

... zum Zweiten und zum Dritten!" Der Hammer fällt und ein Objekt der Kunst wechselt erfolgreich seinen Eigentümer. Das vollzieht sich jährlich in unserem Haus um die 2.000 Mal und benötigt im Durchschnitt nicht mehr als eine halbe Minute.

Eigentlich aber passiert viel mehr als nur ein Hammerschlag und ein normaler Verkauf. Eigentlich wird ein Bild, eine Skulptur, ein künstlerisch ausgezeichneter Gegenstand aus zum Teil unbekannten Sammlungen wie-







Inhalt

Editorial

2



Marianne Hussl-Hörmann Am Puls der Kunst: Auktionshaus im Kinsky

5

Event im Kinsky Otto-Schenk-Lesung

8



Kareen M. Schmid Preziosen auf Kupfer Kabinettbilder von Franz Christoph Janneck und Johann Georg Platzer

10



Monika Schweighofer Über den Wert eines Blattes Papier Die Preisentwicklung der Aquarelle von Rudolf von Alt

16



Roswitha Holly Phantasien für den Kaiser Die k. k. Silber-Manufaktur Mayerhofer & Klinkosch

22



Claudia Mörth-Gasser Ein neu entdecktes Schiele-Mädchen

28



Magda Pfabigan Wiener Haute Couture

34



Diethard Leopold Zu einer frühen Vertikalgestaltung von Arnulf Rainer

40



Otto Hans Ressler Herbert Brandl Licht und Horizont

42



Johann Kräftner 300 Jahre Palais Daun-Kinsky auf der Freyung in Wien

46



Hansjörg Krug Der verschollene Mann von Gustav Klimt

52



Ernst Ploil Gerstl und der Besuch der alten Dame Eine fabelhafte Entdeckung

56



Marianne Hussl-Hörmann Ein Einzelgänger auf dem Weg zur Moderne Theodor von Hörmann (1840–1895)

62

Service & nächste Auktionen im Kinsky

66

Egon Schiele (Tulln 1890-1918 Wien) Selbstbildnis mit ausgebreiteten Armen, Aquarell und Bleistift auf Papier, 31,8 x 48,1 cm verkauft um € 675.000



Am Puls der Kunst: Auktionshaus im Kinsky

Marianne Hussl-Hörmann

Als am 3. Dezember 1993 zur ersten Auktion des neuen Unternehmens "Wiener Kunst Auktionen" in das Ringstraßenpalais geladen wurde, war zweifellos die Neugierde und Begeisterung im heimischen Kunstbetrieb geweckt worden, aber sicher – wie könnte es hierzulande anders sein – auch die Skepsis: Kann es denn ein Erfolg werden, wenn drei Kunsthändler, ein Rechtsanwalt und der vormalige Leiter der Kunstabteilung des Dorotheums einfach ein privates Auktionshaus gründen? Noch dazu in Österreich, wo das Dorotheum über Jahrhunderte das Monopol am Auktionsmarkt besaß?

Die Antwort lieferte gleich die erste Auktion mit einem Rekordergebnis für Ferdinand Georg Waldmüllers "Die milde Gabe" um damalige ATS 3,4 Mio. und zahlreichen weiteren Topgeboten für bedeutende Werke österreichischer Maler! Es blieb auch nicht bei diesem einen Mal und bald bestand kein Zweifel: Das neue Auktionshaus brachte frischen Wind in den Kunstbetrieb!

Es leistete auch Pionierarbeit, denn der Blick zurück in die Geschichte zeigt, dass das neue Auktionshaus eine alte Tradition wieder aufnahm und neu verankerte: Bis zur Vertreibung namhafter Kunsthändler in den 1930er Jahren war es im Wiener Kunsthandel durchaus die gängige Praxis gewesen, Auktionen zu veranstalten bzw. als Auktionator zu fungieren. Die Auktionskataloge von Hugo Otto Miethke und Carl Josef Wawra, von Samuel und Alexander Kende sowie vom Auktionshaus für Altertümer Glückselig bieten heute noch eine wichtige Quelle für die Forschung und belegen, wie erfolgreich für Künstler, Sammler und dem Kunstbetrieb die enge Verflechtung von Galerie, Kunsthandel und Versteigerung war. Zweifellos herrschte schon damals in Wien ein professionelles und konkurrenzfähiges Marktumfeld.

Professionalität und Qualität waren von Beginn an auch das Motto des neuen Auktionshauses. Bewusst konzentrierte man sich auf die wichtigsten Gattungen der Kunst-auf die Malerei von der Gotik bis zum Heute, auf europäische Antiquitäten, auf Objekte des Jugendstils und des modernen Design. Die Spezialität verlagerten wir auf das Besondere. Aufwändige und sorgsam gestaltete Kataloge, genaue Recherchen und Objektbeschreibungen sowie ein persönliches Service bildeten zudem den Mix, den Sammler und Kunstinteressierte seither zu schätzen gelernt haben.



Ferdinand Georg Waldmüller (Wien 1793-1865 Helmstreitmühle bei Mödling) Das Ende der Schulstunde, Öl auf Holz, 79,5 x 62,3 cm verkauft um £1 Mio

Das Haus etablierte sich zur Anlaufstelle für Expertisen, denn das Auge eines Kunsthändlers, über Jahrzehnte geschult an Objekten unterschiedlicher Qualität und Originalität, ist nun einmal kaum zu übertreffen.

Lässt man die ersten zehn Jahre anhand der Kataloge bildlich Revue passieren, dann ist das Ergebnis überaus bemerkenswert. In allen Sparten wurden neue Höchstpreise erzielt, im Bereich des Jugendstils gelang es dem Haus mit seltenen Objekten, wie etwa einer Hochzeitsuhr für die Familie Wittgenstein von Kolo Moser für ATS 2 Mio., die Aufmerksamkeit des internationalen Marktes auf sich zu lenken, mit der Versteigerung der Glassammlung Mahler konnte gezeigt werden, wie zeitlos und wertvoll Antiquitäten sein können. Ob Rudolf von Alt oder Olga Wisinger-Florian, ob Alfons Walde oder Albin Egger-Lienz, ob Max Weiler, Arnulf Rainer oder Maria Lassnig, ihre Werke reüssierten bei den Wiener Kunst Auktionen mit neuen oder auch erstmaligen Preisen, die jenseits der Millionengrenze lagen. Sein Meisterstück gelang dem Haus zur 20. Auktion 1998: Der bis dahin als verschollen geltende, hinter einem Kasten über Jahrzehnte gelagerte lebensgroße Akt eines Mädchens von Egon Schiele wechselte für knapp ATS 50 Mio. in das Leopold Museum Wien und markierte den bis dahin mit Abstand höchsten je in Österreich erzielten Preis für ein Kunstwerk.

Die räumliche Situation allein wurde durch den stetig wachsenden Umfang der Auktionen zusehends unbefriedigend: In den relativ engen und niedrigen Räumen des modernen Bürogebäudes am Opernring drängten sich regelmäßig die Besucher zu den Auktionen, die Wände waren wie Tapeten mit Bildern behängt, und obgleich die Stimmung jedes Mal spannungsgeladen und inspirierend war, war eine Veränderung geboten.

Kunst im Palais Kinsky

Am Beginn eines neuen Jahrtausends markierte das Haus sein zweites Jahrzehnt mit der Übersiedlung in das renovierte prachtvolle Palais Daun-Kinsky auf der Freyung. Aus den Wiener Kunst Auktionen wurde das *Auktionshaus im Kinsky*, der Newcomer zum etablierten Haus in dem wohl schönsten

barocken Palais der Stadt! Der erste Abschnitt hatte mit Schiele geendet, der zweite begann in der 24. Auktion im neuen Haus mit einem der feinfühligsten Mädchenporträts von Gustav Klimt: Das Ölbild seiner Nichte Helene Flöge begeisterte Sammler so sehr, dass erst bei ATS 14,3 Mio. der Zuschlag an einen Schweizer Sammler erfolgte! Es war ein würdiger Start in ein verändertes Umfeld, wo jedes Objekt im Ambiente barocker Pracht von nun an seine ihm eigene Aura entfalten konnte!

Unverändert geblieben ist die Entdeckerfreude der Mitarbeiter des Unternehmens, die Akquisitionstätigkeit allerdings wurde stark intensiviert, etwa durch regelmäßige Abhaltungen von Beratungstagen und durch Kundenbesuche in den Bundesländern, aber auch in Deutschland, Schweiz, Italien, Frankreich und Belgien. Der Einsatz wurde und wird auch immer wieder belohnt, selbst wenn der erste Eindruck einer unaufgeräumten, verlassenen Wohnung nicht auf Anhieb die Schätze erkennen lässt, die sich unter dem Gerümpel befinden. Und natürlich darf man nicht erwarten, dass jede Verlassenschaft wertvolle Asiatika in der Badewanne und einen Dirck van Delen im Wert von ATS 3,5 Mio. unter dem Kopfpolster birgt wie im Falle eines berühmten, bereits verstorbenen Sammlers. Eine ernsthafte Auseinandersetzung, auch unter Einbeziehung externer Experten, wollen wir aber jedem Objekt von Qualität erteilen, in Einzelfällen wird auch eine naturwissenschaftliche Untersuchung in Anspruch genommen.

