger die noch im Zillertal verbliebenen Steinböcke einfangen und ins Tennengebirge nahe Salzburg umsiedeln sollten.[3] Das waghalsige Unternehmen gelang zwar, das Ende der Wilderei bedeutete es dennoch nicht, da die illegalen Jäger trotz Androhung der Todesstrafe auch in Salzburg ihr Unwesen trieben. So galt der ostalpine Steinbock im Jahr 1707 als ausgestorben.

Die Steinbockjagd. Kupferstich von Jacobus van der Heyden (1573–1645), Privatbesitz

Das Horn dieser Gattung fand nicht nur wie erwähnt in der Medizin und als Talisman seine Verwendung, es eignete sich dank seiner Dicke auch zur künstlerischen Verarbeitung. Eine eigene Technik führte im 18. Jahrhundert in Salzburg zu einer umfangreichen wie schon damals kostspieligen Produktion von Prunk- und Trinkbechern, Schnupftabakdosen, Medizinlöffelchen, aber auch Pulverhörnern. Interessant daran ist, dass diese Kleinodien in einer Zeit entstanden, als der Steinbock in den Gebieten der Salzburger Erzbischöfe bereits ausgerottet war. Der Grundgedanke der neuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern, die neben kostbaren Kleinkunstwerken auch sagenumwobene oder ausgestorbene Tier- und Phantasiewesen zur Schau stellten, mag hier wohl mitgespielt haben.[4] Das künstlerisch bearbeitete Horn des Steinbocks konnte sich nun mit den aus Narwalzähnen, Rhinozeroshorn und Elfenbein gefertigten Gefäßen messen. Der Glaube, dass dem Besitzer Heil oder Schutz zukomme, blieb selbstverständlich weiterhin bestehen. Giftbecher, oftmals als regelrechte Prunkgefäße ausgeführt, oder Dosen zur Aufbewahrung von Pillen und Schnupftabak waren die beliebtesten Kleingefäße, die aus dem Horn gefertigt und mitunter als Kostbarkeiten von hohem Wert gehandelt wurden.

Die Kunst des Handwerks

Die Verarbeitung des Steinbockhorns zu Kunst- und Sammlerobjekten erfolgte auf zwei Arten und meist waren auch mehrere Hände bzw. Werkstätten an der Ausführung beteiligt. Die eine Variante war das Schneiden eines Stück Horns, dem so genannten „Schlauch“. Mit handwerklichem Geschick wurden kleinteilige Reliefs und vollplastische Figuren aus dem harten und spröden Material geschnitten. Die zweite Möglichkeit war das Pressen von abgesägten Hornplatten. Dafür mussten diese zuvor in heißem Öl eingeweicht werden. Danach wurden die dünnen Plättchen in Metallstempel mit Jagdmotiven oder Tierdarstellungen gepresst. Der Dosenmacher konnte nun für seine beschnittenen Dosen oder Becher aus einem Repertoire an Boden- oder Deckelplatten eine Auswahl treffen und an das jeweilige Gefäß anpassen. Abschließend schuf der Goldschmied die Fassung der Ränder bzw. die Montierung der Deckel. Die Motivauswahl war einigermaßen eingeschränkt, da man sich auf Szenen rund um die Steinbockjagd sowie auf die Darstellung von einzelnen Steinböcken spezialisierte und somit die Herkunft des Materials unterstrich. Unter all den alpinen Darstellungen rund um den Steinbock trifft man jedoch gelegentlich auch auf ein Motiv, das so gar nicht in die alpenländische Ikonografie passt: Auf mancher Dosenunterseite findet sich die reliefgepresste Darstellung eines Nashorns. Diese wohl ganz bewusst gewählte Gegenüberstellung mit dem exotischen Tier, dessen Horn schon damals teuer gehandelt wurde, lässt den heimischen Steinbock gleichsam als „Nashorn der Alpen“ noch bedeutender erscheinen.
Zentrum der Steinbock-Bearbeitung war sicherlich Salzburg, es gibt aber auch Exemplare, die auf eine süddeutsche Herkunft deuten. Auf einigen Dosen finden sich auch die Wappen der Schweizer Kantone, die eine Entstehung in der Schweiz vermuten lassen, wo der Steinbock ebenfalls ansässig ist. Für die Metallmontierungen wurden oft Goldschmiede aus Deutschland beauftragt.
Einen besonders schönen Überblick über die aus Steinbockhorn geschaffenen Kleinkunstwerke gab unsere letzte Auktion *im Kinsky*, bei der wir 80 solcher Pretiosen aus der ehemaligen Sammlung von Franz Mayr-Melnhof aus Schloss Pfannberg in der Steiermark erfolgreich versteigern durften. Einige der wertvollsten Objekte befinden sich nun im Salzburger Dommuseum.

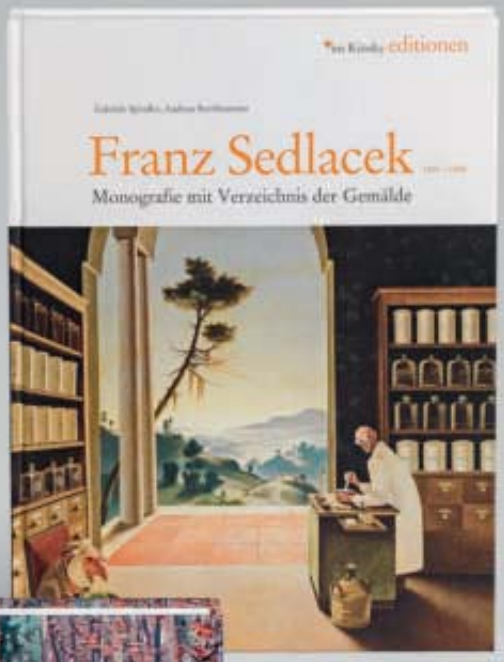
Roswitha Holly war nach ihrem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien im Kunsthandel tätig; seit 2004 ist sie im *Auktionshaus im Kinsky* als Expertin für Antiquitäten, seit 2014 auch für Jugendstil und Design tätig. holly@imkinsky.com

1 Eine Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg widmete sich 1990 erstmalig intensiv diesem Thema. Siehe dazu: Johannes Neuhardt (Hg.), Geschnitztes Steinbockhorn, XIV. Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1990
2 Der Aebtissin St. Hildegardis mystisches Tier- und Artzeneyen-Buch. Nach dem Text der Pariser Handschrift aus dem Lateinischen übertragen, erläutert und mit Tierkreiszeichnungen aus dem XII. Jahrhundert versehen von Alfons Huber, Wien o. J., S. 21 f.
3 Nora Watteck, Geschnitztes Steinbockhorn – ein vergessener Zweig des Salzburger Kunsthandwerks, in: Alte und Moderne Kunst VII, Heft 58/59, 1962, S. 28–29
4 Eugen von Philippovich, Steinbockarbeiten der Barockzeit aus Salzburg, in: Alte und moderne Kunst XXIX, Heft 192/193, 1984, S. 19

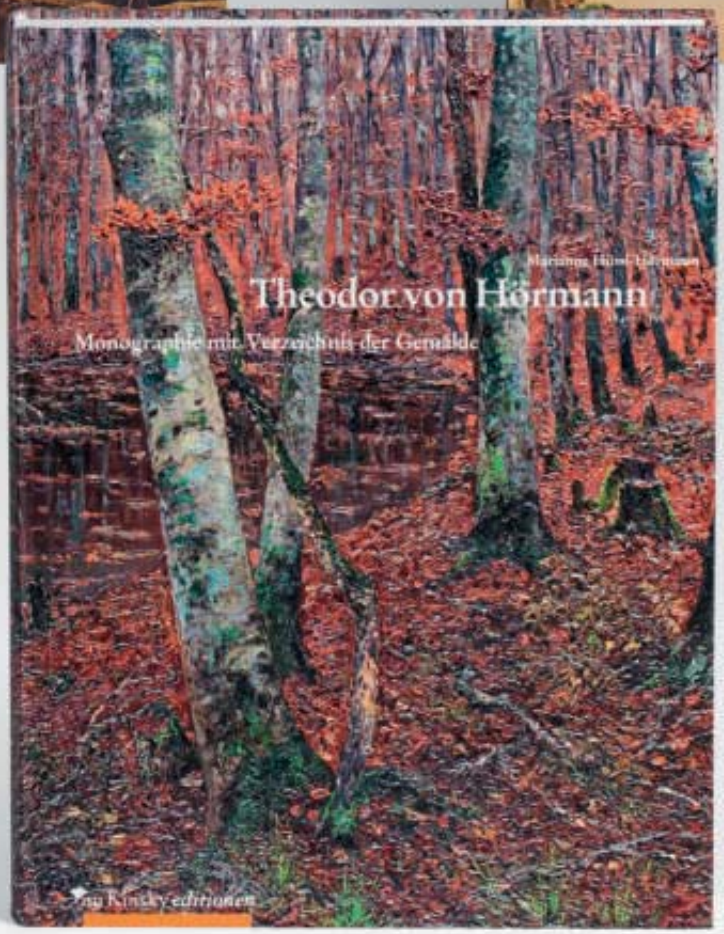
Schnupftabakdose (Boden), Salzburg, Ende 18. Jh., Steinbockhorn, Silber; H. 5,6 cm; L. 8 cm
verkauft um € 1.260

im Kinsky *editionen*

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,—

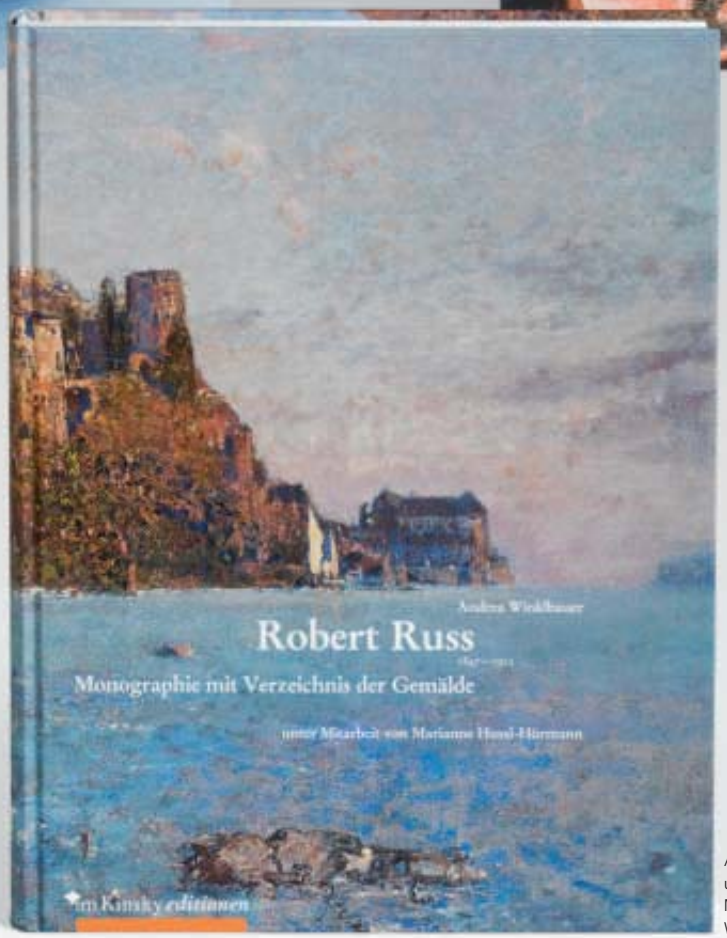
Wir suchen Werke

und bitten um Hinweise für unsere nächsten Buchprojekte:
Rudolf von Alt – Die AQUARELLE und **Friedrich Gauermann – ÖLBILDER**

Bestellung: office@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00, www.imkinsky.com

Ernst Ploil
Wien 2014, 195 S., € 69,—

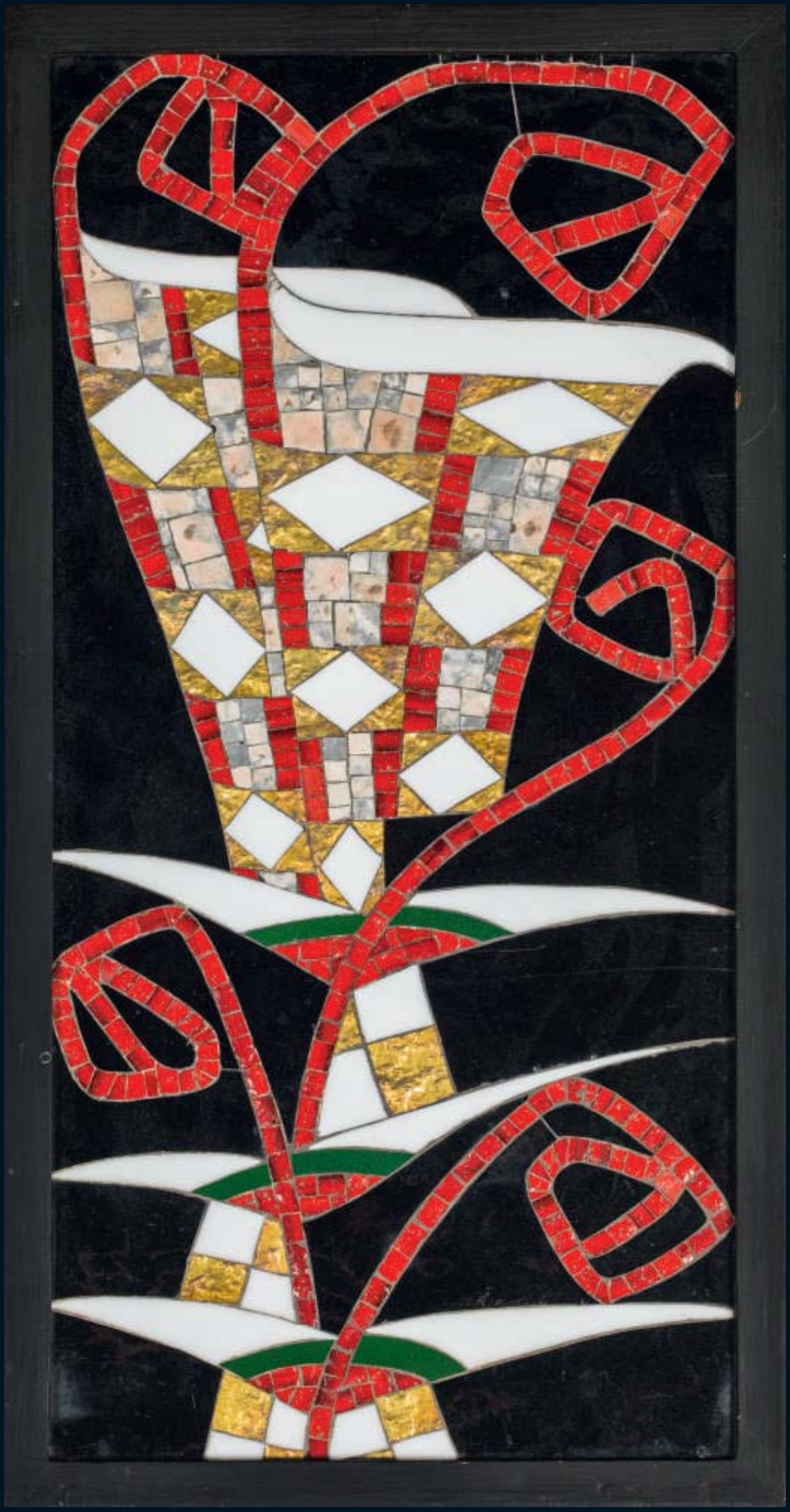
Michael Krapf
Wien 2014, 326 S., € 39,90,—



Andrea Winklbauer,
unter Mitarbeit von
Marianne Hussl-Hörmann
Wien 2016, 304 S., € 69,—

Bitte kontaktieren Sie:

Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com
T +43 1 532 42 00-27, M +43 699 172 92 313



Kombinationsfreude

Die Mosaiken aus Glas und Keramik von Leopold Forstner

Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert begann nach 1900 die künstlerische Karriere von Leopold Forstner. In enger Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte schuf er ein beeindruckendes und vielfältiges Werk von Grafiken, Gemälden, Glasfenstern und vor allem Mosaiken.

von Ernst Ploil

Selbstporträt Leopold Forstner, Bleistiftzeichnung, 1933

Leopold Forstner wurde am 2. November 1878 in Oberösterreich als Sohn eines Gastwirtes und Tischlers geboren, besuchte Schulen in Bad Leonfelden und Linz, war Lehrling in einer Tiroler Glasmalerei- und Mosaikproduktion und genoss anschließend eine vierjährige Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen in Wien und München. Dann begann seine beeindruckende künstlerische Karriere: Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert nahm er mit Grafiken, Plakaten, Gemälden und Glasfenstern an zahlreichen Ausstellungen teil, die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auf Betreiben der Wiener Kunstgewerbeschule und des Künstlervereins „Wiener Sezession“ veranstaltet wurden.

Der künstlerische Erfolg war groß und in den folgenden dreißig Jahren seines leider zu kurzen, 1936 endenden Lebens gab es nahezu nichts, was Forstner nicht fabriziert hätte: Gebrauchs- und Ziergläser, Kunstwerke aus Schmiedeeisen und getriebenen Metallen, Keramiken, Glasfenster, Grabdenkmäler, Möbel, Ölgemälde, Zeichnungen und eben Mosaike. Von diesem Segment des fast unübersehbaren künstlerischen Schaffens Forstners soll im Folgenden die Rede sein.

Leopold Forstner, *Mosaik „Calla“*, Glasmosaik, um 1910, 69,5 × 35,5 cm
verkauft um € 28.980

Wiener Mosaikwerkstätte

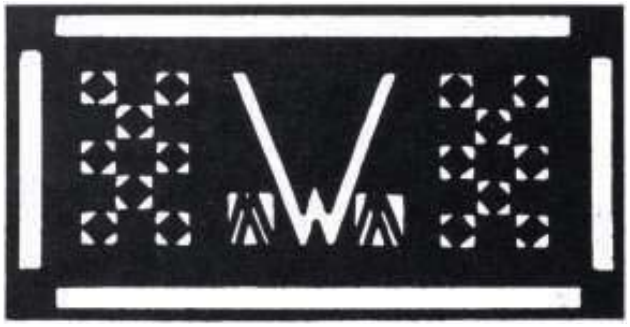
Im Mai 1903 gründete der Lehrer Leopold Forstners, Koloman Moser gemeinsam mit Josef Hoffmann und dem Textilunternehmer Fritz Wärndorfer die „Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern Wiener Werkstätte“. Schon unmittelbar danach zogen Moser und Hoffmann Künstler, die ihre Schüler an der Kunstgewerbeschule gewesen waren, zu Entwürfen und (Handwerks-)Arbeiten heran, die die Wiener Werkstätte nicht selbst ausführen konnte. Das waren Grafiker und Maler wie etwa Karl Delavilla, Egon Schiele und Oskar Kokoschka; Keramiker wie Richard Luksch, Berthold Löffler und Michael Powolny und eben auch der Glasfenstermacher und Mosaikkünstler Leopold Forstner.

Einige dieser Künstler gründeten schon kurze Zeit später eigenständige Unternehmen nach dem Vorbild der Wiener Werkstätte: So etwa Michael Powolny und Berthold Löffler die 1906 im Handelsregister eingetragene offene Handelsgesellschaft „Wiener Keramik“ und Leopold Forstner gleichfalls um 1906 das Einzelunternehmen „Wiener Mosaikwerkstätte“ mit Geschäftssitz in Wien 9., Althanplatz 6.

Firmenlogo der „Wiener Mosaikwerkstätte, Althanplatz 6“ (Detail), um 1906

Leopold Forstner, *Mosaiken für das Stoclet-Fries,* Speisezimmer, Palais Stoclet, Brüssel (Detail)

Die Zusammenarbeit Forstners mit der Wiener Werkstätte hatte aber schon davor begonnen, einiges deutet darauf hin, dass es Anfang 1904 war. Wahrscheinlich hat Forstner bereits einige der vielen Fenster, die in dem ab 1904 errichteten Sanatorium Purkersdorf Verwendung fanden; entworfen und auch ausgeführt. Wann Forstner die ersten Mosaike für die Wiener Werkstätte hergestellt hat, ist nicht gesichert, wahrscheinlich haben schon die ersten Aufträge, die die Wiener Werkstätte in den Jahren 1903 und 1904 auszuführen hatte, Subaufträge an Leopold Forstner mit sich gebracht. Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.
Auch die Unternehmensbezeichnung und das Logo, unter denen Leopold Forstner im geschäftlichen Verkehr aufgetreten ist, deuten auf eine solche enge und frühe Zusammenarbeit hin: Die Wiener Werkstätte war durchaus streitlustig, sie hat mit vielen Konkurrenten Prozesse über deren Namen und Marken geführt. Niemals hätten Hoffmann, Moser und Wärndorfer die sehr ähnliche Firma „Wiener Mosaikwerkstätte“ hingenommen oder das Logo



Entwurf Firmenlogo, Tusche auf Papier, um 1906, Künstlernachlass Leopold Forstner

Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Das Stoclet Fries

Ab 1905 gelingt Forstner mit seinen Mosaiken richtiggehend der Durchbruch. Von bekannten Architekten wie Otto Wagner, Emil Hoppe, Cesar Poppovits und Otto Schönthal wird er mit Entwurf und Ausführung dekorativer Mosaiken beauftragt. Deren mit Abstand größtes war das Stoclet-Fries. Darüber heißt es unter Bezugnahme auf Leopold Forstner in einem Aufsatz der bekannten Publizistin Amalie Levetus : „[…] der Künstler [Gustav Klimt] besaß Liebe und Verständnis für das Gewerbe, in dem sein Entwurf Form und Gestalt bekommen sollte, und der Handwerker [Leopold Forstner] hatte eingehendes Verständnis für das Material, in dem er arbeitete; er war beseelt von dem Streben nach möglichster Vollendung seiner Arbeit, was ihn befähigte, den künstlerischen Entwurf richtig zu erfassen und ihm gerecht zu werden.“ An diesem Fries haben alle Künstler, die mit der Wiener Werkstätte kooperiert haben, zu arbeiten gehabt: Powolny und Löffler hatten keramische Bestandteile zu liefern; Metallteile hat die Wiener Werkstätte größtenteils selbst hergestellt. Emailarbeiten ließ sie in der Kunstgewerbeschule ausführen und die in Mosaiktechnik zu entwerfenden Teile lieferte Forstner. Darüber hinaus war er es, der das gesamte Werk zusammengebaut und den Einbau im Palais Stoclet veranlasst und überwacht hat.
Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.

„WMW“ akzeptiert, wenn sie nicht mit dem dahinterstehenden Künstler befreundet gewesen wären und zusammengearbeitet hätten.

Die berühmte Kunstkritikerin Berta Zuckerkandl, eine große Fördererin der Künstler der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte, schreibt in einem Beitrag über den Verein „Wiener Kunst im Haus“, der Anfang 1904 erschienen ist, über Leopold Forstner: „Forstner überträgt diese Flächenbelebung auch auf die Technik der Glasmalerei. Wir bringen in der Reproduktion einige von ihm ausgestellte Glasfenster, deren farbiger und zeichnerischer Reiz leider nicht ganz wiederzugeben ist. Die dünn trennende Bleifassung schmiegt sich der zeichnerischen Linie innig an […].“

Leopold Forstner, *Wildkatze,* kombiniertes Mosaik, um 1908, 91 x 91 cm
verkauft um € 20.000

Leopold Forstner,
Mosaik mit Fischen,
kombiniertes Mosaik,
um 1925, 91,5 x 59 cm
verkauft um € 27.700

Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten.

Permanente Innovation

Es waren aber bei weitem nicht nur die Arbeiten an diesem Kunstwerk, die zur Auslastung und Expansion des Betriebes Leopold Forstners geführt haben: Zahlreiche Aufträge zum Beispiel für die im Jahr 1908 in Wien veranstaltete Kunstschau, Geschäftsportale, wie jene des renommierten österreichischen Glasverlegers E. Bakalowits Söhne, oder ein großes Mosaik in dem damals führenden Grazer Hotel Wiesler machten eine Ausweitung der Produktion notwendig. Forstner übersiedelte vom 9. in den 20. Bezirk, wo er viermal so viele Angestellte beschäftigen konnte wie davor; der in den ersten drei Geschäftsjahren erzielte Umsatz verdreifachte sich in den folgenden drei Jahren auf rund 130.000,– Kronen.
Gleichzeitig verfeinerte Forstner seine Verarbeitungstechniken und entwickelte etwas, mit dem er allen seinen Mitbewerbern voraus war, die sogenannten „kombinierten Mosaike". Dabei verarbeitete er nicht nur die herkömmlichen Glassteine, sondern auch eigens fabrizierte Keramikteile, halbplastisch getriebene Metallstücke, Industrieglas sowie Messing- und Eisenbänder. Dazu kamen – diese Fertigkeit kommt bei dem großen Stoclet-Fries besonders zur Geltung – polierte Steine und Quarz. Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten. Dadurch wirkten sie weicher, durch den Mangel an Spiegelungen ruhiger und harmonischer als die Florentiner Mosaike. Die kombinierten Mosaike eigneten sich besonders zur Dekorierung größerer Wandflächen im Betonbau und besaßen noch obendrein durch ihre Unverwüstlichkeit einen besonderen Wert. In dieser Gattung erzeugte Forstner zwei Arten, eine, bei der der Dekor vollkommen in der Fläche blieb, und eine andere, bei der das Hauptmotiv, meist figuraler Art, aus gebranntem und farbig glasiertem Ton bestand und als mehr oder minder kräftiges Relief aus der Fläche heraustrat.

Leopold Forstner plante in dieser Phase großen künstlerischen Erfolges sogar die Umwandlung seines Unternehmens in eine Art Publikumsgesellschaft – was deutlich macht, dass die Expansion des Betriebes doch viel Kapital gebunden hat; und er gründete auch eine offene Handelsgesellschaft mit zwei namhaften Künstlern zur Schaffung von Grabdenkmälern. Beides zeigt seine Umtriebigkeit; beide Vorhaben ließ er jedoch wieder fallen, weil sie erfolglos waren.

Alles in allem war Forstner ein unendlich ideenreicher Künstler und ein tüchtiger Unternehmer. Letzteres allerdings mit mäßigem Erfolg, seine kaufmännischen Ideen haben offensichtlich mit seinen künstlerischen nicht Schritt gehalten; der Erste Weltkrieg und die Weltwirtschaftskrise 1929 taten ein Übriges, um aus einem handwerklichen und kreativen Könner, dem viel Anerkennung zuteilgeworden war, jemanden zu machen, der sein Leben lang mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen hatte.

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

1 Dekorative Kunst XII/1, 1904, S. 171ff.
2 Moderne Bauformen XIII, S. 26 (Jahrgang 1914)

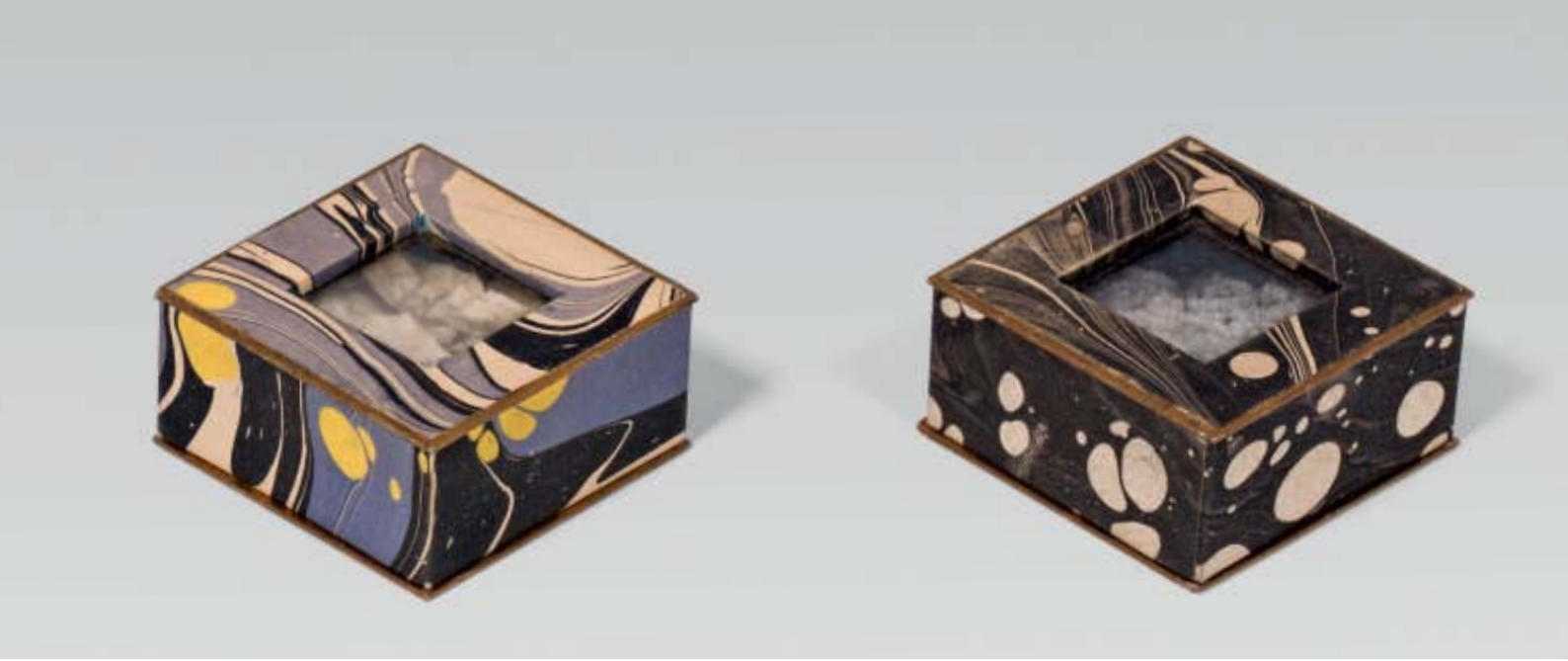
„Wolke und Wind“[1] – diese Worte beschreiben wohl besonders treffend die Assoziation, die Marmorpapier[2] auf den ersten Blick bei uns hervorruft. Wellen, Linien, Wirbel und fantasievolle Formationen entstehen in einem scheinbar einfachen, nur bedingt kontrollierbaren Prozess des Zusammen- und Gegenspiels unterschiedlicher Farben. Jeder Papierbogen ist ein Unikat, das über viele tausend Jahre nichts an Faszination eingebüßt hat.

Für das traditionelle Herstellungsverfahren benötigt der Marmorierer einen Schleimgrund aus gekochtem und gefiltertem Carragheenmoos (Meeresalge). Auf diesen Grund werden die verdünnten und mit Ochsengalle versetzten Farben getropft. Dank der Ochsengalle vermischen sich die Farben nicht untereinander, sondern schwimmen nun, jede für sich, auf der Oberfläche des Schleimgrundes, treiben nebeneinander oder verdrängen sich gegenseitig. Mit Hilfe von Kämmen, Nadeln, Pinseln oder Stäbchen wird durch gleichmäßige Bewegung ein Muster in den Schleimgrund gezogen bzw. „marmoriert“. Für die Übertragung dieses Musters auf Papier wird das angefeuchtete Blatt vorsichtig auf die Oberfläche gelegt und wieder abgenommen, danach mit Wasser abgespült, getrocknet und schließlich geglättet.

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Şebek Mehmed Efendi, *Ebru-Papier,* 1595, Sammlung Işık Yazan, Istanbul

Vorherige Seite:
Koloman Moser, *Fächer,* Wiener Werkstätte, um 1905, Wiener Privatsammlung



Kassette mit 16 Einzelschachteln (Details), Marmorpapier, Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz

Die Wurzeln des Marmorpapiers

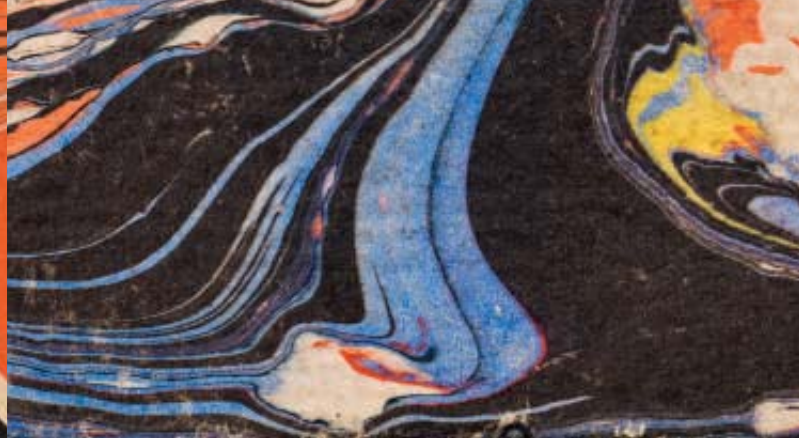
Die Wurzeln des Marmorpapiers sind in China und Japan zu suchen, wo das Verzieren von Papier bereits im 8. Jahrhundert praktiziert und als bedeutendes Kulturgut gehandelt wurde. Über chinesische Kriegsgefangene kam auch die arabische Welt mit der Kunst, Papier zu dekorieren, in Kontakt, einen mit Asien vergleichbaren Stellenwert erreichte sie jedoch erst Jahrhunderte später.
Als direkter Vorläufer des Marmorpapiers gilt das sogenannte „Suminagashi", ein in Wasser und Tusche getunktes Papier, das der Legende nach in Japan ab dem 12. Jahrhundert das streng gehütete Geheimnis einer einzigen, gottbestimmten Familie war. Beinahe 400 Jahre lang belieferte sie Hof und Adel mit ihren kunstvoll gefertigten Papieren, die als Schreibpapier für Gedichte, als Briefpapier, für Buchbindearbeiten, als Wandschmuck oder Paravents dienten.
In Persien und der Türkei gewann das Buntpapier ab der Mitte des 16. Jahrhunderts an Bedeutung. Papier war nun nicht mehr nur Träger des geschriebenen Wortes, sondern wurde als sogenanntes Ebru[3] zum eigenständigen, ornamental gestalteten Buntpapier, das Bücher und Miniaturen zierte. Der Marmorierer wurde zum Berufsstand erhoben, deren ältester, namentlich bekannter Vertreter Şebek Mehmed Efendi war. Zeugnis seines hohen Ansehens ist etwa seine Nennung in einer Handschrift auf marmoriertem Papier.

Türkisch Papier

Noch im selben Jahrhundert hielt das marmorierte Papier in Europa als „Türkisch Papier" erfolgreich Einzug. Einer der Ersten, der von dem zauberhaften Papier berichtete und dadurch wohl auch für die neue Namensgebung verantwortlich zeichnet, war der Auslandsreisende Reinhold Lubenau, der sich in den Jahren 1586 bis 1589 in Istanbul aufhielt. Seinen Alltag in Istanbul schilderte er u. a. mit folgenden Worten: „[…] gingk ich teglich herumb, kaufte das allerschönste turkische Papier, so zu finden wahr […]."[4] Es ist anzunehmen, dass Lubenau auch Exemplare dieses Türkisch Papier als Souvenir aus Istanbul nach Wien brachte. Dass sich die Wiener rasch für die verspielten, aber dennoch in ihrer Dekorativität nicht überladenen Papiere begeistern konnten und in weiterer Folge größere Mengen aus Istanbul importierten, mag nicht besonders überraschen. Doch die neu entdeckte Papierkunst war vorerst nur einem erlesenen Kreis Adeliger und Gelehrter vorbehalten, die ihre Stammbücher damit ausschmückten.

Die Reisenden packten jedoch nicht nur das Türkisch Papier des Osmanischen Reiches in ihr Handgepäck, sondern nahmen auch das Wissen um seine Herstellung mit nach Europa. Ein Orientreisender aus dem Jahr 1610 beschreibt das Verfahren etwa so: „Merkwürdigerweise glätten sie ihr Papier, welches dick ist; vieles davon ist mit Hilfe eines Tricks durch Eintunken in Wasser gefärbt und gesprenkelt wie chamolet"[5].

Die XVI. Ehefreude, Einband der Wiener Werkstätte, 1909, Wiener Privatsammlung, verkauft um € 1.638



In Deutschland begann man ab dem frühen 17. Jahrhundert mit der Herstellung von Türkisch Papier, das vorerst hauptsächlich für den Export nach England und Frankreich bestimmt war. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist hier der Berufsstand des „Türkisch Papiermachers" belegbar. Die kunstvoll gefertigten Buntpapiere fanden regen Absatz für Einbände und Vorsatzpapiere von Büchern und Alben, für Bilderrahmen, Spielkarten und andere Kleinobjekte, aber auch für die Innenauskleidung von Futteralen, Kassetten oder Kleinmöbeln wie Kabinettschränkchen. Die Ähnlichkeit dieser Papiere mit der Struktur von Marmor führte zur neuen Bezeichnung „Marmorpapier", das später aufgrund seiner Herstellungstechnik auch „Tunkpapier" genannt wurde. Die Herkunft der Papiere geriet dadurch – zumindest in Europa – beinahe in Vergessenheit.