Wie stark der österreichische Markt ist, wie erfolgreich österreichische Kunst international und umgekehrt internationale Kunst in Österreich mit professionellem Einsatz zu platzieren ist, zeigten die spektakulären Auktionen mit rasanten Preissteigerungen für Ferdinand Georg Waldmüllers "Das Ende der Schulstunde" (für € 1 Mio.), für Egon Schieles "Selbstbildnis mit ausgebreiteten Armen" (für € 675.000 trotz Ausfuhrverbotes), die international beachtete Spezialauktion von Objekten der Wiener Werkstätte und ihres Umfelds oder der beachtliche Preis von € 150.000 für eine Mischtechnik von Antoni Tapiès. Zwei ungewöhnliche Künstler der



Warum Sie zu uns kommen sollen? Weil wir klein genug sind, um individuelle Fragen persönlich zu beantworten, weil wir kompetent genug sind, um das Objekt und den Markt richtig einzuschätzen, und weil wir groß genug sind, um auf einem internationalen Markt mit unserem Angebot zu überzeugen und bestmögliche Preise zu erzielen!

Ernst Ploil, Michael Kovacek

Zwischenkriegszeit erlebten im Kinsky dank fantastischer Ergebnisse eine Renaissance ihrer Wertschätzung: Knapp € 400.000 für das Gemälde die "Mondfrauen" von Otto Rudolf Schatz katapultierten den wiederentdeckten Maler zweifellos in eine neue Kategorie des Marktes und mit € 370.000 für das Bild "Der Moulagenmacher" wurden neue Maßstäbe für das Werk von Franz Sedlacek gesetzt. Ganz vorne dabei war auch das Kinsky, als der Boom für zeitgenössische Malerei einsetzte, der noch lange nicht zu Ende ist. Mittlerweile finden die Auktionen mit der Kunst nach 1945 zu eigenen Terminen statt, zu groß sind Angebot und Nachfrage, zu viel Raum beanspruchen auch die mitunter sehr großen Kunstwerke. Maria Lassnig führt als Grande Dame der Moderne auch im Auktionshaus die Liste der Toplose an, gefolgt von Hundertwasser, Arnulf Rainer, Max Weiler, Franz West, Herbert Brandl und vielen anderen mehr.

Wer wir sind und was wir bieten

Gegen Ende dieses weiteren überaus erfolgreichen und ambitionierten Jahrzehnts begann auch wieder ein neuer Abschnitt des Unternehmens. Otto Hans Ressler zog sich nach 18 Jahren aus der Geschäftsleitung zurück, als Experte für zeitgenössische Kunst steht er dem Haus aber weiterhin zur Verfügung. Die Leitung ging an die Gesellschafter Michael Kovacek und Ernst Ploil über, die mit ihrer langjährigen profunden Kenntnis des Marktes und als Experten für Gemälde, Antiquitäten und Jugendstil von Beginn an maßgeblich zum Erfolg der Auktionen beigetragen haben.

Was in Zukunft zu erwarten ist? Zum einen wollen wir unser Profil schärfen: Wir sind der kompetente und zuverlässige Partner im Handel und im Sammeln von Kunst. Wir garantieren für Qualität, für ein vielfältiges Angebot, das sich verstärkt auch am internationalen Markt orientiert, für die Echtheit und die sorgfältige Begutachtung der Objekte. Mit einem gut ausgebildeten und hoch motivierten Mitarbeiterstab zeichnen wir uns durch eine persönliche und individuelle Beratung aus! In diesem Journal können Sie unsere Expertinnen mit ihrem jeweiligen Fachgebiet kennenlernen. Sie haben sich besondere

Objekte bzw. Künstler ausgesucht, um Ihnen einen Eindruck ihrer sachlichen Kompetenz und ihrer großen Begeisterung für die Kunst zu vermitteln. Unser besonderer Fokus liegt auf der wissenschaftlich fundierten Bearbeitung der Objekte und der immer wichtiger werdenden Provenienzforschung, auf der genauen Marktanalyse und Preiseinschätzung.

In Zeiten, wo so intensiv über Kunst als Investment, als sicherer Hafen für Geldanlage diskutiert wird, wollen wir unsere Erfahrung auch mit unseren Sammlern teilen! Nur der intensive und umfassende Umgang mit Kunst verschiedener Qualität gewährt die Sicherheit, die Kunden beim Aufbau ihrer persönlichen Sammlung haben sollten. Die stete Innovation im Service betrachten wir fast selbstverständlich als weitere Erfolgskomponente eines ambitionierten Unternehmens.

Überhaupt wollen wir die Aufgabe eines Auktionshauses weitreichender sehen, das wie wenige andere Institutionen so intensiv mit Objekten der Kunst verschiedener Qualität und Art zu tun hat. Die so gewonnenen Kenntnisse sollen zum Beispiel zu einer längst fälligen wissenschaftlichen Aufarbeitung österreichischer Künstlerœuvres beitragen, weshalb 2010 die *im Kinsky editionen* gegründet wurden. In enger Zusammenarbeit mit den jeweiligen Fachleuten werden eigene Werkverzeichnisse verfasst, gleichzeitig wurden auch Kooperationen mit Museen eingegangen, um die Forschung auf eine möglichst breite professionelle Basis zu stellen. Ganz aktuell unterstützt *im Kinsky* mit seiner Expertise und seinem Know-how das Belvedere bei der Erstellung der Werkverzeichnisse von Carl Moll und Emil Jakob Schindler.

Es herrscht auch sonst kein Mangel an Projekten und Ideen, wie das Haus im Wiener Kunstleben noch mehr verankert werden kann. Wir nutzen regelmäßig das einmalige barocke Ambiente des Palais für Events wie Vernissagen, Vorlesungen, Diskussionen oder Buchpräsentationen.

Keine Frage, das *Auktionshaus im Kinsky* hat sich zu einem bedeutenden Marktplatz der Kunst und zu einem kleinen erlesenen Kulturzentrum mitten im Herzen der Stadt etabliert.





























Event *im Kinsky*: Otto Schenk liest aus Warum mir so fad ist

Im Ambiente zahlreicher Kunstobjekte präsentierte der Wiener Publikumsliebling sein viertes Buch: "Warum mir so fad ist" (Amalthea Verlag). Auszüge aus dieser Sammlung von geistreichen, witzigen Erzählungen und Anekdoten aus dem ereignisreichen Leben des rhetorisch brillanten Wiener Weltbürgers ließen beim Publikum keine Spur von Langeweile aufkommen!

























Johann Georg Platzer

(St. Pauls/Eppan 1704–1761 St. Michaels/Eppan), Pendants: *Anbetung der Hirten* und *Kreuzabnahme* (*Beweinung*), Öl auf Kupfer, je 56 × 78 cm **verkauft um € 450.000**





Preziosen auf Kupfer

Kabinettbilder von Franz Christoph Janneck und Johann Georg Platzer

Kareen M. Schmid

Ihre Bilder waren nicht zu übersehen – weder im Katalog noch in den Ausstellungen vor der Auktion. Zu sehr leuchteten ihre Farben, von einer geheimnisvollen Lichtquelle bestrahlt, zu extravagant schillerten die Kombinationen von Rosa, Grün, Gelb auf den bewegten Gewändern und zu sehr verlockten die üppigen Details und die Vielfalt der Figuren, sich im Betrachten zu verlieren. Ein besonderer Genuss auch insofern, als Werke wie die Pendants "Anbetung der Hirten" und "Kreuzabnahme" von Johann Georg Platzer oder wie die "Kreuzigung" von Franz Christoph Janneck am Kunstmarkt nur sehr selten vorkommen. Ihnen gemeinsam im Folgenden eine nähere Betrachtung zu widmen, hat seine Berechtigung auch in der engen Freundschaft, die beide Maler zeit ihres Lebens verband.

Franz Christoph Janneck (Graz 1703–1761 Mariahilf/Wien) und Johann Georg Platzer (St. Pauls/Eppan 1704–1761 St. Michaels/Eppan) gelten als die herausragenden Kabinettmaler des österreichischen Barock. Für beide war Kupfer der bevorzugte Malgrund, welcher die malerische Qualität, die effektvolle Inszenierung und nicht zuletzt auch die Erhaltung ihrer exquisiten Kunstwerke grundlegend bestimmte.