Die immer größere Nachfrage nach Marmorpapier und die neuen technischen Errungenschaften ermöglichten gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die industrielle Herstellung von Marmorpapier. Obgleich diese Erzeugnisse nie die Qualität eines händisch produzierten Einzelstücks erreichten, drängten sie das aufwendige Handwerk in den Hintergrund. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte es einen neuerlichen Aufschwung. Diese Wiederbelebung geschah einerseits durch neuere Publikationen zur Technik des Marmorierens, andererseits auch durch das wiedergewonnene Interesse an alten Handwerkstechniken in der Zeit um 1900. Ein wichtiges Resultat daraus war die Einrichtung eines eigenen Unterrichtsfaches in den Buchbinder-Fachschulen, durch die wiederum die Musterpalette dem zeitgenössischen Geschmack folgend mit floralen Motiven erweitert wurde.

Marmorpapier in der Wiener Werkstätte

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Als Mitbegründer der an traditionellem Handwerk sehr interessierten Wiener Werkstätte war er wohl auch derjenige, der die Herstellung des Marmorpapiers in der 1903 gegründeten Werkstatt einführte. Für die Arbeiten innerhalb der WW beschränkte man sich auf einfachere Muster wie die türkischen, besonders in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Fantasie- und Zebramuster mit Farbtupfen. Die auf Papier, aber auch auf Stoff aufgebrachten Formationen wurden für Vorsatzpapiere, Bucheinbände, Aufbewahrungsschachteln und Etuis, aber auch für Fächer verwendet. Ein besonders schönes Beispiel für die Vielfalt der WW-Papiere ist die große Papierschatulle, deren jede ihrer 16 kleinen Aufbewahrungsschachteln die Palette der unterschiedlichen Farb- und Formkombinationen demonstriert. Im Gegensatz zum streng geometrischen Formenvokabular, das die frühen Entwürfe der WW kennzeichnet, ist der Duktus der Marmorpapiere frei und ungezwungen. Rahmenlos und scheinbar willkürlich fließen die Farben zu einem organischen Muster zusammen bzw. auseinander. „Es tut wohl in der oft müden Überfeinerung unserer Zeit zu beobachten, wie hier der Marmor sich schwellender adert, wie die Kammzüge sich in kühnere Rhythmen schwingen"[9], lobt 1907 ein deutscher Kunsthistoriker die in Berlin gezeigten Arbeiten der WW.

Man muss kein ausgesprochener Papierliebhaber sein, um sich auch heute noch – vielleicht in einer etwas nüchternen Ausdrucksweise – für diese Papierkunst zu begeistern. Das Marmorieren von Papier ist wieder in Mode gekommen – sei es als Hobby, sei es als ernstzunehmende künstlerische Ausdrucksform oder einfach nur für Sammler, die die Besonderheiten dieser Technik schätzen und bewundern.

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

1 Aus dem Persischem: دابوربا (abrubād).
2 Einen umfangreichen Überblick über Marmorpapier und seine Geschichte gibt Nedim Sönmez: Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992.
3 Über den Ursprung dieses Begriffes gibt es in der Fachliteratur unterschiedliche Meinungen. Siehe dazu: Sönmez 1992, S. 28.
4 Wilhelm Sahm, Beschreibungen der Reisen des Reinhold Lubenau, in: Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg i.Pr., Königsberg i. Pr. 1912
5 George Sandys, A Relation of a Journey Begun, An. Dom. 1610, London 1615, S. 72
6 Leopold Stolba (Gaudenzdorf 1863–1929 Wien); 1900–1929 Mitglied der Wiener Secession; Illustrator in „Ver Sacrum"
7 Michael Pabst, Wiener Grafik um 1900, München 1984, S. 182
8 Pabst, 1984, Nr. 176–180, S. 173–176
9 Peter Jessen, Führer durch die Buntpapierausstellung des Kunstgewerbemuseums Berlin 1907, S. 9

Kassette mit 16 Einzelschachteln, Marmorpapier,
Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz
verkauft um € 20.160

links Details

Bibliothek Schloss Pafannberg, Nachlass Carl-Anton Goess-Saurau und Marie, geb. Mayr-Melnhof

April 2017

Auktion Bücher & Autographen
Bibliothek Schloss Pfannberg

Im Rahmen der Nachlassversteigerung Carl-Anton Goess-Saurau und Marie, geb. Mayr-Melnhof, freuen wir uns sehr auch die Highlights der Bibliothek Schloss Pfannberg im April 2017 anbieten zu dürfen.

Für diese Spezialauktion übernehmen wir noch weitere bedeutende Bücher und Autographen.

Beratung kostenfrei und unverbindlich:
Mag. Kareen Schmid, T +43 1 532 42 00-20, schmid@imkinsky.com

Annahmeschluss 31. Januar 2017

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.

Martha Jungwirth (geb. 1940), *Großer Narziß*, 1991, Öl auf Leinwand, 195 × 99 cm
verkauft um € 63.000

Impressum
im Kinsky, 7. Ausgabe, Dezember 2016, © *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Freyung 4, 1010 Wien
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: *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Wien; ÖNB Wien;

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 2017

31. Jänner – 1. Februar 2017
„Kostbarkeiten" – Alle Sparten

25. – 27. April 2017
Alte Meister
Bilder 19. Jhd.
Antiquitäten
Sonderauktion: Bibliothek des Grafen Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie geb. Mayr-Melnhof

20. – 22. Juni 2017
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

Literatur: Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996, S. 45; Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906-1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, University London 2011; Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), 150 Jahre Gustav Klimt, Ausstellungskatalog, Belvedere, 2013, S. 189; Wilhelm Mrazek (Hg.), Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner, MAK Wien, Wien 1975, S. 7 und 29; Tobias G. Natter, Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde, Köln 2012; Johannes Neuhardt, Geschnitztes Steinbockhorn, Ausstellungskatalog, Salzburg 1990, Innenseite; Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl. 1883-1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993, S. 99, 116, 120; Nedim Sönmez, Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992, S. 33; Frühes Meissener Porzellan. Kostbarkeiten aus deutschen Privatsammlungen, München 1997, S. 280

Vorherige Seite:
Maria Lassnig, *Herbstbild/Herbst (Aus dem Rahmen drücken),* 1983, Öl auf Leinwand; 111,5 × 81 cm
verkauft um € 378.000

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Arnulf Rainer, *Gesicht mit Goya,* 1983, Graphitstift auf Fotografie, 24 x 17 cm
verkauft um € 3.780

Das erste Kunstwerk habe ich mit fünf Jahren für 5 DM in Wilhelmshaven von einem befreundeten Maler erworben. Ich habe es in Groschen bezahlt. Der Wunsch nach eigenem Kunstbesitz entstand durch die Familie, in der intensiv zeitgenössisch gesammelt wurde und viele Künstler zum Freundeskreis gehörten.

Intensiviert hat sich meine Sammelleidenschaft in den letzten Schuljahren und als Student. Graphikkreise, Kunstvereine usw. verführten immer wieder zu neuen Ankäufen, so dass aus der Leidenschaft eine Art Krankheit wurde. Diese Sucht nach Neuem, nach ästhetischen Vergleichen und Auseinandersetzungen war es, die mich mit 16 Jahren dazu brachte, unbedingt Museumsdirektor für moderne Kunst zu werden, was ich mit 36 Jahren in Wien als Chef des neu aufgestellten MuMoK schaffte, das ich von 1979 bis 1989 leitete, um dann in Hannover (Sprengelmuseum) und Bonn (Kunstmuseum Bonn) und zuletzt nach der Pensionierung in Krems (Forum Frohner) zu wirken.

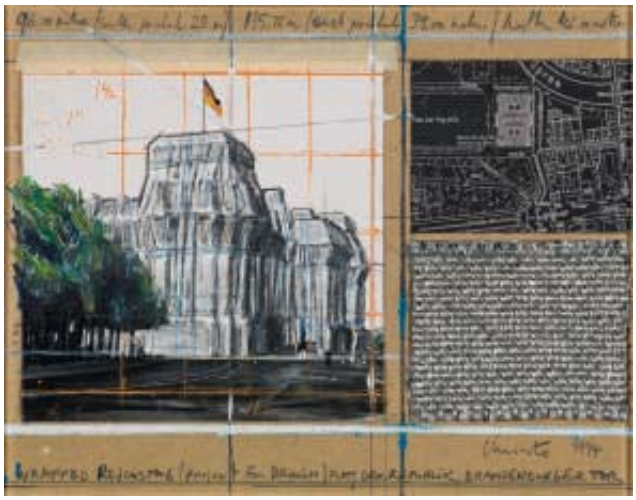
Alfred Haberpointner, *Schuh,* 2000,
Blei, ca 28 x 13 x 10 cm
verkauft um € 4.400

Agenore Fabbri, o. T., 1993,
Skulptur, 33 x 26 x 19 cm

Joseph Beuys, *Intuition,* 1968,
Multiple, Holzkiste, 30 x 20 x 6 cm

gegen einen Text, eine Eröffnung usw. Beiden Seiten wird so geholfen. Mit vielen Künstlerinnen und Künstlern sind Freundschaften entstanden, die dann zu gewidmeten Geschenken führten.

Nun im Alter ist Reduktion angesagt, und das gilt auch für die Sammlung. Der Weggang tut weh, doch umso größer ist die Überraschung, wenn Bilder aus dem Depot geholt werden und sich in neuer Frische behaupten, die Räume neu dominieren können und zu anderen Gesprächen führen. Dieser Dialog ist für den Museumsmann sehr wichtig, besonders bei jungen Künstlern, über die bis dahin wenig nachgedacht worden ist. Dieses erste Schreiben über eine unbekannte Kunst ist eine sehr wichtige Erfahrung, denn der Text ist der erste, der dem neuen Bild eine textliche Grammatik gibt, die Sprachfähigkeit des Bildes testet, die sich dann bei der Eröffnung einer Ausstellung als richtig und fruchtbar erweisen muss. Schreiber und Eröffnungsredner müssen ebenso wie das Kunstwerk in der Öffentlichkeit verstanden werden können. Deshalb habe ich gerne Ateliers besucht, diskutiere ich gerne mit Künstlern. Museumsleute wie auch Menschen anderer Berufszweige neigen im fortschreitenden Alter dazu, zu wissen, wie es geht. Sie sind sicher, mit allen Problemen fertig zu werden, weil sie sich ein System erarbeitet haben, Museumsleute eben ein System der Kunst. Dann kommt das Gespräch mit einem jungen Künstler, der hört sich das an und erklärt, dass alles ganz anders sei, neu und noch unbekannt. Und er hat Recht!



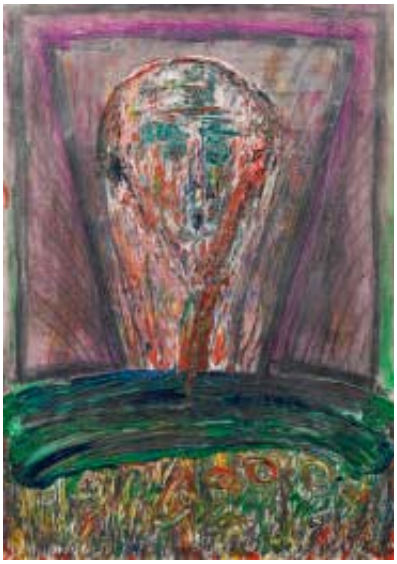
Javacheff Christo , *Reichstag*, 1994, Mischtechnik, Collage auf Karton in Plexiglasrahmen; 22,5 × 28,5 × 3 cm
verkauft um € 23.900

Auch als Museumsmann habe ich mit meiner Frau weiter gesammelt, obwohl es eine ICOM-Regelung gibt, die vor möglichen Verwicklungen warnt. Doch alle Kollegen, die ich kenne, haben zu Hause die Kunst gebraucht. Es ist unsinnig, die ästhetischen Herausforderungen auf den Beruf zu begrenzen, und zu Hause vor leeren Wänden oder mit Rembrandtfälschungen zu leben. Das ist, als ob der Fleischer Vegetarier sein muss.

Denn die eigentliche, intensive und die Phantasie anregende Auseinandersetzung mit Kunst findet im täglichen Kontakt, also zu Hause statt. Hier ist das Lernen unmittelbarer als am Schreibtisch, hier können neue Ordnungen ausprobiert und Bilder in einen Dialog gebracht werden, der im Museum nicht akzeptabel wäre.

Oft habe ich die Bilder nach Eingang gehängt. Durch die vielen Umzüge wurden immer wieder neue Strukturen erkennbar. Der tägliche Umgang, oft nur wenige Sekunden mit einem Kunstwerk, bildet ungemein. Die Werke werden Teil der Familie und sie haben eine kräftige Stimme. Die meisten Kunstwerke sind normal in Ateliers oder Galerien oder Versteigerungen erworben worden. Viele aber sind Tauschobjekte in einem Bereich ohne Geld. Bild

Markus Lüpertz , *Beethoven*, Skulptur aus Bronze, bemalt; H ca 45 cm
verkauft um € 16.400



Franz Ringel, *o.T.*, 1986,
Mischtechnik auf Papier;
100 × 70 cm

Ben Jakober *, Skulptur Käfig,
diverse Materialien; ca. 75 cm Höhe
verkauft um € 4.300

Christian Ludwig Attersee, *Sommerei*, 1982,
Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm
verkauft um € 11.300

Der Museumsmann, der seine Neugier verliert, braucht nicht weiterzuarbeiten, denn er würde sich nur wiederholen. Deshalb sind Ortswechsel unbedingt notwendig, ebenso wie immer wieder aufs Neue Atelierbesuche und sich immer wieder erneuernde Gespräche.

Die Wertentfaltung in der Kunst aber ist eine irrationale, denn sie beinhaltet unbekannte Risiken. Auch in einer Gesellschaft, die nur noch einen einzigen Wert anerkennt: den ökonomischen. Wie ein Liebender sucht der Sammler eine Bindung, und zwar an die Werke. Er investiert in Artefakte, die ihn ein Leben lang begleiten sollen. Ästhetische Inhalte werden aus der Sphäre des Künstlers in seine Privatsphäre transferiert. Je nach Engagement kann daraus eine Lebensaufgabe werden. Die Sammlung wächst und wächst. Viele Museumssammlungen sind heute auf Leihgaben oder Schenkungen aus diesen Sammlungen angewiesen.

Wenn der Kunstsammler seine Leihgabenliste stets vergrößert, wird er als Sammler zum Mäzen und eine Person des öffentlichen Interesses. Laufen die Geschäfte gut, kann er weitaus mehr Geld in Kunst investieren als ein Museum. Oder er gründet sein eigenes, aber öffentliches, Privatmuseum und wird sein eigener Museumsdirektor, frei von den politischen Zwängen der öffentlichen Hand, aber eben auch mit allen ökonomischen Risiken.

„Das Museum, das öffentliche wie das private, entwickelt für jedes Werk die richtige Grammatik, sie garantiert Qualitäten und somit auch die erhofften Preissteigerungen. Künstler können durch Testament die Besitzer ihrer Werke nach dem Tod daran teilhaben lassen, so Arnulf Rainer in seinem Vermächtnis vom 7. Juni 1972.“ (Holger Bonus, Dieter Ronte, die wa(h)re Kunst, 2. Aufl., Stuttgart 1997, S.101f).

Neben den öffentlichen Konventionen gibt es auch private, und diese sind bei Sammlern besonders stark ausgeprägt. Denn der tägliche Umgang mit Kunst prägt sehr stark. Besonders intensiv ist dies bei Sammlern, die nicht kreuz und quer nach momentanen Entscheidungen sammeln, sondern nur in einer Richtung erwerben, denn sie akzeptieren dieses ästhetische Prinzip als ihr Lebensprinzip. So weit bin ich in meiner Sammlertätigkeit nicht gegangen. Für mich ist jedes einzelne Werk weniger Bestätigung als vielmehr eine ständige Herausforderung, auch als Erinnerung. Und es ist noch genügend im Haus, um weitere Herausforderungen zu erleben.

Bonn im September 2016.

Prof. Dr. Dieter Ronte war von 1979 bis 1989 Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien, wurde danach an das Sprengelmuseum Hannover und ab 1993 als Direktor ans Kunstmuseum Bonn berufen, das er bis zu seiner Pensionierung 2007 leitete. Im selben Jahr übernahm er die künstlerische Leitung des neu eröffneten Frohner-Forums in Krems an der Donau. Dieter Ronte lehrte an der Akademie der bildenden Künste Wien, an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, und an den Universitäten Hannover und Bonn.

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Detail), Öl auf Leinen; 248 × 213 cm
verkauft um € 16.400

Gefühle!

Was ist das?
Wo ist das?
Wie ist das?

Ich fühle mich traurig,
wie oft noch,
wie lange noch,
immer wieder.

Gefühl mich, gefall mich,
verfall mich, zerfalle nicht,
Bauch weh Du!

Das ist sicher eine hoffnungsfreudige Stunde,
trunkene, wie meine ich das?
„Ich sah in der Ferne Deine Locken im Winde sich winden."
Punkt, noch einmal Punkt,
in der Ferne war kein laues Hauchen...

Gefühl wie bist Du –
so warm, so weich;
keiner kann dich fassen,
trotzdem verbeuge ich mich vor Dir
und greife Deine weichen Hände.

Denn wie kann ich meine Tränen verdrücken,
die nur mehr trocken sich zeigen.
Ich schweige, wie soll ich Dich verstehn,
bin ich doch selber an mir,
kaum zu wissen wie ich mich verdrücke!

Oberhuber

Zitiert aus:
Gefühle: Oswald Oberhuber malt seine Ausstellung,
Ausstellungskatalog, 26. März – 13. April 1973
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Oswald Oberhuber, *Kopf*, 1956,
Öl und Bleistift auf Holzfaserplatte; 51 × 39,5 cm

Phänomen: Oswald Oberhuber

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

von Christa Armann

Vorherige Seite:
Oswald Oberhuber, *Portrait*, 1980,
Mischtechnik auf Papier, 55 × 42 cm

Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und bleiben ihr ein Leben lang treu. Es gibt Künstler, die entwickeln eine Formensprache und wechseln mit ihr in die unterschiedlichsten Medien der bildenden und angewandten Kunst wie Tafelbild, Skulptur, Fotografie usw., immer auf der Suche nach dem endgültigen Kunstwerk für diese eine Sprache …

Und es gibt Oswald Oberhuber, der in der Kunst nach 1945 eine ganz besondere Position einnimmt als Ausstellungsmacher, Galerist, Professor und Rektor der Akademie der Bildenden Künste und vor allem als einer der vielfältigsten und bis heute gegenwärtigen Künstler Österreichs.