Johann Georg Platzer stammte aus einer Südtiroler Malerfamilie und erhielt seine erste Ausbildung bei seinem Stiefvater Joseph Anton Keßler und seinem Onkel Jakob Christoph Platzer, Hofmaler zu Passau. Sowohl Platzer als auch Janneck, der Sohn eines Grazer Malers, kamen in den 1720er Jahren nach Wien und studierten an der 1726 wiedereröffneten Wiener Akademie unter deren neuen Direktor Jacob van Schuppen (1670–1751). Zwischen den beiden fast gleichaltrigen Malern entwickelte sich – wie der Zeitzeuge und spätere Dresdener Galerieinspektor Christian Ludwig Hagedorn (1712–1780) überliefert hat – nicht nur eine innige Freundschaft, sondern auch die gleiche Vorliebe für das kleinformatige Genre.¹

Die beiden Künstler verbanden auf ihre jeweils ganz eigene Manier den sogenannten "Hollandismus" des 18. Jahrhunderts, d.h. die Orientierung an den Niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts, mit Vorbildern der Prager Schule um 1600 und mit dem zeitgenössischen Einfluss der französischen Genremalerei à la Watteau. Sie kreierten eine damit für Österreich individuelle Spielart des Rokoko. Davon zeugen heute ihre meist kleinformatigen,

Franz Christoph Janneck (Graz 1703–1761 Mariahilf/Wien) Kreuzigung Christi, um 1750, Öl auf Kupfer, 67 × 52,5 cm verkauft um € 75.000

auf Kupfertafeln ausgeführten Werke, welche von lebenslustigen Genreszenen bis hin zu verspielten Mythologien und tief empfundenen religiösen Szenen reichen. Platzer insbesondere entwickelte hierin einen "koloristischen Geschmack von persönlicher Prägnanz"², der bei seinen Zeitgenossen für nicht unerhebliche Irritation sorgte. Man bevorzugte eher die Malerei von Janneck, der zurückhaltender agierte, auch die kompositorische Dramaturgie des Horror Vacui dezenter anlegte. Heute liegt die Präferenz eher umgekehrt, doch unbenommen ist ihnen beiden ein bemerkenswertes Regie- und Erzähltalent.

Die nähere Beschäftigung mit ihrer Malerei wirft unweigerlich die Frage auf, welche Rolle dem Malgrund Kupfer in der Wirkung der herrlichen Farben zukommt.

Die Einführung von Kupferplatten als Malgrund wird zeitlich parallel mit dem im 15. Jahrhundert entwickelten Kupferstich in der italienischen Spätrenaissance verortet. Bis spätestens um 1600 verbreitete sich dann die neue Technik auch nördlich der Alpen. Als eines der frühesten Kupferbilder eines nordalpinen Malers findet das um 1570 in Rom entstandene "Jüngste Gericht" von Bartholomäus Spranger in Karel van Manders (1548-1606) berühmten "Schilder-Boeck" von 1604 ausdrücklich Erwähnung. Sicher nicht ohne Grund, denn Sprangers Experimente mit Kupfer als Malgrund hatte weitreichenden Einfluss, wohl auch, da er am kunstsinnigen Hof von Rudolf IV. in Prag seine Karriere vollendete. Fast 200 Jahre später wird Johann Georg Platzer in einem seiner Atelierbilder deutlich ein am Boden liegendes Kupferstichblatt als ein Werk Sprangers bezeichnen. Man kann davon ausgehen, dass sich der Tiroler Maler nicht nur in künstlerischer, sondern auch in technischer Hinsicht mit dem Vorbild des rudolfinischen Hofkünstlers auseinandergesetzt hat.

Metalle verlangten jedenfalls eine besondere Kenntnis der Eigenschaften, um nicht nur den gewünschten, sondern auch bleibenden Effekt zu erlangen. Um Kupferplatten als Bildträger verwenden zu können, wurde das Kupfer gewalzt bzw. gehämmert und danach in verschiedenen Stufen poliert. Die Bearbeitungsspuren sind meist auch heute noch auf den Rückseiten erkennbar. Als Zentrum zur Herstellung von Kupferplatten galt ab circa 1600 Antwerpen, und es waren die flämischen Meister, wie beispielsweise Jan Brueghel d. Ä., die die Technik der Ölmalerei auf Kupfer perfektionierten. Als Grundierung zwischen Kupfer und Ölfarbe wurden beispielsweise verschiedene Kombinationen aus Leinöl, Bleiweiß und Knoblauch verwendet; auch die Möglichkeit der Beschichtung mit Zinn, Silber oder Gold ist überliefert.

Ein weiterer entscheidender Schritt zu einem perfekten Ergebnis und einer dauerhaften Erhaltung der Malerei hing

von der besonderen Sorgsamkeit des Künstlers beim Auftrag der Farbschichten ab. Nur wenn diese ausreichend Zeit zum Durchtrocknen hatten, ließ sich Frühschwundbildung vermeiden. Wie der außerordentlich gute Erhaltungszustand vieler der Bilder heute dokumentiert, beherrschten Platzer und Janneck diese Methoden perfekt.³

Der größte erhaltungstechnische Vorteil des Kupfers als Malgrund ist wohl seine Eigenschaft der Stabilität. Was bedeutet, dass es kaum mechanische Bewegung des Bildträgers selbst gibt und auch eine hohe Toleranz gegenüber Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsschwankungen aufweist. Dies wiederum vermindert das Auftreten von ausgeprägtem Alterscraquelée in den Malschichten wie bei Leinwandgemälden oder von Rissen wie bei Eichenholztafeln.

Malerisch ist die glatte Oberfläche sicher die bedeutendste Eigenschaft dieses Materials. Sie erlaubt dem Künstler kleinstdetaillierte Pinselstriche, feinste Lasuren und Abstufungen im Farbauftrag. Dies kann zu einer changierenden, nahezu email- oder opalartigen Farbwirkung führen und lässt die Kleidung bei Platzers Vordergrundfiguren wie Seide schimmern. Auch erlaubt es jedmögliche Abstufung von kräftigst brillant-leuchtenden Farben bis hin zu Partien "en grisaille" in einem Gemälde, wie es besonders schön in Jannecks "Kreuzigung" demonstriert wird.

Die Kombination aus dem Material Kupfer mit der perfekten technischen Beherrschung im Umgang mit diesem Medium und mit der malerischen Meisterschaft der Künstler ist als die Grundlage für die farbliche Virtuosität, aber auch den meist exzellenten Erhaltungszustand der Werke von Franz Christoph Janneck und Johann Georg Platzer anzusehen. Diese Faktoren führen zum dauerhaften Erhalt der juwelenartigen Brillanz und damit zu hoher Wertbeständigkeit ihrer Werke, sodass diese technisch wie malerisch als wahre Preziosen der österreichischen Barockmalerei gelten können.

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

- 1 Vgl. Christina Pucher, Franz Christoph Janneck. 1703–1761, Diss., Graz 1996; Ulrich Becker (Hg.), Delikatesse der Malerei. Meisterwerke von Johann Georg Platzer, Katalog der Ausstellung, Alte Galerie, Joanneum, Graz 2007.
- 2 Becker 2007, S. 11.
- 3 Vgl. Hilde Seidl, Kupfer als Bildträger und die Erhaltung von Kupferbildern, in: Gemälde auf Holz und Metall (Restauratorenblätter, Band 19), Wien 1998.
- 4 Selbstverständlich immer ausgenommen extremer äußerer Einflüsse mechanischer oder klimatischer Natur.



Ergebnisse im Kinsky

Alte Meister



Faustino Bocchi (Brescia 1659-1742 ebd.)
Festtag im Zwergenreich, Öl auf Leinwand, 108 x 181,5 cm
verkauft um € 93.000



Jan Brueghel d. J. (Antwerpen 1601-1678 ebd.)