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

„Ich denke niemals an eine künstlerische Entwicklung. Meiner Ansicht nach können wir nur von Schaffensphasen und Perioden sprechen. Meine Ausgangsbasis ist die permanente Veränderung.“[1]

Oswald Oberhuber ist ein Künstler, der sich der Zeitgenossenschaft verpflichtet hat. „Kunst ist nicht Kontinuität, sondern AUGENBLICKHAFTE ERFINDUNG“, schrieb er bereits 1956 in seinem Text „Die permanente Veränderung in der Kunst“[2]. Sein künstlerisches Denken ist nicht dem Diktat einer bestimmten Ausdrucksform unterworfen. Von den Anfängen im Informell über einen klassisch realistischen Stil bis hin zur Pop Art und Konzeptkunst entstanden Skulpturen, Materialbilder, Collagen, monochrome Tafeln, Schriftbilder, aber auch Tapisserie, Mode und Möbelentwürfe. Blickt man auf sein bisheriges Werk zurück, wirkt es zerrissen und nicht auf eine künstlerische Identität bezogen. Genauer betrachtet ist es jedoch in seiner Produktivität bei aller Unterschiedlichkeit und Zwiespältigkeit ein Zeichen von ungeheurer Kreativität, Neugierde und Wachheit. In seinem Werk finden sich Zitate und Aneignungen von vor oder neben ihm tätigen Künstlern – eine Methode, die er als durchaus legitime Praxis für seine sich stets wandelnde Kunst sieht. Oberhuber malt nicht nach, er kopiert keinen Stil, sondern erkennt die Einzigartigkeit einer Ausdrucksform, nimmt sie auf und vervollständigt sie für den Moment der Zeitgenossenschaft in seinem Werk mit seiner künstlerischen Handschrift. Er ist immer auf der Suche nach dem neuen genialen Einfall bei sich und den anderen. Wenn er beginnt, sich zu wiederholen, springt er ab, um der Langeweile zu entgehen.

Oswald Oberhuber, Mund-Zähne, 1964, Öl auf Leinwand; 86 × 145 cm, verkauft um 31.300

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1982, Mischtechnik auf Karton, 24 × 38 cm, verkauft um € 1.000

Die Zeichnung als eine durchgehende konstante Ausdrucksweise begleitet Oberhuber trotz seiner stetig wechselnden Bildsprache.

> **„Dieses Medium habe ich nie verlassen. Nach dem Informell habe ich mich zunächst ganz auf die Zeichnung verlegt, gewissermaßen als Disziplinierungsmethode. Bei der Zeichnung muss man etwas ganz bewusst durchführen.“[3]**

Oswald Oberhuber hat Lust an seinen wuchernden Bildformen und ist verschwenderisch in seiner Poesie und in seinen Gefühlen. Die Intensität seiner Empfindungen liegt in jedem einzelnen Strich, der zur Linie wird und als Figur oder Kontur seinen Platz findet.

Henri Matisse, ein Meister der Zeichnung des 20. Jahrhunderts, sprach von dem Lichtraum einer Strichzeichnung, gestaltet und erfahren durch eine „Perspektive des Gefühls, einer suggerierten Perspektive“. Er bezeichnete die Zeichnung als „ein Mittel, auf schlichte und sehr spontane Weise intime Gefühle auszudrücken und Seelenzustände zu beschreiben, die schwerelos in das Gemüt des Betrachters übergehen“[4].

Auf diese Art ist auch das kontinuierliche zeichnerische Werk von Oswald Oberhuber zu sehen.
Aus dem Informell, der wichtigsten Strömung nach 1945, fand er stilistisch schnell wieder heraus. Was von der Idee blieb, ist das *Gefühl* als Motiv einer künstlerischen Aussage und dies ist durch die Linie am unmittelbarsten für den Betrachter zu erfahren.

Der Wechsel von abstrakter und figurativer Darstellung prägt auch seine Zeichnungen. Das gegenständliche Arbeiten verlangt vom Künstler immer ein genaues Hinsehen, während durch die Abstraktion sehr leicht der Zusammenhang

Oswald Oberhuber, *o.T.*, 1950, Mischtechnik auf Papier, 49 x 35 cm

verloren gehen kann. Das Auge schult sich immer wieder neu an der Figur und das Gefühl aktiviert sich an der Geste. So intensiviert und verändert sich mit jedem Mal die Position des Künstlers.

Die meisten Blätter sind von einer großen Leichtigkeit. Ausgelöst durch die Tatsache, rasch reagieren zu können, entsteht die Form spielerisch. Unabhängig vom Thema ist in den Zeichnungen immer die feine, sensible Poesie seiner frühesten surrealen und informellen Arbeiten zu spüren.

Kunst ist für Oberhuber immer Gegenwart. Kunst muss entstehen in einem Prozess der Unruhe, der geistigen Beweglichkeit, der ständigen Veränderung und in vollkommener Freiheit. Künstlerisches Tun ist für ihn eine Lebensform. Er lässt sich nicht auf einen Stil, eine Technik oder eine Entwicklung festlegen, ist einzig dem Gebot der permanenten Veränderung verpflichtet und somit ständig gefordert, im Jetzt zu bleiben.

„Der Freiheit des Künstlers entspricht die Unsicherheit des Publikums!“[5]

Mit jedem neuen Wechsel in der künstlerischen Formulierung wird der Betrachter erneut verunsichert und herausgefordert. Kein von Oberhuber entwickeltes künstlerisches System hält dem Drang des permanent aufkommenden Neuem und Anderem stand. Ganz im Sinne von Heraklits gültigem Grundprinzip des Kosmos:

„Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen, denn andere Wasser strömen nach.“

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 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 149
2 Abgedruckt u. a. in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 73–78
3 Zitat Oberhuber in: Oswald Oberhuber, Ausstellungskatalog, 21er Haus, Wien 2016, S. 365
4 Henri Matisse, Über Kunst, Zürich 1993, S. 150
5 Wieland Schmid in: Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947–1986, Wien 1986, S. 185

Weiterführende Literatur:
Oswald Oberhuber, Mutazione. Permanente Veränderung. Ein Gespräch mit Ursula Riederer, Bozen 2004

Oswald Oberhuber, *o.T.* (Stier), 1980, Mischtechnik auf Papier; 60 × 44 cm, verkauft um € 4.800

Wegweiser der Moderne

Die Landschaft bei Richard Gerstl (1883–1908)

Im Sommer 1907 findet sich am Traunsee eine Gruppe von Komponisten, Musikern und Musikbegeisterten ein, die den Anspruch hat, in der Kunst radikal neue Wege zu gehen. Die zentrale Figur des verschworenen Kreises ist Arnold Schönberg, einer der einflussreichsten Komponisten der Moderne, der zu dieser Zeit mit tradierten musiktheoretischen Prinzipien bricht und die freie Atonalität in die Musik einführt.

von Claudia Mörth-Gasser

Richard Gerstl, *Traunsee mit Schlafender Griechin,* Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 37,7 x 39,3 cm, Leopold Museum, Wien

Traunseerevolution

Der Einladung Schönbergs, die Sommerfrische gemeinsam mit ihm und seiner Familie in Traunstein bei Gmunden zu verbringen, folgen Schüler, Freunde und Bekannte, wie Alban Berg, Anton von Webern oder Alexander Zemlinsky. Zum engeren Freundeskreis der charismatischen Persönlichkeit Schönberg gehört auch der junge Maler Richard Gerstl, ein künstlerischer Einzelgänger, der die zeitgenössische Wiener Malerei ablehnt, jedoch regen Anteil an der avantgardistischen Musikbewegung nimmt.
Er bewundert Schönbergs neue Musik und bleibt kaum einem Konzert fern. Gerstl kennt Schönberg und dessen Frau Mathilde schon seit dem Frühling 1906 und hat ein Porträt des Komponisten sowie ein Doppelbildnis von Mathilde Schönberg mit ihrer Tochter Gertrud gemalt.
Am Traunsee, wohin Gerstl mit dem Schönberg-Kreis auch im Sommer 1908 reisen wird, entstehen seine berühmten Gemälde *Familie Schönberg* und *Gruppenbildnis mit Schönberg* (Abb.), Ikonen des frühen Expressionismus in Österreich. Mathilde Schönberg und den jungen Maler verbindet ein leidenschaftliches Liebesverhältnis, das im Sommer 1908 zu einem Eklat führen wird: Mathilde wird Arnold Schönberg wegen ihres jungen Geliebten Richard Gerstl verlassen, jedoch schon wenig später wieder zu ihrem Mann und ihren Kindern zurückkehren. Wegen seiner unglücklichen Liebesbeziehung, die ihn letztlich auch von seinem Freundes- und Bekanntenkreis isoliert, wird Gerstl seinem Leben mit 25 Jahren ein Ende setzen und sich in der Nacht vom 4. auf den 5. November 1908 in seinem Wiener Atelier in der Liechtensteinstraße erhängen.

Im Angesicht der Natur

Als Richard Gerstl im Sommer 1907 seine Staffelei am Ufer des Traunsees aufstellt (Abb.), entdeckt er für sich das Thema der Landschaft. Er malt, was er in der Umgebung der Feramühle findet, einem Bauernhof in Traunstein bei Gmunden, wo er mit Alban Berg ein Zimmer teilt: Unscheinbare Wiesen, Bäume und Gärten bieten ihm Motive für das Malen in der Natur. Etwa ein *Obstgarten (Kleines Gartenbild,* Abb.), der ausschnitthaft und in extremer Nahsicht in einem annähernd quadratischen Bildformat wiedergegeben wird. Die gegenständliche Darstellung dieses Naturstücks ist in diesem Bild nur ansatzweise von Interesse, primär geht es dem Maler um eine besondere Unmittelbarkeit und expressive Kraft in der Darstellung von Landschaft. Das Streben nach einem spontanen und unverfälschten malerischen Ausdruck steht im Vordergrund. Die Bildwirkung wird von bewegten, breiten Pinselstrichen und der dominierenden grünen Farbe bestimmt. Kein bunter Farbwert mischt sich in das grüne Farbgewebe, das die gesamte Bildfläche in einer unruhigen Komposition überzieht.

Ein Vergleich zwischen diesem *Kleinen Gartenbild* und Gustav Klimts berühmtem Gemälde *Mohnwiese* (Abb.), das Letzterer 1907 in Litzlberg am Attersee malt und erstmals 1908 bei der Kunstschau öffentlich präsentiert, ist aufschlussreich und offenbart die tiefe Kluft, die Gerstl und Klimt trennt. Klimts Wiesenbild mit blühendem Mohn zeichnet sich durch eine pointillistische Kleinstruktur aus. Während Klimt aus eng nebeneinandergesetzten, leuchtenden kleinen Farbtupfen und Pinselstrichen eine fein stilisier-

Richard Gerstl, *Obstgarten (Kleines Gartenbild),* 1907, Öl auf Leinwand, 35 × 34 cm
verkauft um € 667.800

Richard Gerstl, *Familie Schönberg*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 88,8 x 109,7 cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

te Farbtextur generiert, trägt Gerstl die Farbe in einem heftigen, ungestümen Malakt frei und spontan auf und macht sie als Materie sicht- und spürbar. Ein ekstatischer Gestaltungsakt bei Gerstl steht einem kontrollierten bei Klimt gegenüber; für den einen ist das Zufällige relevant, für den anderen das Kalkulierte. Bewusst wählt Gerstl ein für Gustav Klimt und die Secessionisten typisches quadratisches Format für seine radikal neue, gestisch-expressive Wiedergabe von Landschaft. Wie auch die anderen am Traunsee gemalten Landschaften ist das *Kleine Gartenbild* in betonter Abkehr von der secessionistischen Kunst der Stilisierung entstanden. Deutliche Affinitäten zeigen sich hingegen zu Vincent van Gogh und dessen nahsichtigen Darstellungen von Unterholz. Ein Gemälde dieser Serie (Abb.) aus dem Jahr 1890 wurde 1906 bei der großen Van-Gogh-Ausstellung in der Galerie Miethke in Wien präsentiert, wo Gerstl wichtige Anregungen von einer ihm wesensverwandten Landschaftsauffassung empfangen konnte.[1]

In der Malerei der Moderne kommt der schnellen, en plein air entstandenen Naturstudie besondere Bedeutung zu. Sie steht für die spontane künstlerische Idee, den unmittelbaren Impuls, den das Landschaftserlebnis im Maler hervorruft. Während seines ersten Sommeraufenthaltes am Traunsee, der etwa drei Monate dauert, entdeckt Gerstl, dass die

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

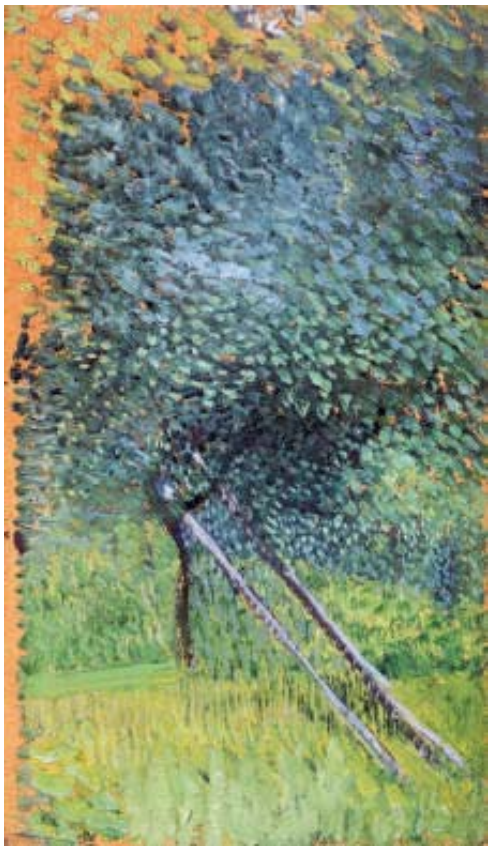
Gustav Klimt, *Mohnwiese (Blühender Mohn)*, 1907, Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm, Wien, Belvedere, Inv. 5166

Freilichtmalerei und das dafür praktikable kleine Bildformat seinem malerischen Streben entgegenkommen: Sie erfordern die Konzentration auf das Wesentliche und bringen die Handschrift des Malers klar hervor.

Landschaft als Experimentierfeld

Experimentell lotet Gerstl die Möglichkeiten der Landschaftswiedergabe aus und geht dabei an jene Grenze, wo die Wiedererkennbarkeit an Bedeutung verliert und die autonome Farbe und Form eine tragende Rolle zu spielen beginnen.

Die Konsequenz der stilistischen Entwicklung lässt sich deutlich nachvollziehen. *Der Obstbaum mit Holzstützen* (Abb.) steht am Anfang der Sommerfrische. Das Farbmuster aus grün-blauen Punkten, Flecken und Strichen erinnert noch an eine pointillistische Bildstruktur, auch wenn die vielen kleinen und großen Pinselstriche ganz unterschiedlich rhythmisiert sind.
Zunehmend bringt das Arbeiten in der Natur eine Befreiung der malerischen Handschrift, zugleich kommt es zu einer Beschleunigung des Malprozesses. In der *Uferstraße bei Gmunden* (Abb.), heute im Besitz des Leopold Museums, wird der Natureindruck wieder in einem annähernd quadratischen Format zügig und resolut ins Bild transferiert. Der Maler rückt nah an das Motiv heran, taucht seinen Pinsel tief in die Farbpaste ein und trägt sie in einem abwechslungsreichen Duktus dick auf. Ohne das Naturvorbild zu verlassen, tendiert er zur Auflösung der dargestellten Formen und erschwert deren Lesbarkeit. Auch im Bild *Traunsee mit Schlafender Griechin* (Abb.) gewinnen die bewegten unterschiedlich breiten Pinselstriche eine Eigendynamik und geben nicht nur den Naturgegenstand, den See und den Berg mit dem klingenden Namen „Schlafende Griechin“, wieder, sondern sind zugleich als verselbstständigte Farbformen wahrnehmbar.
Die Komposition wird zusehends nervöser und wie energetisch aufgeladen wirken die breiten, kreuz und quer übereinandergeschichteten Farbbahnen der *Landschaftsstudie* (Abb.), die schließlich wohl am Ende des Sommers, im nahenden Herbst, entstanden ist. Befreit von der bloßen Gegenstandsbeschreibung bringt die Malerei das Ungebändigte der Natur und das ihr inhärente Bewegungsprinzip



Richard Gerstl, *Obstbaum mit Holzstützen*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand auf Karton, 35,5 x 20,5 cm, Stiftung Sammlung Kamm, Kunsthaus Zug

bemerkenswert zum Ausdruck. Die Heftigkeit des Malaktes wird durch die „wilde“, fast primitiv wirkende Komposition, deren Abstraktionsgrad beachtlich hoch ist, ins Bild übertragen und macht den Künstler selbst gegenwärtig.

Auf der Suche nach einer neuen Malerei, die analog zur neuen Musik des Schönberg-Kreises mit allem Bisherigen bricht, findet Gerstl zu visionären Formen des künstlerischen Ausdrucks. Mit den am Traunsee gemalten Bildern steht die österreichische Landschaftsmalerei an einem Wendepunkt, ein neues, in die Zukunft weisendes Kapitel wird aufgeschlagen, auf das sich spätere Künstler beziehen können.

Es ist davon auszugehen, dass alle der heute bekannten Traunsee-Landschaften – sechzehn an der Zahl – aus dem Sommer 1907 stammen. Zum einen reihen sich diese Arbeiten kleineren Formats in ihrer stilistischen Abfolge zu einer Werkgruppe, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Landschaftsmotiv während des dreimonatigen ersten Sommers am Traunsee nahelegt. Zum anderen reiste Gerstl zwar Mitte Juli 1908 erneut mit den Schönbergs nach Traunstein bei Gmunden, blieb dort jedoch nicht lange, da sich sein Verhältnis zu Mathilde vertieft hatte und die beiden nach einem hitzigen Streit mit Arnold Schönberg nach Wien flüchteten. Bei der überstürzten Abreise ließ Gerstl seine jüngsten Werke in Traunstein zurück. Nach seinem Tod wurden diese von den ahnungslosen Besitzern seiner Sommerbleibe, der „Feramühle“, vernichtet.[2]

Vincent Van Gogh, *Gehölz*, 1890, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm

Erst im Rückblick ein Visionär

Gerstl, der sich vom zeitgenössischen Kunstbetrieb lossagte und für sich selbst die Position des revolutionären Einzelgängers wählte, war mit seinen Bildern zeitlebens auf keiner Ausstellung vertreten. Nach seinem tragischen Selbstmord ließ die Familie des Künstlers die im Atelier verbliebenen Arbeiten in Kisten verpacken und bei einer Speditionsfirma einlagern.
Mehr als zwei Jahrzehnte später bot Alois Gerstl dem Kunsthändler Otto Nirenstein die Werke aus dem künstlerischen Nachlass seines Bruders zum Kauf an. Im Rückblick beschrieb Kallir-Nirenstein den Beginn der posthumen Entdeckung des jung verstorbenen Künstlers: „So ging ich mit ihm [Alois Gerstl] in das Lagerhaus der Firma Rosin & Knauer und fand dort eine große Anzahl von meist unaufgespannten, gerollten oder zusammengefalteten Leinwanden [sic], die 23 Jahre in Kisten aufbewahrt worden waren. Zwar war vieles durch die unfachgemäße Art der Aufbewahrung beschädigt, die Leinwanden oft geknickt, manche Bilder sogar in Teile zerschnitten, alle schmutzig und verstaubt, sodass man Farben kaum erkennen konnte, trotzdem war der Eindruck der ersten Begegnung

Richard Gerstl, *Landschaftsstudie* (Detail), 1907, Öl auf Leinwand, 37 x 51 cm, Privatbesitz

mit dem Werk des unbekannten Malers ein außerordentlich starker.“[3] Nirenstein war überwältigt von der Qualität der großen Gemälde, aber auch der kleinen Landschaftssujets: „Sehr beeindruckt war ich auch von den kleinen Landschaften, die in Malart und Auffassung ihrer Zeit weit voraus waren.“[4]

Ende September 1931 eröffnete Nirenstein in seiner Neuen Galerie in Wien die erste Ausstellung des bis dahin unentdeckten Malers. In veränderter Zusammenstellung wanderte die Schau in den Jahren zwischen 1932 bis 1935 auch nach München, Berlin, Köln, Aachen und Salzburg. „Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Das Erstaunen darüber, dass das Werk eines so besonderen Künstlers so lange unbekannt bleiben konnte, mischte sich mit uneingeschränkter Bewunderung. […] Nicht nur in Wien begeisterte man sich für Richard Gerstl; sein Name war mit einem Mal auch außerhalb Österreichs bekannt geworden.“[5]

Wie in vielen anderen Fällen bedeutete der Krieg jedoch eine einschneidende Zäsur für die Wahrnehmung und Anerkennung auch des Œuvres von Richard Gerstl in der Kunstwelt. Kallir, der nach Amerika emigrierte, musste die meisten Bilder aus dem Nachlass Gerstls in Wien zurücklassen und verkaufte einige 1954 an die Wiener Galerie Würthle. 1966 fand eine Ausstellung aller damals erreichbaren Bilder in der Wiener Sezession statt. Fast zwei Jahrzehnte später organisierte das Historische Museum der Stadt Wien eine Ausstellung und 1993 folgte eine große Personale im Kunstforum der Bank Austria in Wien. Aktuell bereitet man eine Retrospektive des Künstlers vor, die im Frühjahr 2017 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt zu sehen sein wird, bevor sie nach New York in die renommierte Neue Galerie wandert.

Richard Gerstl, dessen Œuvre in einem kurzen Zeitraum von etwa sechs Jahren zwischen 1902 und 1908 entstand und achtundachtzig dokumentierte Arbeiten umfasst, spielt eine wichtige Vorreiterrolle in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die vom Traunsee und seiner Umgebung inspirierten Landschaften gehören neben seinen Porträts zu den frühesten Zeugnissen des österreichischen Expressionismus.

In Sammlerkreisen weiß man die Bedeutung und Rarität von Gerstls Landschaftsbildern zu schätzen und dennoch gibt es seit Jahren Aufholbedarf, was das Preisniveau am Kunstmarkt anbelangt. Das *Auktionshaus im Kinsky* kann heuer auf diesem Gebiet einen schönen Erfolg verzeichnen: Im Rahmen der Sparte Klassischer Moderne durften wir am Abend des 7. Juni 2016 das Gemälde *Obstgarten* (Abb.), eine der seltenen, am Traunsee gemalten Landschaften Gerstls, offerieren. Der Schätzpreis für das Bild lag bei 250.000–500.000 Euro, der Hammer fiel erst bei 530.000 Euro und das bedeutete einen neuen Auktionsrekord für ein Landschaftsbild Richard Gerstls. Das *Kleine Gartenbild*, wie es auch genannt wird, befindet sich nun in einer deutschen Privatsammlung.

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

Literatur:
Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996
Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906–1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, Universität London 2011
Otto Kallir, Richard Gerstl (1883–1908). Beiträge zur Dokumentation seines Lebens und Werkes mit einem Nachlassverzeichnis, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1974, S. 125–193
Diethard Leopold, Richard Gerstl. Österreichs erster Expressionist, München 2016
Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl 1883–1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993

1 Vgl. dazu Schröder, Wien 1993, S. 100.
2 In einer Postkarte vom 25.10.1931 an Otto Nirenstein schreibt Georg Prillinger, der Sohn des Besitzers der „Feramühle“, dass die dort zurückgelassenen Werke Gerstls von seiner Familie „verworfen“ wurden. Vgl. dazu Kallir, Wien 1974, S. 167.
3 Kallir, Wien 1974, S. 125
4 Ebd., S. 129
5 Ebd., S. 132 f.

Richard Gerstl, *Uferstraße bei Gmunden*, Sommer 1907, Öl auf Leinwand, 32,3 x 33,2 cm, Leopold Museum, Wien

Wer im Glashaus sitzt soll malen!

Olga Wisinger-Florian im Glashaus von Schloss Grafenegg, Niederösterreich

Das malerisch virtuose und kompositorisch avantgardistische Gemälde „Gloxinien im Glashaus von Grafenegg“ (Abb.) ist das Ergebnis eines regnerischen Sommers. Am 14. Juli 1905 beginnt Olga Wisinger-Florian bei trüben Wetter im Glashaus des Schlossparks von Grafenegg mit der Arbeit an den in voller Blüte stehenden Gloxcinien[1]. In den folgenden Wochen wird sie bei Schlechtwetter immer wieder den kurzen Weg von ihrer Wohnung ins Glashaus antreten, um dort im Trockenen malen zu können. Bei Schönwetter fährt sie an die Donau und arbeitet dort an einer Föhrenallee. Das Glashaus, dessen Existenz eine alte Fotografie bestätigt (Abb.), gibt es heute nicht mehr.

Zwischen 1840 und 1888 ließen der damalige Besitzer Graf August Ferdinand Breuner-Enckevoirt (1796–1877) und dessen Sohn August Johann (1828–1894) das Schloss im Sinne des romantischen Historismus umgestalten. Vor allem August Johann zeichnete für die Gestaltung des Schlossparks nach englischem Vorbild verantwortlich. Die großzügige Parkanlage wurde im Sinne eines Arboretums angelegt und Heimat für heimische aber auch zahlreiche exotische Pflanzen. Die Notwendigkeit eines geräumigen Glashauses, sei es zu Zucht- oder Schutzzwecken in den Wintermonaten, liegt auf der Hand.

Malerisch steht Olga Wisinger-Florian 1905 am Höhepunkt ihres Schaffens.

Längst hat sie sich von der bedachten und kontrollierten Tonmalerei ihres Lehrers Emil Jakob Schindler gelöst. Sie malt und spachtelt sich in Anbetracht der Blütenpracht

Glashaus im Park von Schloss Grafenegg in Niederösterreich. Fotografie ©ÖNB, Wien

Olga Wisinger-Florian, Tagebuch, Privatbesitz

Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

von Alexander Giese

Olga Wisinger-Florian, *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg* (Detail)

in einen wahren Farbenrausch hinein. Erst kurz zuvor ist sie dazu übergegangen, zusätzlich zum Pinsel auch die Spachtel als Malinstrument einzusetzen[2]. Das Resultat ist eindrucksvoll. Die malerische Dynamik wird unterstützt vom immensen Tiefenzug des Bildes. Vergleichbares finden wir in Österreich kaum. Am ehesten können wir die „Gloxinien" mit der postimpressionistischen Malerei des Max Liebermann vergleichen. Für die Entwicklung der heimischen Malerei schafft Olga Wisinger-Florian das Fundament, auf dem die wichtigen Expressionisten der nachkommenden Malergeneration wie Richard Gerstl (1883–1908) oder Jean Egger (1897–1934) aufbauen können. Sowohl kompositorisch als auch malerisch haben wir es also hier eindeutig mit einem protoexpressionistischen Bild zu tun, also mit einer Rarität, die nicht allzu oft am Kunstmarkt auftaucht.
Die Virtuosität des Pinselstriches verführt uns dazu, den Blick im endlos scheinenden Blumenmeer zu verlieren. Nicht die einzelne Blüte, das einzelne Blatt sind hier Thema, sondern das blühende Leben an sich. Olga Wisinger-Florian schafft ein Bild von zeitloser Schönheit und lässt uns heute – 110 Jahre nach seiner Entstehung – teilhaben an diesem regenreichen Sommer des Jahres 1905.

Die Tagebücher der Künstlerin geben Aufschluss über die Geschichte des Bildes. Sie stellt das Bild im Laufe des Sommers 1905 fertig[3] (Abb.), Anfang 1907 schickt sie es gemeinsam mit 24 weiteren Bildern zu einer Ausstellung nach München[4]. Am 14. Februar erhält sie per Telegramm die Nachricht, dass Fürst Albert von Thurn und Taxis (1867–1952) das Bild in der Ausstellung erworben hat[5]. Es blieb im Besitz der Familie von Thurn und Taxis, bis es 1993 nach der großen Versteigerung in Schloss Emmeram in Regensburg in Wiener Privatbesitz gelangte.

Alexander Giese ist Teilhaber der renommierten Kunsthandlung Giese & Schweiger in Wien; derzeit schreibt er an der Universität Wien seine Dissertation zum Leben und Werk von Olga Wisinger-Florian. Parallel dazu ist eine umfassende Monografie mit Werksverzeichnis geplant.

Wenn Sie Hinweise zu Werken der Künstlerin haben, wenden Sie sich bitte an: ag@gieseundschweiger.at oder +43 (0)664 9127431.

1 Tagebuch, 14. Juli 1905: „Ich beginne das Glashaus mit den Gloxcinien. Sehr schwer."
2 Tagebuch, 29. Jänner 1905: „Sie (Erzherzogin Clotilde) ist überrascht über die neue Technik mit der Spachtel."
3 Tagebuch, 12. August 1905: „Im Glashaus die letzten Gloxcinien gemalt, die allerletzten!"
4 Kunstverein München. Ausstellung
5 Tagebuch, 14. Februar 1907: „Von Margit Karte, dass der Fürst die Gloxcinien und Pappelrosen gekauft hat! Hurrah!"

Olga Wisinger-Florian (1844–1926), *Gloxinien im Glashaus von Grafenegg,* Öl auf Karton; 72 × 101 cm, verkauft um € 239.400

Es ist ein besonderes Mädchen. Der Blick in ihre dunklen, großen Augen berührt, denn sie stellen Fragen. Fragen an die Welt, warum sie da ist und einen Fliederstrauß anbieten muss. Ein Bild des Da-Seins, kein süßes Bild, kein süßes Mädchen, das dem Betrachter herzig und wie einst bei Waldmüller seine Blumen mit einem koketten Lächeln anbietet. Sie steht einfach da, die lila Blumen vor sich haltend, regungslos, irgendwie verständnislos. An ihr vorbeizugehen ist schwer möglich, ihr Blick zu bohrend, ihre Fragen zu auffordernd. Aber gibt es Antworten?

von Marianne Hussl-Hörmann

Anton Romako, der Maler des Bildes, wusste selber keine, hatte aber vier Kinder, die, von der Mutter verlassen, er allein nicht erfolgreich durchs Leben bringen konnte. Einsam nahmen sich seine beiden Mädchen in Rom das Leben, die beiden anderen erlebten mit ihm in Wien größte Not und Verlassenheit. Die Biografie Romakos zeigt das Bild eines schiefgelaufenen Leben: frühe Erfolge, eine schöne Frau, gesellschaftliche Stellung in Rom, gute Verkäufe – eine erfolgreiche Karriere. Und dann der Impuls, nicht mehr angepasst, sondern die innere Vision zu malen. Plötzlich diese Gesichter von der Welt, den Menschen, den Landschaften, die auf eine ganz eigene Art gewaltig irritieren, die das ästhetische Gefühl bis heute provozieren, die entlang der Grenze von Sein und Wahn in schwindelerregender Weise balancieren. Der Preis für diesen Weg waren Unverständnis und sehr bald der Verlust von allem, was er bisher erreicht hatte und was ihm lieb war. Ein hiobsähnliches Schicksal ohne gutes Ende.

Romakos Gemälde dieser zweiten Schaffensphase sind reiner Nervenkitzel. Alles zittert, der Pinsel, die Linien, die Farben, die Motive. Immer fühlt man sich als Betrachter, als ob man in etwas Bodenloses, Schwankendes, Unfassbares blickt. Jahrzehnte vor Siegmund Freud hat Romako die Gefilde des Unbewussten, des Traums oder der Angst thematisiert in Bildern der Wirklichkeit, nicht der Monster und Märchen wie die Symbolisten oder später ein Alfred Kubin. Es sind feine malerische Nuancen, die vom Realismus seiner Generation abweichen und die vielleicht gerade deswegen so unter die Haut gehen. Ob es friedliche Landschaften sind oder vom Wind zerzauste Fichten im Nebel oder das einfache Bild eines Mädchens: das Vertraute verändert Romako mit dem Strich seines Pinsels, mit dem Fehlen von sonniger Atmosphäre oder dem Negieren von Raum und Ort.

So steht dieses Mädchen vor dunklem Hintergrund, allein ihr Gesicht leuchtet heraus, gebildet aus Licht und Schatten. Wir wissen nicht, woher sie kommt oder wo sie sich befindet, wir sehen nur ihre Augen und den Fliederstrauß. Dennoch ahnen wir ihr Schicksal und haben keine Antwort.

Anton Romako, *Mädchen mit Fliederstrauß*, um 1873–1876, Öl auf Leinwand, 76,3 × 62,5 cm, verkauft um € 94.500

Kunst & Engagement

Das Auktionshaus im Kinsky unterstützte 2016 als Hauptsponsor die Ausstellung des österreichischen Impressionisten und Vorreiters der Moderne

Theodor von Hörmann. Von Paris zur Secession

im Leopold Museum Wien.

1: Franz Smola, Leopold Museum; 2: Elisabeth Leopold; 3: Elisabeth Leopold, Hans-Peter Wipplinger, Direktor, Leopold Museum, Marianne Hussl-Hörmann, Michael Kovacek, *im Kinsky*, Birgit Summerauer, Leopold Museum; 4: Herbert Giese und Gattin, Marianne Hussl-Hörmann, Kuratorin

Ist Kunst per se menschlich? Können die malerischen Erzeugnisse unserer nächsten tierischen Verwandten, der Affen, auch als Kunstwerke bezeichnet werden?

Dies ist eine der Fragen, um welche die Kunstkritik und die Auseinandersetzung mit dem Thema „Was ist Kunst?“ im bewegten 20. Jahrhundert erweitert wurde. Anlass dazu sind nicht nur heutige Zoos, die sich mit dem Verkauf von durch Affen bemalten Leinwänden zusätzliche Förderung verschaffen, sondern auch Schlagzeilen wie die aus dem Jahr 2005, als berichtet wurde, dass drei Gemälde des bereits in den 1950er Jahren malenden Schimpansen Congo (1954–1964) in London zu einem Rekordpreis von 14.000 Pfund versteigert wurden. Ein Werk eben jenes talentierten Tieres soll sich übrigens auch im Besitz Pablo Picassos befunden haben. Als besonders gewagt gilt die Hoax-Aktion eines schwedischen Journalisten, der 1964 mehrere Werke eines Affen mit dem Decknamen Pierre Brassau in eine Ausstellung junger zeitgenössischer Kunst einschleuste. Die Kunstkritik lobte den kraftvollen Pinselstrich und war nach Enthüllung der bewussten Inszenierung entsprechend entsetzt.
In diesem Kontext bekommt auch eine Diskussion kunsttheoretische Bedeutung, die bereits seit mehreren Jahren läuft: Soll man den großen Menschenaffen, deren DNA mit bis zu 98 % mit der des Menschen übereinstimmt, Grundrechte einräumen? Egal ob man die Malerei von Affen als willkürliche Schmiererei empfindet oder deren Bedeutung im künstlerisch Unterbewussten sieht, Fakt ist, dass gerade der Blick in die Vergangenheit der Kunst eine ganz besondere Beziehung zwischen Affen und Menschen zutage bringt.

Johann Joachim Kaendler, *Affenkapelle* (Detail), Meißen 1753–1760, Privatbesitz

Die Singerie

Nicht als Maler oder gar Künstler, sondern als Dargestellter begründete der Affe in den vergangenen Jahrhunderten eine eigene Gattung der Malerei. Die sogenannte „Singerie“, abgeleitet von dem französischen Wort „singe“ für Affe, etablierte sich seit dem 16. Jahrhundert als eigenes Sujet. Auf der optischen Verwandtschaft in Mimik und Körper und auch der verhaltensbiologischen Nähe zum Menschen basierend, dienen die Affen hier zumeist als Versinnbildlichung menschlicher Moralvorstellungen.

Erste derartige Affenbilder sollen bereits aus dem alten Ägypten stammen. Im zentraleuropäischen Mittelalter kannte man Primaten jedoch zunächst nur als exotische, aber eben zugleich durch ihre Vertrautheit beängstigende Tiere. Es wurden ihnen in dieser Zeit besonders negative Attribute zugeschrieben. So finden sich zahlreiche Darstellungen des Affen als Allegorie der Eitelkeit, der Arglist, der Boshaftigkeit bis hin zum Symbol der zügellosen sexuellen Begierde und gar des Teufels selbst, beispielsweise in illuminierten Handschriften oder der Kathedralplastik. Auch Albrecht Dürer (1471–1528) setzte im Jahre 1498 in seinem Kupferstich „Madonna mit der Meerkatze“ der lieblichen Maria mit Kind einen angeketteten, linkisch blickenden Affen zu Füßen, der als Symbol der Lasterhaftigkeit die Reinheit der Muttergottes im Kontrast erhöhen sollte.

Zwischen Laster und Exotik

Auch wenn sich in späteren Zeiten das Image des Affen verbesserte, blieb ihm die negative Belegung, die sich aus der überheblichen Abgrenzung des Menschen vom Tier speist, als Teilaspekt stets zu eigen. Mit einem Augenzwin-

Jan Brueghel der Jüngere, *Allegorie der Tulipomanie*
Öl auf Holz; 30 × 47,5 cm
verkauft um € 93.200

Marten van Cleve, *Affen in einer Wachstube*, 1570er Jahre,
Öl auf Holz; 72,5 × 105 cm
verkauft um € 41.600

kern tauchte er – neben dem Papagei, der den Menschen stimmlich imitiert – nun als diebischer Tunichtgut zur Belebung in Stillleben und Küchenstücken des 17. und 18. Jahrhunderts auf. Gleichzeitig erweiterte er die unbelebten Pretiosen und Gaumenfreuden jedoch damit auch um die Assoziation von Reichtum und Exotik ferner Länder.
Ab dem von Renaissance, Reformation und geisteswissenschaftlicher Erneuerung geprägten 16. Jahrhundert erfährt dann auch die traditionelle Darstellung des Affen als reines Symboltier, das meist einem weiteren Kontext einverleibt war, eine Wende und entscheidende Erweiterung. Er wird zum Hauptdarsteller, der den Bildinhalt verkörpert und als dessen Vertreter vielschichtige menschliche Facetten aufweist. Auch in dem maßgeblichen Emblembuch, der 1603 erschienenen „Iconologia“ von Cesare Ripa, wird der Affe als Symbol der Nachahmung präsentiert.