Allegorie der Tulipomanie, 1640er Jahre, Öl auf Holz, 30 × 47,5 cm

verkauft um € 92.000



Jan Davidsz. de Heem (Utrecht 1606-1683/84 Antwerpen)
Prunkstillleben, um 1645, Öl auf Leinwand, 75,6 × 101,4 cm
verkauft um € 125.000



Giovanni Paolo Panini (Piacenza 1691-1765 Rom)

Ein Paar Ruinencapriccios mit figürlicher Staffage, Öl auf Leinwand, doubliert, je 64 × 49 cm

verkauft um € 93.000



Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt) (Grafenwörth 1718–1801 Stein)
Familienbildnis Martin Johann Schmidt, 1790, Öl auf Zinkblech, 72,4 x 86,4 cm
verkauft um € 270.000



Jan van de Venne (um 1592-vor 1651) Die Versuchung des hl. Antonius, um 1640, Öl auf Holz, 72 x 89 cm verkauft um € 94.000

Sie möchten wissen, was Ihr Alter Meister wert ist? Sie sind neugierig auf eine Auktion? Wir beraten Sie jederzeit und forschen für Sie nach den Geheimnissen Ihrer Bilder! Wenden Sie sich an Mag. Kareen Schmid, schmid@imkinsky.com



Bartholomäus Spranger (Antwerpen 1546–1611 Prag) Mythologische Szene, Öl auf Holz, 61 x 46,5 cm verkauft um € 200.000



Rudolf von Alt, Salzburg mit der Salzach, 1887, Aquarell auf Papier, 38 x 47 cm, verkauft um € 222.000

Über den Wert eines Blattes Papier

Die Preisentwicklung der Aquarelle von Rudolf von Alt

Monika Schweighofer

Unter den österreichischen Künstlern des 19. Jahrhunderts nimmt Rudolf von Alt (1812 bis 1905) eine außergewöhnliche Stellung ein. Er gilt als der Meister des Aquarells. In seinem Œuvre rangiert diese Technik nicht nur gleichwertig neben der Malerei mit Ölfarben, sie war seine absolut bevorzugte Ausdrucksmöglichkeit, wie es die mehrere 1.000 Blätter umfassende Anzahl eindrucksvoll demonstriert. Im Aquarell erreichte Alt eine Grandiosität und Könnerschaft, die auch anhand der Preisentwicklung seiner Werke gewürdigt wird. So erzielten und erzielen Papierarbeiten von ihm – hier handelt es sich thematisch um Landschaften, Darstellungen von bekannten Gebäuden, Interieurs oder Stadtansichten – am Kunstmarkt sogar höhere Preise als seine Gemälde. Ein virtuos gemalter trüber Oktobertag in der Mozartstadt Salzburg aus dem Jahr 1887 erreichte beispielsweise bei uns im Auktionshaus im Kinsky den



Rudolf von Alt, Villa von Friedrich Jakob Gsell, Wien, 1886, Aquarell auf Papier, 35,8 x 51,6 cm, verkauft um € 86.000

Rekordpreis von 220.000 Euro. Einige Jahre zuvor war einem Sammler der Blick auf den "Konstantinbogen und das Kolosseum in Rom", entstanden 1872, 200.000 Euro wert, ein Preis, der auch nur von den besten Ölgemälden heimischer Künstler erreicht wird.

Dies war jedoch nicht immer so. Besonders am Anfang seines künstlerischen Schaffens war es für Alt schwierig, genügend Abnehmer für seine Blätter zu finden, um von seiner Arbeit überhaupt leben zu können. Die Preise, die er damals akzeptieren musste, waren mehr als bescheiden. Walter Koschatzky1 führte in seinen zahlreichen Publikationen über Alt auch dessen finanzielle Schwierigkeiten ausführlich an. So verdienten beispielsweise Künstler wie Jakob Gauermann und Thomas Ender, die als Kammermaler Erzherzog Johanns tätig waren, neben einem fixen Grundgehalt 100 Gulden pro Aquarell. Das Kaiserhaus hingegen bezahlte für die fertig ausgeführten Guckkastenbilder von Alt, welche Kaiser Ferdinand zwischen 1833 und 1848 in Auftrag gab, pro großformatigem Blatt nicht mehr als 20 bis 25 Gulden.² Die Vorstudien blieben überhaupt unverkauft, weil oder obwohl in diesen Momentaufnahmen vor Ort die typische Arbeitsweise des Künstlers besonders gut zu erkennen ist. Heute werden sie hingegen geschätzt, wie das Blatt "Riva am Gardasee", Vorlage für das gleichnamige Guckkastenblatt, beweist, das 2010 einem unserer Sammler 11.000 Euro Wert war. Ihm war offensichtlich bewusst, dass das angestückelte Blatt ein wertvolles Zeugnis für Alts unkonventionellen Malvorgang darstellt. Alt konnte davon nur träumen. Noch um 1860 fand Erzherzogin Sophie, dass ein Preis von 25 Gulden pro Blatt für eine Serie von Schönbrunner Ansichten unangemessen hoch sei.³ Aber auch viele private Sammler, die Alts Werke schätzten, erwarben diese zu äußerst moderaten Preisen. So zahlte der Unternehmer Friedrich Jakob Gsell, einer von Alts treuesten Kunden, der bis zu seinem Tod im Jahr 1871 über 300 Werke dieses Künstlers angesammelt hatte, stets nur einen sehr niedrigen Preis von 35 Gulden pro Blatt.⁴ Im Vergleich dazu erzielte das Aquarell mit Blick auf die "Villa Gsell" im 4. Wiener Bezirk in unserem Haus 86.000 Euro.

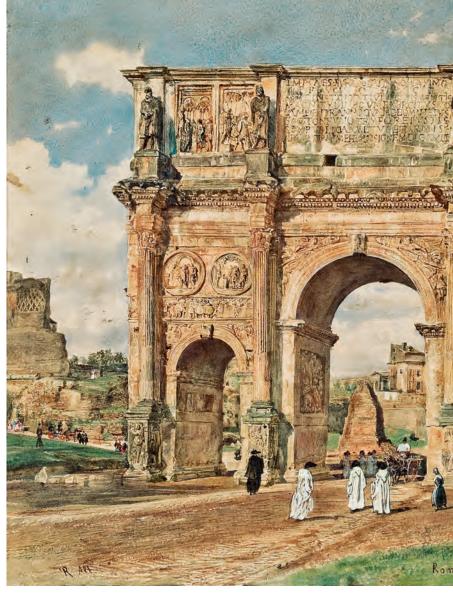
Um sich den Wert der Gulden-Beträge zu vergegenwärtigen, sei festgehalten, dass der Künstler im Jahr 1867 das Angebot einer Professur erhielt, welches er jedoch nicht annahm, da dieser Posten mit 2.000 Gulden pro Jahr dotiert gewesen war. Für den Unterhalt seiner Familie führte Alt einen jährlichen Bedarf von 4.000–5.000 Gulden an.⁵ Zum Glück fand Alt aber auch die Unterstützung von zahlreichen Sammlern, die sich um seine Werke bemühten und auch angemessene Preise

zu zahlen bereit waren. Die wirklich hohen Preise stellten sich jedoch erst nach dem Tod des Künstlers ein. Auf der Nachlass-Auktion, die 1906 in der Galerie Miethke stattfand, wurden 487 Aquarelle und Zeichnungen sowie 13 Ölgemälde versteigert. Pro Aquarell wurden Preise zwischen 1.500 und 5.000 Kronen erzielt, den Rekordpreis erhielt damals das Blatt "Der letzte schöne Baum an der Wien", welches um 7.000 Kronen zugeschlagen wurde. Erst durch die Hand von Kunsthändlern wurde der Wert der Blätter erkannt, Alt selbst aber konnte von dem erst entstehenden Kunstmarkt nur wenig profitieren.

Was ist nun das Faszinierende an Alts Werken, was veranlasst Sammler bis heute, ungewöhnlich hohe Summen für ein Blatt aus Wasser und Farbe auszugeben? Abgesehen von den malerischen Themen und ungewöhnlichen Blickwinkeln überraschen immer wieder Alts geradezu spielerische Experimentierfreude und seine stete Entwicklungsfähigkeit bis ins hohe Alter. War er anfangs noch von der Biedermeiermalerei geprägt, von deren Einfluss er sich aber sehr rasch löste, erreichte er ab den 1840er Jahren eine neue Präzision und malerische Feinheit, die sich am Ende seines Lebens und des Jahrhunderts zu einer fast impressionistisch geprägten Malweise aufzulösen begann.

Rudolf von Alt

Der Konstantinbogen und das Kolosseum
in Rom, 1872, Aquarell auf Papier, 35 x 66 cm
verkauft um € 200.000





Rudolf von Alt

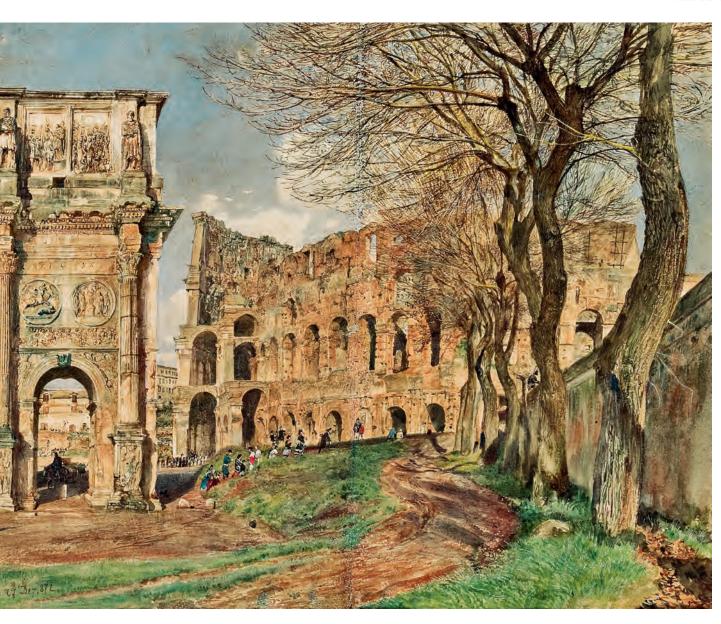
Riva am Gardasee, 1833,

Aquarell und Bleistift

auf Papier, 24 x 35 cm,

Sammlung Gsell

verkauft um € 11.000



In allen seinen Bildern lebt eine Ausdruckskraft, wie sie kaum ein anderer österreichischer Aquarellist und Maler erreicht hat. Die vielen Studienreisen, die Alt unternahm, lieferten ihm neue und pittoreske Motive, die er topographisch exakt wiederzugeben verstand, vor allem jedoch das Studium der Farben des Südens und der großen Licht- und Schattenkontraste auf den Italienreisen bereicherten seine Ausdrucksmöglichkeit. Die Aufmerksamkeit, die er der Wirklichkeit widmete, ist auffallend, und sein Streben war es, den Moment, das spontan Gesehene mit seiner speziellen Atmosphäre rasch und umfassend festzuhalten. Die Aquarelltechnik kam diesem Kunstwollen natürlich entgegen, da hier eine größere Unmittelbarkeit und Farbintensität möglich waren als mit der Ölmalerei.

Rudolf von Alt stand in jeder Phase seines Lebens an der Spitze des malerischen Fortschritts. Dies wurde auch von seinen Zeitgenossen und jungen Künstlerkollegen anerkannt, unter denen er hohes Ansehen genoss, wurde er doch im Jahr 1898, bereits 85-jährig, zum Ehrenpräsidenten der neu gegründeten Wiener Secession ernannt. Darüber hinaus zeugen die stabil hohen Preise, die für seine Blätter erzielt werden, von der zeitlosen Qualität und der großen Wertschätzung, die dem Künstler Rudolf von Alt ungebrochen entgegengebracht wird.

Das Auktionshaus im Kinsky, dem schon viele bedeutende Arbeiten des Malers anvertraut wurden, hat Rudolf von Alt den ersten Band seiner Editionen-Reihe gewidmet. Erstmals wurden seine Ölgemälde verzeichnet und ihr Verhältnis zu den Aquarellen analysiert. Derzeit wird auch an einer Datenbank für die Aquarelle Rudolf von Alts gearbeitet.⁷

Monika Schweighofer sammelte Erfahrung als Mitarbeiterin in der Kunstsammlung der Bank Austria und im Ausstellungsmanagement des Kunsthistorischen Museum Wien; seit 2006 Mitarbeiterin im *Auktionshaus im Kinsky*, Expertin für Malerei des 19. Jahrhunderts. schweighofer@imkinsky.com

- 1 Walter Koschatzky (1921–2003), Direktor der Albertina Wien von 1962–1986.
- Walter Koschatzky, Gabriele Koschatzky-Elias, Rudolf von Alt mit einer Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG, Wien-Köln-Weimar 2001, S. 154.
- 3 Koschatzky 2001, S. 333.
- 4 Ludwig Hevesi, Rudolf von Alt. Sein Leben und sein Werk, nach dem hinterlassenen Manuskript hg. von Karl M. Kuzmany, Wien 1911, S. 59.
- 5 Vgl. Koschatzky 2001, S. 240.
- 6 Vgl. Koschatzky 2001, S. 332 f.
- 7 Bei Informationen wenden Sie sich bitte an: Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com

Marianne Hussl-Hörmann, Rudolf von Alt. Die Ölgemälde. Werkverzeichnis, Auktionshaus im Kinsky (Hg.), mit Beiträgen von Herbert Giese (Kunsthändler, Wien), Sabine Grabner (Belvedere, Wien) und Johann Kräftner (Direktor Liechtenstein Museum, Wien), Wien 2011

Ergebnisse im Kinsky

Bilder des 19. Jh.



Friedrich Gauermann (Miesenbach 1807-1862 Wien) Herde am Seeufer, Öl auf Holz, 54 x 72,5 cm verkauft um € 100.000



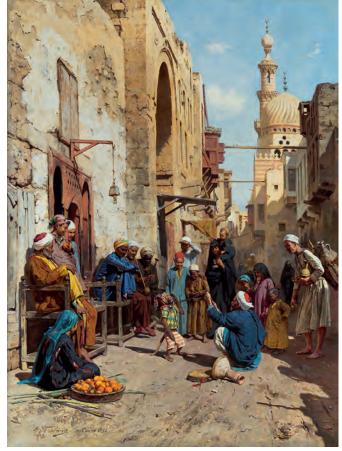
Tina Blau (Wien 1845-1916 ebd.)

Kanal bei Amsterdam, um 1875/76, Öl auf Leinwand, 63 x 90 cm

verkauft um € 207.000



Joseph Nigg (Wien 1782–1863 ebd.) *Prächtiges Blumen- und Früchtestillleben*, 1839, Porzellan, 67 x 50 cm **verkauft um € 112.000**



Artur Ferraris (Galkowitz 1856-nach 1928?)

Der dressierte Affe, 1892, Öl auf Leinwand, 134,5 x 101 cm

verkauft um € 165.000

Landschaft und Historie, Stimmung und Realismus, Heimat und ferne Reisen, die Malerei des 19. Jahrhunderts bietet eine Fülle an Themen und einen Reichtum an malerischen Ausdruck! Informieren Sie sich über die Bedeutung, den Inhalt und den Wert Ihrer Bilder! Wenden Sie sich an Mag. Monika Schweighofer, schweighofer@imkinsky.com



Ferdinand Georg Waldmüller (Wien 1793–1865 Helmstreitmühle bei Mödling) Betendes Mädchen, 1857, Öl auf Leinwand, 54 x 44 cm verkauft um € 250.000

Phantasien für den Kaiser

Die k. k. Silber-Manufaktur Mayerhofer & Klinkosch

Roswitha Holly

Leichtfüßig tanzen nackte, lockige Mädchen und Buben über die festlich gedeckte Tafel, die Last der siebenarmigen Girandolen, die sie in ihren Armen tragen, scheinen sie mühelos zu bewältigen - diese in Silber gegossene Phantasie schmückte einst eine Festtafel der kaiserlichen Familie Habsburg-Lothringen. Die herrschaftliche Provenienz lässt sich auf den ersten Blick aufgrund des kaiserlichen Wappens am Sockel der Leuchter erkennen. Doch wer steckt als Schöpfer dieses kunstvoll gefertigten Girandolenpaars dahinter? In Anbetracht der hohen Ausführungsqualität und der ausgewogenen Komposition kommen nur wenige Silberschmiede dieser Zeit in Frage, der Name "Klinkosch" drängt sich jedoch unweigerlich in den Vordergrund. Dieser Verdacht wird durch die eingeschlagene Meistermarke "J. C. Klinkosch" bestätigt. Wie kaum ein anderer auf dem Gebiet der Tafelkunst verstand Johann Carl Klinkosch, den verspielten Geschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu treffen. Während viele Namen von Vertretern der Wiener Silberschmiedekunst heute nur mehr einem fachkundigeren Publikum bekannt sind, fällt der Name "Klinkosch" in Zusammenhang mit hoher Handwerksqualität beinahe zwangsläufig. Doch wie kam es zu diesem bis heute fortwährenden Renommee, das weit über die Grenzen Österreichs reicht?

Die kaiserliche Residenzhauptstadt Wien war im ausgehenden 18. Jahrhundert ein gutes Pflaster für begabte Gold- und Silberschmiede, die hier auf ein unersättliches und finanzkräftiges Publikum für ihre luxuriösen Preziosen aus Gold und Silber trafen. Einer unter ihnen war Stephan Mayerhofer, den die Erfolg versprechende Auftragssituation aus dem fernen Stuhlweißenburg in Ungarn nach Wien lockte. Seine Wiener Karriere begann er mit der Herstellung von hochwertigem Pferdegeschirr und Beschlägen, was ihm den Titel des "k. k. Hof-Plattierers" einbrachte. Als technisch sehr versierter Handwerker entwickelte er daneben Maschinen und Methoden, die es ihm ermöglichten, erstklassige, jedoch kostengünstige Silberarbeiten herzustellen. Mit seiner 1824 abgelegten Meisterprüfung zum Gold- und Silberschmied legitimierte Mayerhofer auch seine silbernen Kostbarkeiten für die festliche Tafel des Hochadels.