Einen ersten malerischen Höhepunkt findet diese Entwicklung ab dem ausgehenden 16. und dann im 17. Jahrhundert in Flandern. Zahlreiche namhafte Künstler wie Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) oder David Teniers der Jüngere (1610–1690) nahmen sich dem verlockenden Bildthema an und schufen Werke, in denen der Affe als Spiegel des Menschen dessen Verhaltensweisen zur Schau trägt.
In **Marten van Cleves** (1527–1581) „Affen in einer Wachstube“ (um 1570) – das bislang einzig dokumentierte Gemälde des Künstlers mit diesem Sujet – dienen die Affen der ironischen Darstellung menschlicher Laster und gesellschaftssatirischer Kritik. Von einem erhobenen Standpunkt aus schaut der Betrachter in ein als Soldatenwachstube genütztes Kaminzimmer, bevölkert von einer durch Kleidung und Handlung vermenschlichten Affenhorde. Die Wartezeit vertreiben sich die mit Helmen, Barett, Rüstung und bunten Stoffen gewandeten Protagonisten hauptsächlich mit Spiel, Trank und Schlaf. So sitzen links drei Affen um eine als Tisch dienende runde Trommel, auf der sie Karten spielen. Vor dem offenen Kamin rechts spielen zwei weitere Affen Backgammon, während sie von ihren dösenden Kollegen dabei beobachtet werden, und im Mittelgrund, vor dem sich durch die Tür öffnenden Landschaftsausblick, widmet sich eine weitere Affengruppe der Befriedigung des leiblichen Wohls. Davon, dass es trotz aller Laster jedoch nicht erstrebenswert erscheint, die Tage derart zu verbringen, zeugen die kleinen Striche am Kaminsims, die als Hoffnung auf ein baldiges Ende der Dienstzeit und eine Rückkehr ins vertraute Heim gelesen werden können. Durch die unmittelbare Identifikation erheitert und berührt das Gemälde den Betrachter mit der gekonnten Vermenschlichung des Affen und gleichzeitigen Nachäffung des Menschen.

Noch einen Schritt weiter geht **Jan Brueghel der Jüngere** (1601–1678) mit seiner „Allegorie der Tulipomanie“. Denn indem diese um 1640 zu datierende Singerie auf aktuelle historische Geschehnisse in Flamen Bezug nimmt, wird sie gleichzeitig zum satirischen Zeitdokument erhoben. Wie der Titel schon besagt, schildert der Maler eine Manie der Zeit, die schließlich zu einem Zusammenbruch des Marktes und des Handels in den Niederlanden führte. Tulpenzwiebeln, aber auch andere Zwiebeln wie

Oskar Kokoschka, *Der Affe als Maler,* 1958, Buntstift auf Papier; 15 × 20,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)
verkauft um € 5.000

Hyazinthen wurden an Börsen wie Aktien zu unglaublichen Preisen gehandelt. Zum Höhepunkt dieser Marktblase im Februar 1637 wurde für eine Tulpenzwiebel ein Preis von ca. 4000 Gulden bezahlt – das Jahreseinkommen eines guten Handwerkers betrug zum Vergleich etwa 350 Gulden. So hat beispielsweise auch der links von der Mitte des Vordergrundes stehende Affe im orangegelben Kleid sein letztes Geld für eine Tulpenzwiebel ausgegeben. Brueghels ironische Darstellung ist als Versinnbildlichung der durch Gier ausgelösten Dummheit des Menschen zu sehen, die den gesellschaftlichen Wohlstand und Fall einer ganzen Nation dokumentiert. (vgl. Gutachten Dr. Klaus Ertz, 2. 8. 2011 in: Kat. *im Kinsky*, 87. Kunstauktion, 2011, Nr. 7) Das Thema scheint im Zuge immer wiederkehrender Finanz- und Immobilienblasen bis heute nichts von seiner Präsenz eingebüßt zu haben.

Direkt ihr Publikum selbst aufs Korn nimmt auch die „Affenkapelle“ von **Johann Joachim Kaendler** (1706–1775). Meißens Meisterentwerfer parodiert mit seinen bunten, in barocker Mode bekleideten Porzellanfiguren nicht nur die Musikergilde, sondern auch die kleinen Schwächen der gesamten höfischen Gesellschaft, für die sie ja schließlich geschaffen wurden. Es ist gar überliefert, dass sich Madame de Pompadour, Mätresse von König Ludwig XV., bereits 1753 eine der ersten Affenkapellen überhaupt sicherte. Ihre Inspiration fanden diese dreidimensionalen musizierenden Affen wiederum in Frankreich, wo im 18. Jahrhundert derartige Primatendarstellungen verbreitet Einzug in die Ausstattungskunst hielten. So verwundert es auch nicht, dass die Singerie ihren bis heute aktuellen Gipfel ebenfalls in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts entwickelte. Gezielt aufs eigene Fach angewandt, stellte beispielsweise auch Jean-Antoine Watteau um 1710 den Affen selbst als Maler oder Bildhauer dar. In solch ironischen „Selbstporträts“ wurden nicht nur allgemeine menschliche Moralvorstellungen thematisiert, sondern der Affe hinterfragte ihre eigene Position als Künstler und somit den gesamten Kunstbetrieb.
Diesem zum Topos erhobenen Sujet wird sich seither in allen erdenklichen Ausprägungen gewidmet. Ob Gabriel von Max’ (1840–1915) Bild „Affen als Kunstrichter“, in dem eine gesamte Ausstellungsjury mit Affen besetzt wird, Oskar Kokoschkas (1886–1980) persönlich gewidmete Zeichnung eines malenden Affen oder Jörg Immendorffs (1945–2007) in Bronze gegossene Auseinandersetzungen mit dem Affen als Alter Ego – alle sind wohl wie auch die von Primaten in heutigen Zoos geschaffenen Werke nur Varianten der immer neu zu beantwortenden Frage:

Was ist Kunst? Wo fängt sie an?
Der Affe als Motiv dient dabei schon mehr als 500 Jahre als Spiegel der (Selbst-)Erkenntnis.

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

Höfischer Deckelbecher, Salzburg/Augsburg, Mitte 18. Jh.,
Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 17,5 cm
verkauft um € 60.480

Warum gerade der Steinbock?

Immer wieder trifft man in der bildenden Kunst auf dieses hochalpine Huftier. Was unterscheidet den Steinbock eigentlich von den anderen alpenländischen Horn- oder Geweihträgern? Seine Statur allein scheint wohl kaum der Grund für seine Präsenz in Kunstwerken quer durch die Jahrhunderte zu sein – obzwar nicht abzustreiten ist, dass seine mächtigen Hörner und seine grazilen Bewegungen im Hochgebirge selbst bei nicht Wildbegeisterten Bewunderung hervorrufen. Hinzu kommen die vom volkstümlichen Aberglauben geschürten Mythen und Sagen, die dem Steinbock den Status eines Fabeltiers verliehen. Folglich verdiente er es, in die alpenländische Kunst- und Kulturgeschichte aufgenommen zu werden.[1]

Apotheke der Alpen

Der Alpensteinbock (Capra ibex) ist das ranghöchste Wildtier des Hochgebirges und gehört zur Gattung der Ziegen. Sowohl die Steinböcke als auch die Steingeiße tragen Hörner (Cornu Capricorni), die bei alten Steinböcken bis zu 100 cm lang und 60 kg schwer werden können.
In der Phantasie der Menschen des Mittelalters musste ein Tier, das auf den zerklüfteten und sicherlich von bösen Zauberern heimgesuchten Felsen so wunderbar leben konnte, ohne Zweifel über Zauberkräfte verfügen. Der Wunsch, seine Magie auf heil- und schutzsuchende Menschen zu übertragen, schien dadurch berechtigt. Schon Hildegard von Bingen (1098–1179) widmete sich im 12. Jahrhundert ausgiebig diesem Tier:

Trinkschale, Salzburg, 2. Hälfte 17. Jh.,
Steinbockhorn; 10 × 12,5 × 11,5 cm
verkauft um € 21.420

Höfischer Becher, Salzburg, 1. Hälfte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,3 cm verkauft um € 23.940

Höfischer Becher, Salzburg, Mitte 18. Jh., Steinbockhorn, Silber, vergoldet; H. 10,2 cm verkauft um € 16.380

„Steinbock ist mehr kalt als warm, ist tückisch und hält sich gern im Nebel und Tau auf / Seine Kraft ist so jäh, weil er dies so oft macht / Sein Fleisch aber ist schleimig und ungesund, weder Gesunden noch Kranken bekömmlich, doch kann es ein Gesunder mit einer Zuspeise bewältigen / Von der Haut den aber mache dir einen Gürtel und Träger und trage sie, so wirst du deine Gesundheit erhalten. Trockne Schwanz mit Haut und Knochen und trage ihn in deiner Hand, so wird kein Zauber wider deinen Willen dir etwas antun können / Hast du Gift in Trank oder Speise zu dir genommen, so lege diesen Schweif eine leichte Stunde lang in Wein oder was immer und trinke dies, so wird das Gift durch Erbrechen oder Ausscheiden abgehen / Mach dir von seinem Horn einen Messergriff und trage dies immer bei dir, so wirst du gesund bleiben. Das übrige ist für Arzneien nicht verwendbar.“[2]

In der Volksheilkunde fand man für beinahe alles am Steinbock Verwendung – Haut, Fell, Knochen, Knochenmark, Fett, Blut, Herz, Hoden und sogar die Losung (Kot) wurden gegen alle nur denkbaren Beschwerden gesammelt, gekocht oder zermahlen. Die Hörner wurden zu feinem Pulver geschabt und bei Vergiftung oder Pestbefall eingenommen. Amulette und Ringe aus Horn galten als Prophylaxe gegen Pest oder Herzleiden.

Für die Memoria bleibt die Kunst

Die abergläubische Vorstellung vom heilenden und schutzgewährenden Alpentier führte auch in den Salzburger Landen dazu, dass der Steinbock seit Jahrhunderten zum Abschuss freigegeben und erbarmungslos gejagt wurde. Selbst die Würdenträger des Landes konnten sich dem Glauben an seine übernatürliche Kraft nicht entziehen: Mitte des 17. Jahrhunderts ließ der Salzburger Erzbischof Guidobald von Thun auf Anraten seines Hofarztes eine eigene Steinwildapotheke errichten. Seine Jäger verpflichtete er, Teile des Steinwilds in dieser Apotheke abzuliefern. Die erzbischöflichen Ländereien beschränkten sich zu dieser Zeit nicht nur auf das heutige Bundesland Salzburg, sondern schlossen etwa auch das Tiroler Zillertal ein. In diesen Gegenden war der ostalpine Steinbock ursprünglich in großer Zahl beheimatet. Die größer werdende Nachfrage nach dem Wundertier lockte aber auch immer mehr Wilderer an, die den Bestand bedrohlich dezimierten. Ende des 17. Jahrhunderts wurde daher eine große, für Mensch und Tier nicht ungefährliche Aktion gestartet, bei der 90 Jäger die noch im Zillertal verbliebenen Steinböcke einfangen und ins Tennengebirge nahe Salzburg umsiedeln sollten.[3] Das waghalsige Unternehmen gelang zwar, das Ende der Wilderei bedeutete es dennoch nicht, da die illegalen Jäger trotz Androhung der Todesstrafe auch in Salzburg ihr Unwesen trieben. So galt der ostalpine Steinbock im Jahr 1707 als ausgestorben.

Die Steinbockjagd. Kupferstich von Jacobus van der Heyden (1573–1645), Privatbesitz

Das Horn dieser Gattung fand nicht nur wie erwähnt in der Medizin und als Talisman seine Verwendung, es eignete sich dank seiner Dicke auch zur künstlerischen Verarbeitung. Eine eigene Technik führte im 18. Jahrhundert in Salzburg zu einer umfangreichen wie schon damals kostspieligen Produktion von Prunk- und Trinkbechern, Schnupftabakdosen, Medizinlöffelchen, aber auch Pulverhörnern. Interessant daran ist, dass diese Kleinodien in einer Zeit entstanden, als der Steinbock in den Gebieten der Salzburger Erzbischöfe bereits ausgerottet war. Der Grundgedanke der neuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern, die neben kostbaren Kleinkunstwerken auch sagenumwobene oder ausgestorbene Tier- und Phantasiewesen zur Schau stellten, mag hier wohl mitgespielt haben.[4] Das künstlerisch bearbeitete Horn des Steinbocks konnte sich nun mit den aus Narwalzähnen, Rhinozeroshorn und Elfenbein gefertigten Gefäßen messen. Der Glaube, dass dem Besitzer Heil oder Schutz zukomme, blieb selbstverständlich weiterhin bestehen. Giftbecher, oftmals als regelrechte Prunkgefäße ausgeführt, oder Dosen zur Aufbewahrung von Pillen und Schnupftabak waren die beliebtesten Kleingefäße, die aus dem Horn gefertigt und mitunter als Kostbarkeiten von hohem Wert gehandelt wurden.

Die Kunst des Handwerks

Die Verarbeitung des Steinbockhorns zu Kunst- und Sammlerobjekten erfolgte auf zwei Arten und meist waren auch mehrere Hände bzw. Werkstätten an der Ausführung beteiligt. Die eine Variante war das Schneiden eines Stück Horns, dem so genannten „Schlauch“. Mit handwerklichem Geschick wurden kleinteilige Reliefs und vollplastische Figuren aus dem harten und spröden Material geschnitten. Die zweite Möglichkeit war das Pressen von abgesägten Hornplatten. Dafür mussten diese zuvor in heißem Öl eingeweicht werden. Danach wurden die dünnen Plättchen in Metallstempel mit Jagdmotiven oder Tierdarstellungen gepresst. Der Dosenmacher konnte nun für seine beschnittenen Dosen oder Becher aus einem Repertoire an Boden- oder Deckelplatten eine Auswahl treffen und an das jeweilige Gefäß anpassen. Abschließend schuf der Goldschmied die Fassung der Ränder bzw. die Montierung der Deckel. Die Motivauswahl war einigermaßen eingeschränkt, da man sich auf Szenen rund um die Steinbockjagd sowie auf die Darstellung von einzelnen Steinböcken spezialisierte und somit die Herkunft des Materials unterstrich. Unter all den alpinen Darstellungen rund um den Steinbock trifft man jedoch gelegentlich auch auf ein Motiv, das so gar nicht in die alpenländische Ikonografie passt: Auf mancher Dosenunterseite findet sich die reliefgepresste Darstellung eines Nashorns. Diese wohl ganz bewusst gewählte Gegenüberstellung mit dem exotischen Tier, dessen Horn schon damals teuer gehandelt wurde, lässt den heimischen Steinbock gleichsam als „Nashorn der Alpen“ noch bedeutender erscheinen.
Zentrum der Steinbock-Bearbeitung war sicherlich Salzburg, es gibt aber auch Exemplare, die auf eine süddeutsche Herkunft deuten. Auf einigen Dosen finden sich auch die Wappen der Schweizer Kantone, die eine Entstehung in der Schweiz vermuten lassen, wo der Steinbock ebenfalls ansässig ist. Für die Metallmontierungen wurden oft Goldschmiede aus Deutschland beauftragt.
Einen besonders schönen Überblick über die aus Steinbockhorn geschaffenen Kleinkunstwerke gab unsere letzte Auktion *im Kinsky*, bei der wir 80 solcher Pretiosen aus der ehemaligen Sammlung von Franz Mayr-Melnhof aus Schloss Pfannberg in der Steiermark erfolgreich versteigern durften. Einige der wertvollsten Objekte befinden sich nun im Salzburger Dommuseum.

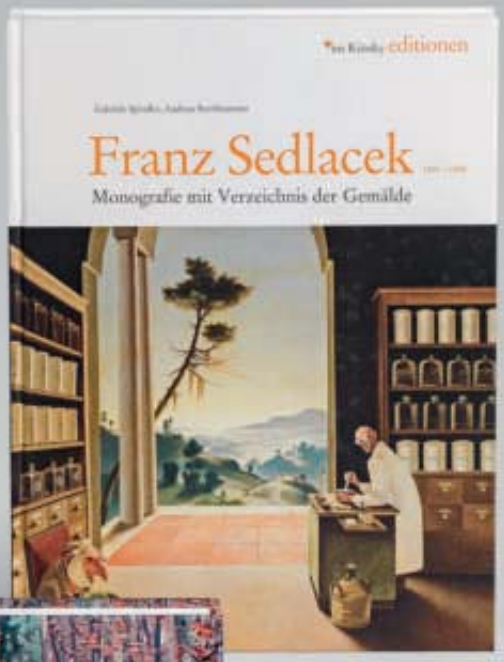
Roswitha Holly war nach ihrem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien im Kunsthandel tätig; seit 2004 ist sie im *Auktionshaus im Kinsky* als Expertin für Antiquitäten, seit 2014 auch für Jugendstil und Design tätig. holly@imkinsky.com

1 Eine Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg widmete sich 1990 erstmalig intensiv diesem Thema. Siehe dazu: Johannes Neuhardt (Hg.), Geschnitztes Steinbockhorn, XIV. Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1990
2 Der Aebtissin St. Hildegardis mystisches Tier- und Artzeneyen-Buch. Nach dem Text der Pariser Handschrift aus dem Lateinischen übertragen, erläutert und mit Tierkreiszeichnungen aus dem XII. Jahrhundert versehen von Alfons Huber, Wien o. J., S. 21 f.
3 Nora Watteck, Geschnitztes Steinbockhorn – ein vergessener Zweig des Salzburger Kunsthandwerks, in: Alte und Moderne Kunst VII, Heft 58/59, 1962, S. 28–29
4 Eugen von Philippovich, Steinbockarbeiten der Barockzeit aus Salzburg, in: Alte und moderne Kunst XXIX, Heft 192/193, 1984, S. 19