1830 brachte der Gold- und Silberschmied Carl Klinkosch neue Impulse in die Mayerhofer'sche Fabrik. Klinkosch hatte Prager Wurzeln und konnte auf eine lange Familientradition als Gelbgießer zurückblicken. Das Gold- und Silberschmiedehandwerk erlernte Carl in der väterlichen Werkstatt nahe der Wiener Hofburg und später beim Juwelier Bruno Neuling am Bauernmarkt. Beide Ausbil-

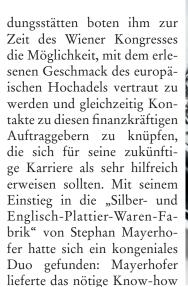






Marken Mayerhofer & Klinkosch, J. C. Klinkosch





und die finanzielle Rücklage, Klinkosch führte durch sein handwerkliches Geschick und sein Gespür für Ästhetik das Unternehmen zum Erfolg. Bereits 1836 wurde Carl Klinkosch gleichberechtigter Teilinhaber des nun neu benannten Unternehmens "Mayerhofer et Klinkosch", das Arbeitsplätze für über 200 Handwerker bot und zu den größten Betrieben der Donaumonarchie zählte. In diese Zeit fallen auch die bedeutendsten Aufträge für das Kaiserhaus, dem die Manufaktur bis zum Ende der Monarchie sehr eng verbunden blieb. Die auf die Herstellung von Tafelbesteck und -service, Kerzenleuchter und Toilettegarnituren spezialisierte Firma wurde von der kaiserlichen Familie mit prestigeträchtigen Aufträgen betraut.

Die Bandbreite reichte von Kroninsignien, Ehrengeschenken über repräsentatives Tafelsilber für offizielle Bankette, Ausstattungen für Hochzeiten bis hin zum intimen Kammerservice des Kaisers. Auch bereits bestehende Silbergarnituren wurden regelmäßig von "Mayerhofer & Klinkosch" um neue Stücke im alten Stil ergänzt. Abgesehen von einigen Silberarbeiten, die weltweit im Kunsthandel auftauchen, zeugt vor allem der unglaublich reiche Bestand der Wiener Silberkammer vom fruchtbaren Verhältnis der Manufaktur zum Kaiserhaus. Belohnt wurde die Treue und hohe Qualität mit dem ehrenvollen Titel "k. k. Hofsilberarbeiter", der die Firma dazu befugte, den k. k. Doppeladler im Geschäftsschild zu tragen.

In zweiter Generation nahmen die beiden Söhne der Firmengründer, Stephan Mayerhofer jun. und Joseph Carl Klinkosch, das Geschehen des florierenden Unternehmens



Kaiserliches Wappen von Franz Joseph und Elisabeth

in die Hand. Da sich Stephan Mayerhofer jun. jedoch immer weniger für die Firmenangelegenheiten interessierte, löste ihm sein Partner die Anteile im Jahr 1869 ab. Ab diesem Zeitpunkt trug die Manufaktur den neuen Namen "Gold-, Silber- und Metallwaren-Fabrik I. C. Klinkosch". Sie wuchs zur größten Fabrik dieser Art in der österreichisch-ungarischen Monarchie heran und erfreute sich eines äußerst großen Bekanntheitsgrades in ganz Europa. Die Teilnahme an den Weltausstellungen in

Wien (1873) und Paris (1878) trug erheblich zum hohen Ansehen seiner Handwerkskunst bei. Betuchte Liebhaber silberner Kostbarkeiten für den täglichen und den besonderen Gebrauch trafen sich in der Verkaufsniederlassung im Palais Herberstein am Michaelerplatz, wo sich heute das Café Griensteidl befindet.

Kriegsbedingt durchlebte das Unternehmen in den darauffolgenden Jahren einige Höhen und Tiefen. 1919 wurde es schließlich von der "Berndorfer Metallwaren-Fabrik Arthur Krupp A.G." aufgekauft, die Produktion verlief jedoch noch eigenständig. Der Zweite Weltkrieg bedeutete einen neuerlichen Zusammenbruch des auf Luxuswaren spezialisierten Firmenzweigs, was schließlich 1972 zur endgültigen Streichung aus dem Wiener Handelsregister führte.

Erhalten geblieben sind erfreulicherweise die Kerzen tragenden Mädchen und Knaben, die mit etwas Glück noch heute leichtfüßig über unsere Tafeln tanzen.

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

Literatu

Sonja Reisch (Hg.), Die Gold-, Silber- und Metallwarenfabrik J. C. Klinkosch, Wien 1997.



Ergebnisse im Kinsky

Antiquitäten



Bergmanndeckelpokal Augsburg, 1638, Silber, H. 36 cm verkauft um € 41.000



Hans Leinberger (um 1480-1531)

Trauernde Maria, um 1510/15, Lindenholz, H. 87,5 cm

verkauft um € 98.000



Anton Kothgasser (Wien 1769–1851 ebd.)
Ranftbecher mit Stift Melk und Wappen des Abtes Anton Reyberger, 1817
verkauft um € 48.800



Du-Paquier-Elefant Wien, um 1730-35, Porzellan, weiß glasiert, H. 23 cm verkauft um € 142.000

Kein Gebiet ist so vielfältig wie das der Antiquitäten. Ob Silber, Porzellan oder Glas, ob Skulpturen in Holz oder Stein – wir informieren Sie über das Alter, entschlüsseln die Marken, erforschen den Künstler. Wenden Sie sich an Mag. Roswitha Holly, holly@imkinsky.com



Tapisserie *Das Mahl*Beauvais (Frankreich), um 1720–1730, Wolle und Seide, ca. 355 x 286 cm
verkauft um € 87.000



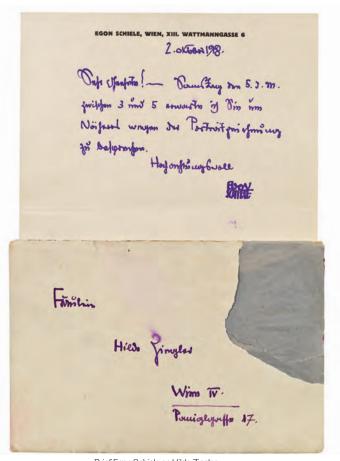
Ein neu entdecktes Schiele-Mädchen

Claudia Mörth-Gasser

Ein bislang unentdecktes Werk zu finden, anvertraut zu bekommen und es ins Blickfeld von Sammlern und Kunstinteressierten rücken zu dürfen, gehört zum Aufregendsten, das die Tätigkeit als Expertin eines Auktionshauses zu bieten hat. Heißt der Künstler auch noch Egon Schiele und hält man eine Bildnis-Zeichnung in Händen, die wohl zu den schönsten und ausdrucksstärksten seiner späten Frauenporträts zählt, kennt die Begeisterung keine Grenzen. Im November 2012 konnten wir ein großartiges Mädchenbildnis präsentieren, das die Kunstwelt nicht kannte, weil es sich seit 1921 im Besitz der Porträtierten und ihrer Familie befand und diese das Blatt im Verborgenen hielten. Dass Egon Schiele dieses Werk nur wenige Wochen oder Tage vor seinem frühen Tod am 31. Oktober 1918 geschaffen hat, wie ein im Original erhaltener Brief des Künstlers belegt, ist nur eine der Aufsehen erregenden Facetten in der Geschichte einer großartigen Entdeckung.

Modell für die in Kohle ausgeführte Zeichnung saß Hilde Ziegler im Alter von 17 Jahren. Sie war Schülerin des Wiener Gymnasiums von Dr. Eugenie Schwarzwald, das unkonventionelle pädagogische Ansätze vertrat. Im Herbst 1918 wollte man der Schülerzeitung eine besondere Note verleihen: Der Maler Egon Schiele sollte für die Zeitschrift des Gymnasiums ein Porträt einer Schülerin anfertigen. Hilde Ziegler, ein hübsches, selbstbewusstes Mädchen, wurde beauftragt, dieses Anliegen an Schiele heranzutragen. Schiele kam dem Wunsch gerne nach, jedoch nur unter einer Bedingung: Hilde Ziegler selbst müsse sich von ihm zeichnen lassen.

In einem mit 2. Oktober 1918 datierten Brief lud Schiele die zu Porträtierende in sein neues, erst im Juli bezogenes Atelier in der Wattmanngasse 6 im 13. Bezirk: "Sehr geehrte! Samstag den 5. d. M. zwischen 3 und 5 erwarte ich Sie um Näheres wegen der Porträtzeichnung zu besprechen. Hochachtungsvoll Egon Schiele".



Brief Egon Schiele an Hilde Ziegler, 2. Oktober 1918, Privatbesitz

Schiele fertigte von Hilde Ziegler in der Folge zwei unterschiedliche Porträts an: eine halbfigurige Darstellung, auf der die junge Frau, leicht zur Seite gewandt, im Dreiviertelprofil mit einer Bluse bekleidet zu sehen ist, während das zweite Blatt eine nicht ganz so detailliert ausgeführte Kopfstudie zeigt. Auf dieser zweiten Kohlezeichnung¹ erscheint die Porträtierte in Frontalansicht und nimmt Blickkontakt zum Betrachter auf. Ob eine der Zeichnungen tatsächlich einst eine Schülerzeitung zierte, bleibt ungewiss. Evident hingegen ist, dass beide Bildnisse in die Reihe der spätesten Werke Egon Schieles einzuordnen sind. Kurze Zeit nach ihrer Entstehung fiel der Künstler der Spanischen Grippe zum Opfer. Seine schwangere Frau Edith war der Epidemie drei Tage zuvor erlegen.



Hilde Ziegler, Fotografie von Trude Fleischmann, 1917/18, Privatbesitz

Die Zäsur von Schieles Tod leitete die Geschichte der Provenienz des Mädchenporträts von Hilde Ziegler jedoch erst ein: Die junge Frau dürfte großen Gefallen an Schieles künstlerischer Darstellung gefunden haben und bemühte sich, ihre beiden Porträtzeichnungen aus dem Nachlass des Künstlers zu erwerben. Gleich nach Schieles Tod kontaktierte sie deshalb Anton Peschka, den Schwager Schieles. Peschka schrieb am 26. November 1918 einen Brief an Hilde Ziegler, in dem er ein Treffen bei Marie Schiele, der Mutter Egon Schieles, avisierte: "Liebes Fräulein Ziegler! Also für Sonntag Vormittag zu Frau Schiele Mary, Gfornergasse 7/6. Glaube Zeichnung gefunden zu haben. Mit besten Grüßen Maler Anton Peschka".² Trotz dieser aussichtsreichen Worte verblieb das

Porträt allem Anschein nach vorerst noch im künstlerischen Nachlass. Das Blatt sollte erst 1921 in den Besitz von Hilde Ziegler gelangen. Sie erwarb es bei Heinrich Rieger, einem wichtigen frühen Sammler von Egon Schiele.

In seinen letzten beiden Lebensjahren avancierte Egon Schiele zu einem gefragten Porträtisten. Neben privaten Bildnissen, den zahlreichen Porträts seiner Frau Edith oder jenem seiner Mutter entstand eine Reihe von Frauenporträts, die Schieles ausgeprägtes psychologisches Einfühlungsvermögen widerspiegeln. Schiele hatte sich zu einem sensiblen Beobachter entwickelt, dem es gelang, die Individualität der Dargestellten zu Papier zu bringen und deren

einzigartige seelische Befindlichkeit suggestiv zu vermitteln. Auch im Porträt von Hilde Ziegler zeichnet Schiele nicht bloß ein Bild ihrer äußeren Schönheit, er macht vielmehr ihr Wesen spürbar und versucht, ihre Persönlichkeit lebendig zu charakterisieren.

Interessant ist der Vergleich mit einem Porträtfoto der jungen Frau aus dem Jahr 1917 oder 1918. Der Pose auf der Zeichnung nicht unähnlich, zeigt die fotografische Aufnahme das Mädchen in leichter Profilansicht, ihr Blick geht etwas schüchtern zur Seite und ihr Gesichtsausdruck ist ernst. Bemerkenswert ist, dass Schiele den Reiz der äußeren Erscheinung steigert und der Dargestellten eine einnehmend charismatische Ausstrahlung verleiht. Eine wesentliche Rolle spielt hier die Blickregie. Die schönen großen Augen des Mädchens nehmen vom Betrachter keine Notiz, sie schweifen verträumt in die Ferne und suggerieren Offenheit und jene Lebensfreude, die sich auch im sanften Lächeln widerspiegelt. Subtil gelingt es Schiele, die jugendliche Anmut der Frau zu betonen und ihr das ihrem Wesen entsprechende Selbstbewusstsein ins Gesicht zu schreiben. Das Gesicht als Spiegel der Seele wird zum zentralen Ausdrucksträger. Zumal Schiele in diesem Bildnis auf die Darstellung der Hände, die an sich eine tragende Funktion in seinem gestischen Ausdrucksrepertoire haben, verzichtet.

Schieles künstlerische Haltung wird durch grafische Qualitäten und den Umgang mit linearen Strukturen definiert. Mit sicherem Strich, der keiner Korrekturen bedarf, führt er den Kohlestift und setzt die Mädchengestalt ohne räumliche Verankerung auf den neutralen Bildgrund. Isoliert im leeren Raum wird die Figur allein von der präzisen Umrisslinie und dem sparsamen Lineament der Binnenzeichnung getragen. Die beeindruckende Ökonomie der Linie geht einher mit Schieles ausgeprägtem Sinn für Negativflächen: Wohlkalkuliert wird die leere, freigelassene Fläche zu einem wesentlichen Element der Bildkomposition.

Charakteristisch für die Porträts der letzten beiden Schaffensjahre ist Schieles fein differenzierte Linienführung. Einerseits setzt er die Kontur hart und präzise, andererseits wird die Oberfläche weich modelliert und die Gestalt durch einen Reichtum an malerischen Valeurs plastisch formuliert. Sorgfältig schildert er die physiognomischen Züge, wohingegen der Oberkörper kursorisch gestaltet und teils nur fragmentarisch angedeutet wird – die linke Partie bleibt fast zur Gänze ausgespart. Auffallend ist auch, wie detailreich er die hochgesteckte Frisur wiedergibt: Er greift zu Pinsel und Temperatechnik und bereichert die Zeichnung um eine besondere malerische Komponente.

Als Egon Schiele die Schülerin Hilde Ziegler in dieser großartigen Kohlezeichnung verewigte, war seine künstlerische Laufbahn an einen Punkt gelangt, wo er die lang ersehnte Resonanz in der Öffentlichkeit fand und künstlerische wie auch kommerzielle Erfolge feiern konnte. Nach Gustav



Egon Schiele, *Mädchenporträt* (Hilde Ziegler), Kohle auf Papier, Lichtdruck

Klimts Tod im Februar 1918 galt er als führender Künstler Österreichs. Ein Status, der sich in der 49. Ausstellung der Wiener Secession im März des Jahres bestätigte: Die Schau war Schiele und seinen Künstlerfreunden gewidmet und bedeutete für ihn den eigentlichen Durchbruch. Schiele war nun vielbeschäftigt, organisierte Ausstellungen im Inund Ausland und zeigte sich künstlerisch sehr produktiv. Er bezog ein neues, größeres Atelier und vereinbarte eine Porträtsitzung um die andere. Seine tödliche Krankheit setzte seiner vielversprechenden Karriere in den Morgenstunden des 31. Oktobers 1918 ein jähes Ende. Er verstarb unerwartet früh mit 28 Jahren.

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

- 1 Vgl. Kallir 1990, S. 610, Nr. 2229. Von dieser Kohlezeichnung wurde 1920 ein Lichtdruck angefertigt, auf dem die Abbildung im Werkverzeichnis basiert. Beide Porträts von Hilde Ziegler befanden sich seit 1921 in ihrem Besitz.
- 2 Der Brief von Anton Peschka ist in Kopie erhalten.

Literatur

Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1990. Agnes Husslein-Arco / Jane Kallir (Hg.), Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts, Katalog Belvedere, Wien 2011.

Ergebnisse im Kinsky

Klassische Moderne



Rudolf Wacker (Bregenz 1893–1939 ebd.) Herbststrauß, 1937, Öl auf Holz, 68,5 x 44,3 cm

verkauft um € 239.000



Gustav Klimt (Wien 1862–1918 ebd.) Stehender Frauenakt im Profil nach links, 1902, 44,5 x 30,9 cm

verkauft um € 200.000



Albert Birkle (Charlottenburg 1900–1986 Salzburg)
Die letzten Häuser, 1922,
Öl auf Karton, 71 x 51 cm
verkauft um € 167.000

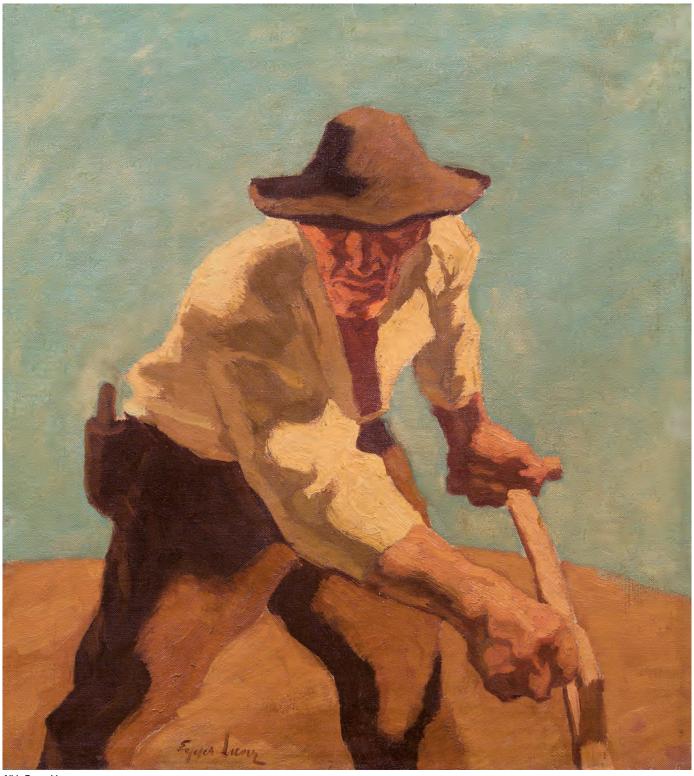


Franz Sedlacek (Breslau 1891–1945?)