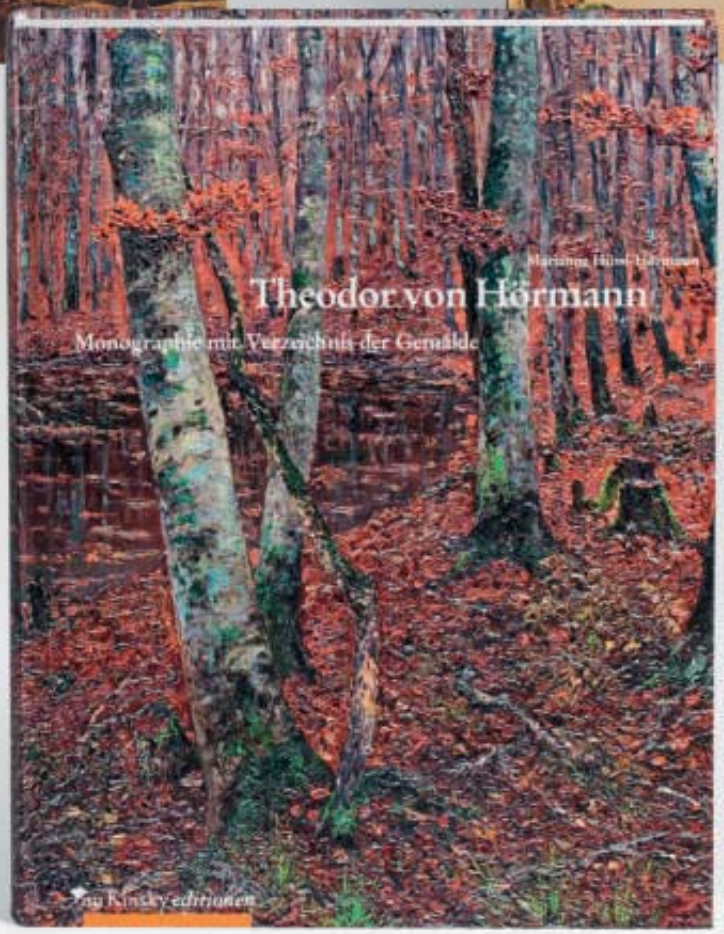
Schnupftabakdose (Boden), Salzburg, Ende 18. Jh., Steinbockhorn, Silber; H. 5,6 cm; L. 8 cm
verkauft um € 1.260

im Kinsky *editionen*

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,—

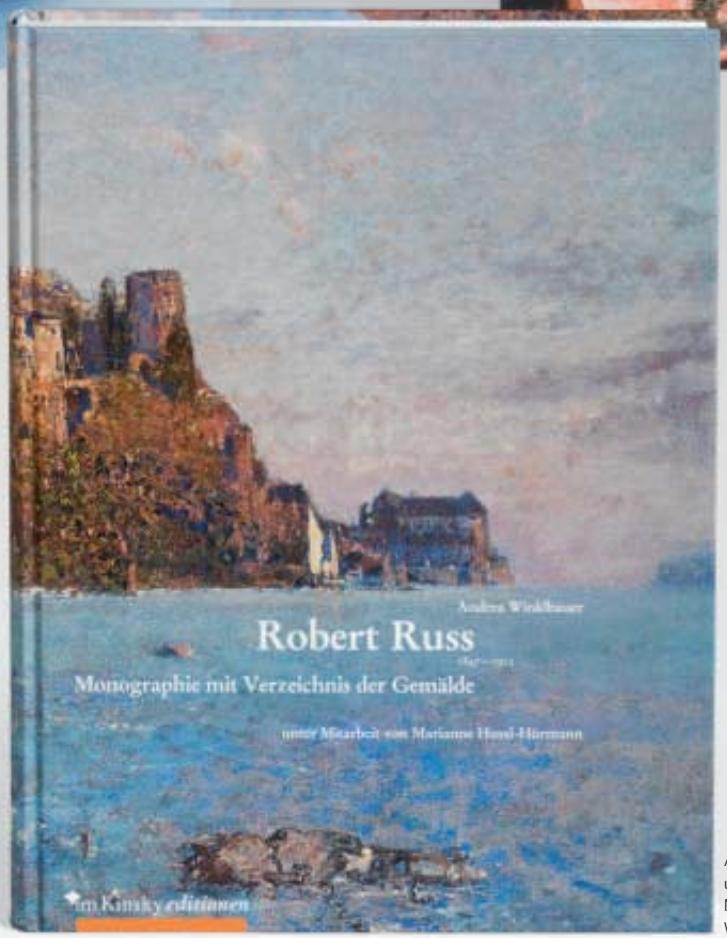
Wir suchen Werke

und bitten um Hinweise für unsere nächsten Buchprojekte:
Rudolf von Alt – Die AQUARELLE und **Friedrich Gauermann – ÖLBILDER**

Bestellung: office@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00, www.imkinsky.com

Ernst Ploil
Wien 2014, 195 S., € 69,—

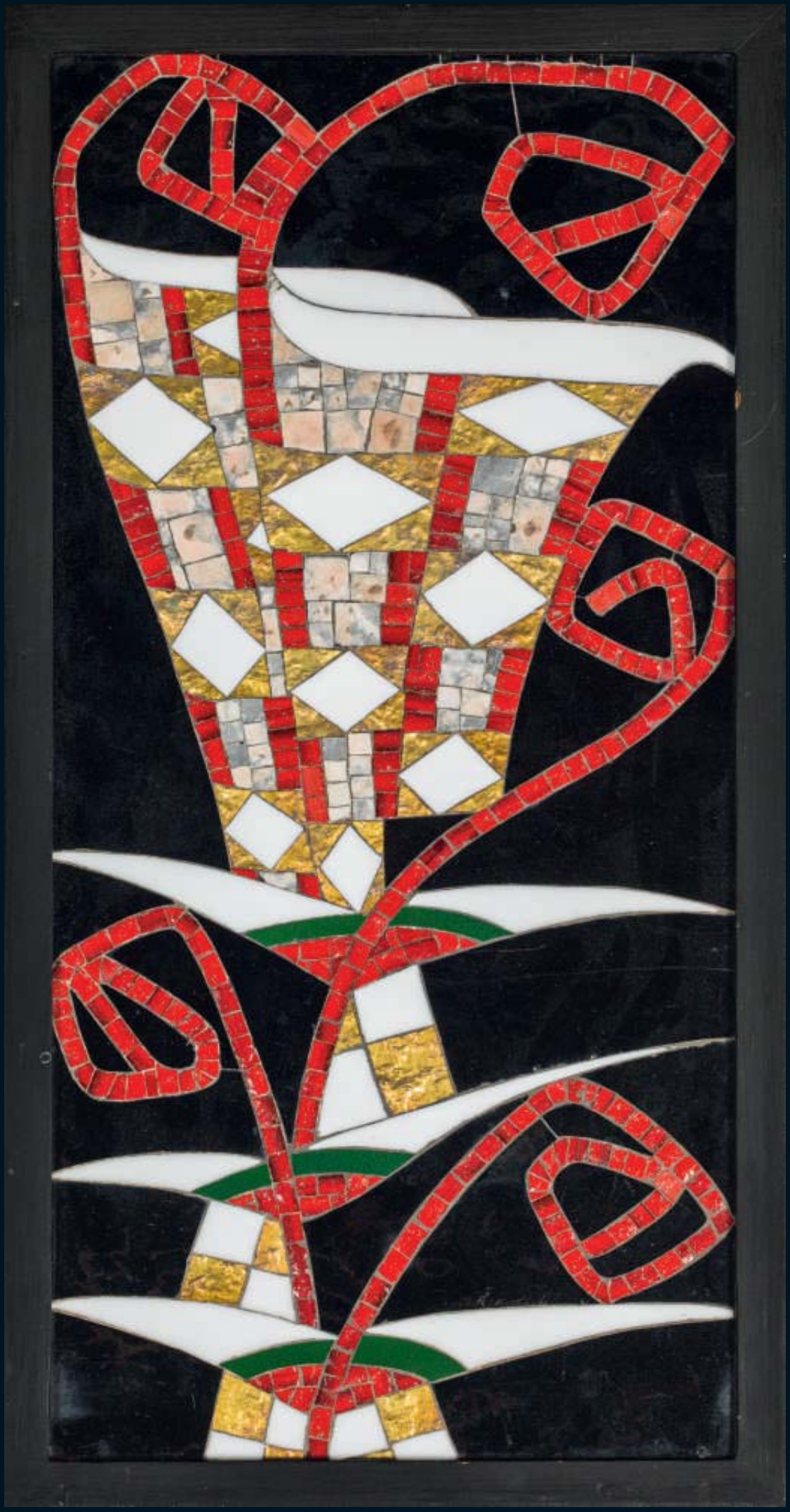
Michael Krapf
Wien 2014, 326 S., € 39,90,—



Andrea Winklbauer,
unter Mitarbeit von
Marianne Hussl-Hörmann
Wien 2016, 304 S., € 69,—

Bitte kontaktieren Sie:

Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com
T +43 1 532 42 00-27, M +43 699 172 92 313



Kombinationsfreude

Die Mosaiken aus Glas und Keramik von Leopold Forstner

Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert begann nach 1900 die künstlerische Karriere von Leopold Forstner. In enger Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte schuf er ein beeindruckendes und vielfältiges Werk von Grafiken, Gemälden, Glasfenstern und vor allem Mosaiken.

von Ernst Ploil

Selbstporträt Leopold Forstner, Bleistiftzeichnung, 1933

Leopold Forstner wurde am 2. November 1878 in Oberösterreich als Sohn eines Gastwirtes und Tischlers geboren, besuchte Schulen in Bad Leonfelden und Linz, war Lehrling in einer Tiroler Glasmalerei- und Mosaikproduktion und genoss anschließend eine vierjährige Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen in Wien und München. Dann begann seine beeindruckende künstlerische Karriere: Von seinem Lehrer Koloman Moser und von Josef Hoffmann gefördert nahm er mit Grafiken, Plakaten, Gemälden und Glasfenstern an zahlreichen Ausstellungen teil, die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auf Betreiben der Wiener Kunstgewerbeschule und des Künstlervereins „Wiener Sezession“ veranstaltet wurden.

Der künstlerische Erfolg war groß und in den folgenden dreißig Jahren seines leider zu kurzen, 1936 endenden Lebens gab es nahezu nichts, was Forstner nicht fabriziert hätte: Gebrauchs- und Ziergläser, Kunstwerke aus Schmiedeeisen und getriebenen Metallen, Keramiken, Glasfenster, Grabdenkmäler, Möbel, Ölgemälde, Zeichnungen und eben Mosaike. Von diesem Segment des fast unübersehbaren künstlerischen Schaffens Forstners soll im Folgenden die Rede sein.

Leopold Forstner, *Mosaik „Calla“*, Glasmosaik, um 1910, 69,5 × 35,5 cm
verkauft um € 28.980

Wiener Mosaikwerkstätte

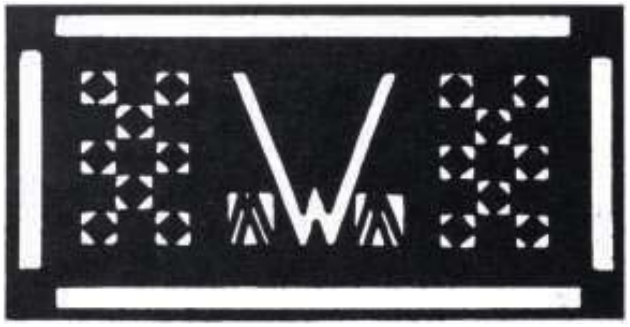
Im Mai 1903 gründete der Lehrer Leopold Forstners, Koloman Moser gemeinsam mit Josef Hoffmann und dem Textilunternehmer Fritz Wärndorfer die „Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern Wiener Werkstätte“. Schon unmittelbar danach zogen Moser und Hoffmann Künstler, die ihre Schüler an der Kunstgewerbeschule gewesen waren, zu Entwürfen und (Handwerks-)Arbeiten heran, die die Wiener Werkstätte nicht selbst ausführen konnte. Das waren Grafiker und Maler wie etwa Karl Delavilla, Egon Schiele und Oskar Kokoschka; Keramiker wie Richard Luksch, Berthold Löffler und Michael Powolny und eben auch der Glasfenstermacher und Mosaikkünstler Leopold Forstner.

Einige dieser Künstler gründeten schon kurze Zeit später eigenständige Unternehmen nach dem Vorbild der Wiener Werkstätte: So etwa Michael Powolny und Berthold Löffler die 1906 im Handelsregister eingetragene offene Handelsgesellschaft „Wiener Keramik“ und Leopold Forstner gleichfalls um 1906 das Einzelunternehmen „Wiener Mosaikwerkstätte“ mit Geschäftssitz in Wien 9., Althanplatz 6.

Firmenlogo der „Wiener Mosaikwerkstätte, Althanplatz 6“ (Detail), um 1906

Leopold Forstner, *Mosaiken für das Stoclet-Fries,* Speisezimmer, Palais Stoclet, Brüssel (Detail)

Die Zusammenarbeit Forstners mit der Wiener Werkstätte hatte aber schon davor begonnen, einiges deutet darauf hin, dass es Anfang 1904 war. Wahrscheinlich hat Forstner bereits einige der vielen Fenster, die in dem ab 1904 errichteten Sanatorium Purkersdorf Verwendung fanden; entworfen und auch ausgeführt. Wann Forstner die ersten Mosaike für die Wiener Werkstätte hergestellt hat, ist nicht gesichert, wahrscheinlich haben schon die ersten Aufträge, die die Wiener Werkstätte in den Jahren 1903 und 1904 auszuführen hatte, Subaufträge an Leopold Forstner mit sich gebracht. Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.
Auch die Unternehmensbezeichnung und das Logo, unter denen Leopold Forstner im geschäftlichen Verkehr aufgetreten ist, deuten auf eine solche enge und frühe Zusammenarbeit hin: Die Wiener Werkstätte war durchaus streitlustig, sie hat mit vielen Konkurrenten Prozesse über deren Namen und Marken geführt. Niemals hätten Hoffmann, Moser und Wärndorfer die sehr ähnliche Firma „Wiener Mosaikwerkstätte“ hingenommen oder das Logo



Entwurf Firmenlogo, Tusche auf Papier, um 1906, Künstlernachlass Leopold Forstner

Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Das Stoclet Fries

Ab 1905 gelingt Forstner mit seinen Mosaiken richtiggehend der Durchbruch. Von bekannten Architekten wie Otto Wagner, Emil Hoppe, Cesar Poppovits und Otto Schönthal wird er mit Entwurf und Ausführung dekorativer Mosaiken beauftragt. Deren mit Abstand größtes war das Stoclet-Fries. Darüber heißt es unter Bezugnahme auf Leopold Forstner in einem Aufsatz der bekannten Publizistin Amalie Levetus : „[…] der Künstler [Gustav Klimt] besaß Liebe und Verständnis für das Gewerbe, in dem sein Entwurf Form und Gestalt bekommen sollte, und der Handwerker [Leopold Forstner] hatte eingehendes Verständnis für das Material, in dem er arbeitete; er war beseelt von dem Streben nach möglichster Vollendung seiner Arbeit, was ihn befähigte, den künstlerischen Entwurf richtig zu erfassen und ihm gerecht zu werden.“ An diesem Fries haben alle Künstler, die mit der Wiener Werkstätte kooperiert haben, zu arbeiten gehabt: Powolny und Löffler hatten keramische Bestandteile zu liefern; Metallteile hat die Wiener Werkstätte größtenteils selbst hergestellt. Emailarbeiten ließ sie in der Kunstgewerbeschule ausführen und die in Mosaiktechnik zu entwerfenden Teile lieferte Forstner. Darüber hinaus war er es, der das gesamte Werk zusammengebaut und den Einbau im Palais Stoclet veranlasst und überwacht hat.
Wie lang die gemeinsamen Vorarbeiten Gustav Klimts und Leopold Forstners an diesem Fries gedauert haben, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass es rund 100.000 Kronen gekostet hat – das entspricht etwa einer Million Euro –, dass es im Oktober 1911 aus der Werkstätte Forstners abtransportiert wurde, Anfang Dezember 1911 in Brüssel eintraf und bis Ende dieses Jahres montiert wurde.

Niemand sonst aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte hätte diese Leistungen – zum Beispiel die komplizierten in Glas ausgeführten Flächendekore und Einrahmungen von Fenstern und Türen aus blauen und weißen Kacheln sowie einige von Hugo Kirsch entworfene Mosaike – ausführen können.

„WMW“ akzeptiert, wenn sie nicht mit dem dahinterstehenden Künstler befreundet gewesen wären und zusammengearbeitet hätten.

Die berühmte Kunstkritikerin Berta Zuckerkandl, eine große Fördererin der Künstler der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte, schreibt in einem Beitrag über den Verein „Wiener Kunst im Haus“, der Anfang 1904 erschienen ist, über Leopold Forstner: „Forstner überträgt diese Flächenbelebung auch auf die Technik der Glasmalerei. Wir bringen in der Reproduktion einige von ihm ausgestellte Glasfenster, deren farbiger und zeichnerischer Reiz leider nicht ganz wiederzugeben ist. Die dünn trennende Bleifassung schmiegt sich der zeichnerischen Linie innig an […].“

Leopold Forstner, *Wildkatze,* kombiniertes Mosaik, um 1908, 91 x 91 cm
verkauft um € 20.000

Leopold Forstner,
Mosaik mit Fischen,
kombiniertes Mosaik,
um 1925, 91,5 x 59 cm
verkauft um € 27.700

Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten.

Permanente Innovation

Es waren aber bei weitem nicht nur die Arbeiten an diesem Kunstwerk, die zur Auslastung und Expansion des Betriebes Leopold Forstners geführt haben: Zahlreiche Aufträge zum Beispiel für die im Jahr 1908 in Wien veranstaltete Kunstschau, Geschäftsportale, wie jene des renommierten österreichischen Glasverlegers E. Bakalowits Söhne, oder ein großes Mosaik in dem damals führenden Grazer Hotel Wiesler machten eine Ausweitung der Produktion notwendig. Forstner übersiedelte vom 9. in den 20. Bezirk, wo er viermal so viele Angestellte beschäftigen konnte wie davor; der in den ersten drei Geschäftsjahren erzielte Umsatz verdreifachte sich in den folgenden drei Jahren auf rund 130.000,– Kronen.
Gleichzeitig verfeinerte Forstner seine Verarbeitungstechniken und entwickelte etwas, mit dem er allen seinen Mitbewerbern voraus war, die sogenannten „kombinierten Mosaike". Dabei verarbeitete er nicht nur die herkömmlichen Glassteine, sondern auch eigens fabrizierte Keramikteile, halbplastisch getriebene Metallstücke, Industrieglas sowie Messing- und Eisenbänder. Dazu kamen – diese Fertigkeit kommt bei dem großen Stoclet-Fries besonders zur Geltung – polierte Steine und Quarz. Er verwendete die Steine nicht nach Art der Florentiner Mosaizisten, indem er sie fein zuschnitt, scharf aneinanderpasste und die Oberfläche glänzend polierte, sondern schnitt sie zu den benötigten Formen und beschliff sie nur so weit, dass sie einen ihrem Charakter entsprechenden Mattglanz erhielten. Dadurch wirkten sie weicher, durch den Mangel an Spiegelungen ruhiger und harmonischer als die Florentiner Mosaike. Die kombinierten Mosaike eigneten sich besonders zur Dekorierung größerer Wandflächen im Betonbau und besaßen noch obendrein durch ihre Unverwüstlichkeit einen besonderen Wert. In dieser Gattung erzeugte Forstner zwei Arten, eine, bei der der Dekor vollkommen in der Fläche blieb, und eine andere, bei der das Hauptmotiv, meist figuraler Art, aus gebranntem und farbig glasiertem Ton bestand und als mehr oder minder kräftiges Relief aus der Fläche heraustrat.

Leopold Forstner plante in dieser Phase großen künstlerischen Erfolges sogar die Umwandlung seines Unternehmens in eine Art Publikumsgesellschaft – was deutlich macht, dass die Expansion des Betriebes doch viel Kapital gebunden hat; und er gründete auch eine offene Handelsgesellschaft mit zwei namhaften Künstlern zur Schaffung von Grabdenkmälern. Beides zeigt seine Umtriebigkeit; beide Vorhaben ließ er jedoch wieder fallen, weil sie erfolglos waren.

Alles in allem war Forstner ein unendlich ideenreicher Künstler und ein tüchtiger Unternehmer. Letzteres allerdings mit mäßigem Erfolg, seine kaufmännischen Ideen haben offensichtlich mit seinen künstlerischen nicht Schritt gehalten; der Erste Weltkrieg und die Weltwirtschaftskrise 1929 taten ein Übriges, um aus einem handwerklichen und kreativen Könner, dem viel Anerkennung zuteilgeworden war, jemanden zu machen, der sein Leben lang mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen hatte.

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

1 Dekorative Kunst XII/1, 1904, S. 171ff.
2 Moderne Bauformen XIII, S. 26 (Jahrgang 1914)

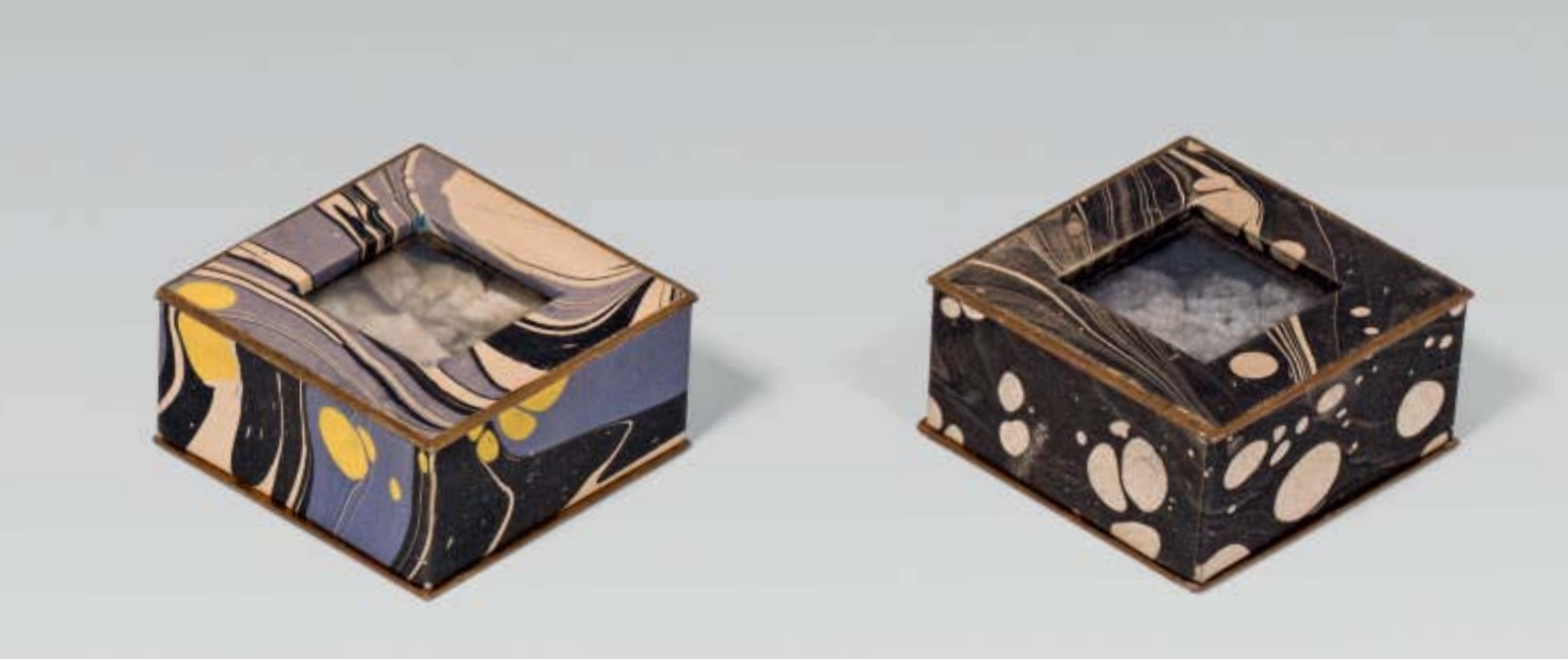
„Wolke und Wind“[1] – diese Worte beschreiben wohl besonders treffend die Assoziation, die Marmorpapier[2] auf den ersten Blick bei uns hervorruft. Wellen, Linien, Wirbel und fantasievolle Formationen entstehen in einem scheinbar einfachen, nur bedingt kontrollierbaren Prozess des Zusammen- und Gegenspiels unterschiedlicher Farben. Jeder Papierbogen ist ein Unikat, das über viele tausend Jahre nichts an Faszination eingebüßt hat.

Für das traditionelle Herstellungsverfahren benötigt der Marmorierer einen Schleimgrund aus gekochtem und gefiltertem Carragheenmoos (Meeresalge). Auf diesen Grund werden die verdünnten und mit Ochsengalle versetzten Farben getropft. Dank der Ochsengalle vermischen sich die Farben nicht untereinander, sondern schwimmen nun, jede für sich, auf der Oberfläche des Schleimgrundes, treiben nebeneinander oder verdrängen sich gegenseitig. Mit Hilfe von Kämmen, Nadeln, Pinseln oder Stäbchen wird durch gleichmäßige Bewegung ein Muster in den Schleimgrund gezogen bzw. „marmoriert“. Für die Übertragung dieses Musters auf Papier wird das angefeuchtete Blatt vorsichtig auf die Oberfläche gelegt und wieder abgenommen, danach mit Wasser abgespült, getrocknet und schließlich geglättet.

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Şebek Mehmed Efendi, *Ebru-Papier,* 1595, Sammlung Işık Yazan, Istanbul

Vorherige Seite:
Koloman Moser, *Fächer,* Wiener Werkstätte, um 1905, Wiener Privatsammlung



Kassette mit 16 Einzelschachteln (Details), Marmorpapier, Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz

Die Wurzeln des Marmorpapiers

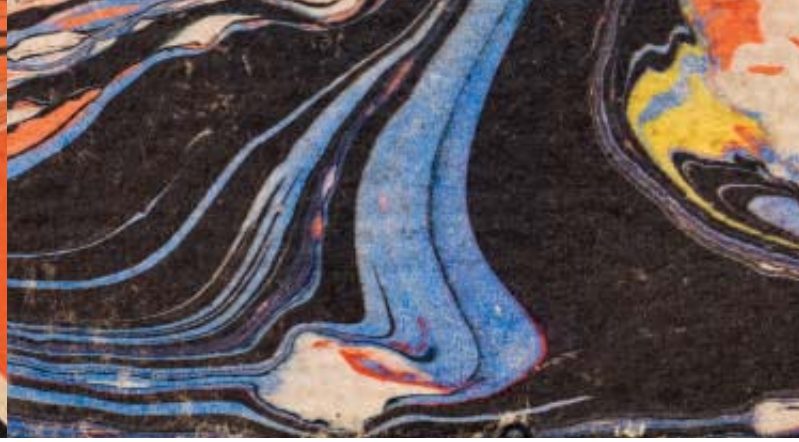
Die Wurzeln des Marmorpapiers sind in China und Japan zu suchen, wo das Verzieren von Papier bereits im 8. Jahrhundert praktiziert und als bedeutendes Kulturgut gehandelt wurde. Über chinesische Kriegsgefangene kam auch die arabische Welt mit der Kunst, Papier zu dekorieren, in Kontakt, einen mit Asien vergleichbaren Stellenwert erreichte sie jedoch erst Jahrhunderte später.
Als direkter Vorläufer des Marmorpapiers gilt das sogenannte „Suminagashi", ein in Wasser und Tusche getunktes Papier, das der Legende nach in Japan ab dem 12. Jahrhundert das streng gehütete Geheimnis einer einzigen, gottbestimmten Familie war. Beinahe 400 Jahre lang belieferte sie Hof und Adel mit ihren kunstvoll gefertigten Papieren, die als Schreibpapier für Gedichte, als Briefpapier, für Buchbindearbeiten, als Wandschmuck oder Paravents dienten.
In Persien und der Türkei gewann das Buntpapier ab der Mitte des 16. Jahrhunderts an Bedeutung. Papier war nun nicht mehr nur Träger des geschriebenen Wortes, sondern wurde als sogenanntes Ebru[3] zum eigenständigen, ornamental gestalteten Buntpapier, das Bücher und Miniaturen zierte. Der Marmorierer wurde zum Berufsstand erhoben, deren ältester, namentlich bekannter Vertreter Şebek Mehmed Efendi war. Zeugnis seines hohen Ansehens ist etwa seine Nennung in einer Handschrift auf marmoriertem Papier.

Türkisch Papier

Noch im selben Jahrhundert hielt das marmorierte Papier in Europa als „Türkisch Papier" erfolgreich Einzug. Einer der Ersten, der von dem zauberhaften Papier berichtete und dadurch wohl auch für die neue Namensgebung verantwortlich zeichnet, war der Auslandsreisende Reinhold Lubenau, der sich in den Jahren 1586 bis 1589 in Istanbul aufhielt. Seinen Alltag in Istanbul schilderte er u. a. mit folgenden Worten: „[…] gingk ich teglich herumb, kaufte das allerschönste turkische Papier, so zu finden wahr […]."[4] Es ist anzunehmen, dass Lubenau auch Exemplare dieses Türkisch Papier als Souvenir aus Istanbul nach Wien brachte. Dass sich die Wiener rasch für die verspielten, aber dennoch in ihrer Dekorativität nicht überladenen Papiere begeistern konnten und in weiterer Folge größere Mengen aus Istanbul importierten, mag nicht besonders überraschen. Doch die neu entdeckte Papierkunst war vorerst nur einem erlesenen Kreis Adeliger und Gelehrter vorbehalten, die ihre Stammbücher damit ausschmückten.

Die Reisenden packten jedoch nicht nur das Türkisch Papier des Osmanischen Reiches in ihr Handgepäck, sondern nahmen auch das Wissen um seine Herstellung mit nach Europa. Ein Orientreisender aus dem Jahr 1610 beschreibt das Verfahren etwa so: „Merkwürdigerweise glätten sie ihr Papier, welches dick ist; vieles davon ist mit Hilfe eines Tricks durch Eintunken in Wasser gefärbt und gesprenkelt wie chamolet"[5].

Die XVI. Ehefreude, Einband der Wiener Werkstätte, 1909, Wiener Privatsammlung, verkauft um € 1.638



In Deutschland begann man ab dem frühen 17. Jahrhundert mit der Herstellung von Türkisch Papier, das vorerst hauptsächlich für den Export nach England und Frankreich bestimmt war. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist hier der Berufsstand des „Türkisch Papiermachers" belegbar. Die kunstvoll gefertigten Buntpapiere fanden regen Absatz für Einbände und Vorsatzpapiere von Büchern und Alben, für Bilderrahmen, Spielkarten und andere Kleinobjekte, aber auch für die Innenauskleidung von Futteralen, Kassetten oder Kleinmöbeln wie Kabinettschränkchen. Die Ähnlichkeit dieser Papiere mit der Struktur von Marmor führte zur neuen Bezeichnung „Marmorpapier", das später aufgrund seiner Herstellungstechnik auch „Tunkpapier" genannt wurde. Die Herkunft der Papiere geriet dadurch – zumindest in Europa – beinahe in Vergessenheit.

Die immer größere Nachfrage nach Marmorpapier und die neuen technischen Errungenschaften ermöglichten gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die industrielle Herstellung von Marmorpapier. Obgleich diese Erzeugnisse nie die Qualität eines händisch produzierten Einzelstücks erreichten, drängten sie das aufwendige Handwerk in den Hintergrund. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte es einen neuerlichen Aufschwung. Diese Wiederbelebung geschah einerseits durch neuere Publikationen zur Technik des Marmorierens, andererseits auch durch das wiedergewonnene Interesse an alten Handwerkstechniken in der Zeit um 1900. Ein wichtiges Resultat daraus war die Einrichtung eines eigenen Unterrichtsfaches in den Buchbinder-Fachschulen, durch die wiederum die Musterpalette dem zeitgenössischen Geschmack folgend mit floralen Motiven erweitert wurde.

Marmorpapier in der Wiener Werkstätte

In Wien war es der Grafiker und Maler Leopold Stolba[6], der als einer der Ersten die Technik des Marmorierens von Papier für sich entdeckte und dafür Lob von den Kunstkritikern zugesprochen bekam. Aber auch Koloman Moser experimentierte einer zeitgenössischen Quelle[7] zufolge ab 1903 nächtelang an künstlerisch sehr anspruchsvollen Tunkpapieren. Zeugnis dieses Arbeitsprozesses sind seine als eigenständige Kunstwerke zu bewertenden Blätter, auf denen sich aus amorphen Farbschlieren und -tupfen wie zufällig Tiere oder menschliche Formen entwickeln.[8]

Als Mitbegründer der an traditionellem Handwerk sehr interessierten Wiener Werkstätte war er wohl auch derjenige, der die Herstellung des Marmorpapiers in der 1903 gegründeten Werkstatt einführte. Für die Arbeiten innerhalb der WW beschränkte man sich auf einfachere Muster wie die türkischen, besonders in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Fantasie- und Zebramuster mit Farbtupfen. Die auf Papier, aber auch auf Stoff aufgebrachten Formationen wurden für Vorsatzpapiere, Bucheinbände, Aufbewahrungsschachteln und Etuis, aber auch für Fächer verwendet. Ein besonders schönes Beispiel für die Vielfalt der WW-Papiere ist die große Papierschatulle, deren jede ihrer 16 kleinen Aufbewahrungsschachteln die Palette der unterschiedlichen Farb- und Formkombinationen demonstriert. Im Gegensatz zum streng geometrischen Formenvokabular, das die frühen Entwürfe der WW kennzeichnet, ist der Duktus der Marmorpapiere frei und ungezwungen. Rahmenlos und scheinbar willkürlich fließen die Farben zu einem organischen Muster zusammen bzw. auseinander. „Es tut wohl in der oft müden Überfeinerung unserer Zeit zu beobachten, wie hier der Marmor sich schwellender adert, wie die Kammzüge sich in kühnere Rhythmen schwingen"[9], lobt 1907 ein deutscher Kunsthistoriker die in Berlin gezeigten Arbeiten der WW.

Man muss kein ausgesprochener Papierliebhaber sein, um sich auch heute noch – vielleicht in einer etwas nüchternen Ausdrucksweise – für diese Papierkunst zu begeistern. Das Marmorieren von Papier ist wieder in Mode gekommen – sei es als Hobby, sei es als ernstzunehmende künstlerische Ausdrucksform oder einfach nur für Sammler, die die Besonderheiten dieser Technik schätzen und bewundern.

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

1 Aus dem Persischem: دابوربا (abrubād).
2 Einen umfangreichen Überblick über Marmorpapier und seine Geschichte gibt Nedim Sönmez: Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992.
3 Über den Ursprung dieses Begriffes gibt es in der Fachliteratur unterschiedliche Meinungen. Siehe dazu: Sönmez 1992, S. 28.
4 Wilhelm Sahm, Beschreibungen der Reisen des Reinhold Lubenau, in: Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg i.Pr., Königsberg i. Pr. 1912
5 George Sandys, A Relation of a Journey Begun, An. Dom. 1610, London 1615, S. 72
6 Leopold Stolba (Gaudenzdorf 1863–1929 Wien); 1900–1929 Mitglied der Wiener Secession; Illustrator in „Ver Sacrum"
7 Michael Pabst, Wiener Grafik um 1900, München 1984, S. 182
8 Pabst, 1984, Nr. 176–180, S. 173–176
9 Peter Jessen, Führer durch die Buntpapierausstellung des Kunstgewerbemuseums Berlin 1907, S. 9

Kassette mit 16 Einzelschachteln, Marmorpapier,
Wiener Werkstätte, um 1906, Privatbesitz
verkauft um € 20.160

links Details

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.

Martha Jungwirth (geb. 1940), *Großer Narziß*, 1991, Öl auf Leinwand, 195 × 99 cm
verkauft um € 63.000

Impressum
im Kinsky, 7. Ausgabe, Dezember 2016, © *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Freyung 4, 1010 Wien
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: *Auktionshaus im Kinsky GmbH*, Wien; ÖNB Wien;

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 2017

31. Jänner – 1. Februar 2017
„Kostbarkeiten" – Alle Sparten

25. – 27. April 2017
Alte Meister
Bilder 19. Jhd.
Antiquitäten
Sonderauktion: Bibliothek des Grafen Carl Anton Goess-Saurau und seiner Frau Marie geb. Mayr-Melnhof

20. – 22. Juni 2017
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

Literatur: Otto Breicha, Richard Gerstl. Die Landschaften, Salzburg 1996, S. 45; Raymond Coffer, Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of their Relationship (1906-1908) and its Impact on their Artistic Works, Dissertation, University London 2011; Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), 150 Jahre Gustav Klimt, Ausstellungskatalog, Belvedere, 2013, S. 189; Wilhelm Mrazek (Hg.), Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner, MAK Wien, Wien 1975, S. 7 und 29; Tobias G. Natter, Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde, Köln 2012; Johannes Neuhardt, Geschnitztes Steinbockhorn, Ausstellungskatalog, Salzburg 1990, Innenseite; Klaus Albrecht Schröder, Richard Gerstl. 1883-1908, Katalog Kunstforum Bank Austria, Wien 1993, S. 99, 116, 120; Nedim Sönmez, Ebru. Marmorpapiere, Ravensburg 1992, S. 33; Frühes Meissener Porzellan. Kostbarkeiten aus deutschen Privatsammlungen, München 1997, S. 280

Diskret Kunst kaufen & verkaufen *im Kinsky.*

Wir bieten Ihnen

profunde Beratung
professionelle Schätzung
absolute Diskretion

Besichtigen Sie unseren Private Sale gegen Voranmeldung oder vereinbaren Sie einen Termin zur Einbringung.
Kontakt: privatesale@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00. Sie können sich auch gerne an die jeweilige Sparten-Expertin wenden.

Leopold Forstner, *Kleines Mosaik „Roter Scalar"* (Detail), Wiener Mosaikwerkstätte, um 1910, verkauft um € 6.900 | **Otto Marseus van Schrieck**, *Blumenbouquet mit Schmetterlingen* (Detail), 1670er Jahre, verkauft um € 73.000

im Kinsky
www.imkinsky.com