Beim Moulagenmacher, 1932,
Öl auf Sperrholzplatte, 72 x 60 cm

verkauft um € 346.000

Wir sind Ihr Partner, wenn es um Kunst geht, und erzielen Höchstpreise für Ihre Objekte! Gerne gewähren wir Ihnen auch einen Vorschuss! Wenden Sie sich an Mag. Claudia Mörth-Gasser, moerth-gasser@imkinsky.com



Albin Egger-Lienz (Stribach bei Lienz 1868–1926 St. Justina bei Bozen) Schnitter, um 1920, Öl auf Leinwand, 62,5 x 56,5 cm verkauft um € 322.000

Wiener Haute Couture

Das Prinzip des "Kunstwollens" als Narration der Moderne im Modesalon der Schwestern Flöge

Magda Pfabigan

Wie kann ein Kleid in der Kulturgeschichte der Moderne mit ihren unzähligen Narrativen positioniert werden?

In der Jugendstilauktion im *Auktionshaus im Kinsky* am 15. November 2012 wurde erstmalig im Kunsthandel ein frühes Kleid aus dem Jahr 1905 aus dem Modesalon der Schwestern Flöge¹ angeboten. Dieses ist sowohl ein Zeugnis des Lebensstils einer Person als auch einer künstlerischen und kulturgeschichtlichen Entwicklung im Wien der Jahrhundertwende.

Die Wiener Werkstätte wurde 1903, also zwei Jahre vor Anfertigung des Kleides, gegründet und stand in einer engen Beziehung zum Modesalon Flöge in der "Casa Piccola", Mariahilfer Straße 1b. Bereits in der Zeit um 1900 wurde in den Fachklassen und Werkstätten Wiens jene handwerklich perfekte und virtuose Beherrschung gefordert, ohne die eine künstlerische Arbeit nicht entstehen durfte. Von England ausgehend haben Reformen des Kunsthandwerks und der Werkstätten-Gedanke innerhalb Europas eine Revolution verursacht, die auch eine Neugestaltung des Kleidungsstückes forderte. Josef Hoffmann, einer der Gründer der Wiener Werkstätte, hatte sich bereits 1898 dem "künstlerischen Kleid" zugewandt und diese Forderungen für sein späteres Programm übernommen. Gustav Klimt und Emilie Flöge gaben der Mode weitere entscheidende Impulse und trugen mit dem Reformkleid, das zuerst in England und Deutschland die von Industrie und Massenproduktion beeinflusste Mode ersetzen sollte, zu einer neuen Modereformbewegung bei. Mit der Gründung der Modeabteilung der Wiener Werkstätte im Jahr 1909 unter der Leitung von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, der auch als "Poiret der Wiener" bezeichnet wurde, setzte sich die Internationalisierung der künstlerischen Bewegung fort.



Emilie Flöge am Attersee in einem Kleid mit einem Einsatz aus Rybany, Slowakei, 1913 Fotografie: Friedrich Walker

Haute-Couture-Kleid, um 1905, Modesalon der Schwestern Flöge, Casa Piccola verkauft um € 27.000



Es stellt sich die Frage, ob dieses frühe Flöge-Kleid auch als Signum der Moderne betrachtet werden kann, steht es doch stilistisch abseits von den fortschrittlichen Reformkleidern, die Emilie Flöge imposant als Zeichen einer neuen Zeit vorführte. Und ist dieses Kleid als Kunstobjekt mit dem puristischen, geometrischen Stil der Frühzeit der Wiener Werkstätte vereinbar? Verbinden wir nicht vielmehr mit dem von Josef Hoffmann und Koloman Moser ausgestatteten Modesalon aus dem Jahr 1904 ein ebenso neues, gesellschaftliches und soziales Produkt, das diese Idee trefflich repräsentiert?

Ein tailliertes und geschnürtes Flöge-Kleid mit aufwändigen Stickereien, Bordüren und Klöppelspitze scheint zunächst einmal wenig mit der Extravaganz des Typus der "neuen und natürlichen Frau" und mit der Antibürgerlichkeit der Künstlerkleider gemeinsam zu haben.

In erster Linie erfüllten die drei Flöge-Schwestern den Wunsch ihrer Auftraggeberinnen, Schnittformen der Kleidungsstücke von Pariser Modellen auf die Wiener Kundschaft zu adaptieren, und fanden damit einen geschickten Kompromiss zwischen "Chic Parisien" und "Wiener Haute Couture". Mit der alleinigen Geschäftsidee vom Reformkleid hätten die Inhaberinnen ihren Salon hingegen bald schließen müssen, da mit diesem neuen Typus Mode nur geringe Umsätze erwirtschaftet werden konnten. Der künstlerische und ökonomische Erfolg des Modesalons beweist jedoch, dass sich hier noch eine weitere moderne künstlerische Entwicklung ihren Weg bahnte.

Wenn wir uns auf die Suche nach diesem neuen Trend begeben, der auf einen anderen Kunst- und Lebensstilkontext verweist, empfiehlt es sich, unseren Blick im Salon retrospektiv auf das Mobiliar mit den Wandvitrinen zu werfen. Dort finden sich neben den Arbeiten der Wiener Werkstätte Emilie Flöges umfassende volkskundliche Textilmustersammlung aus allen Teilen der Monarchie: beginnend bei rumänischer und ungarischer Bauerntracht bis hin zu slowakischen Spitzen, Weiß- und Tüllstickereien, die sie regelmäßig wechselte, um ihren Kundinnen neue Anregungen zu vermitteln. Der Besucherin wurde ein gelungenes und geschicktes Ineinandergreifen von Tradition und modernem Geschmack mondäner Gesellschaftsräume vorgeführt, zugleich verlangten ambivalente Forminhalte, dass wechselnde Sehweisen komponiert werden konnten.

Gebrauchsgegenstände aus Gegenden der ländlichen Bevölkerung wurden bereits im neugegründeten Museum für Kunst und Industrie im Jahr 1864 als Vorlagenmuster gesammelt und trugen langsam zu einer neuen Kulturwahrnehmung bei. Die großen Weltausstellungen bedeuteten nicht nur eine multinationale Produktschau, sondern auch eine kulturelle Transparenz und Verbreitung. Auch Alois Riegl als Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte war ein Befürworter des Ornaments und gab maßgebliche Impulse, die Erzeugnisse des "Hausfleißes und der Hausindustrie" als eigenen ökonomischen Faktor zu begreifen.

Bevor Riegl seine Professur der Kunstgeschichte an der Universität Wien antrat, war er Kustode in der Textilabteilung des Museums für Kunst und Industrie, dem heutigen Österreichischen Museum für angewandte Kunst. Von den dortigen Sammlungsbeständen gehen seine beiden ersten großen Schriften – "Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik" (1893) und "Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn" (1901) – aus. Diese spannen einen Bogen von sachbezogener Objektanalyse zu einer universalhistorischen Konstruktion. Der "Volkskunst" wurde unter diesen neuen Voraussetzungen der Systematisierung und Neubewertung ein Selbstverständnis geschaffen und gesellschaftsfähig gemacht.

Riegls umfassender Begriff des "Kunstwollens" war Impulsgeber für Kunst und hat Denkmuster hervorgebracht, um die Moderne im positiven Sinn als Weiterentwicklung der Tradition zu betrachten. Nach seiner Deutung wirken nicht nur Religion, Ökonomie und Politik, sondern auch die Mode auf die Kunstgestaltung ein. Wobei der wesentliche Ausgangspunkt für Riegl immer das Kunstwerk an sich blieb und die Fragestellung, in welcher Situation Kunst entstehen konnte. Er reiste als Textilkustode in benachbarte osteuropäische Länder und beobachtete, unter welchen Bedingungen Kunst in ländlichen Gebieten entsteht. Mit diesem reflektierenden Gedanken des "Kunstwollens" schuf er somit eine produktive Dialektik von konkretem Artefakt und formaler Reflexion und parallelisierte geschickt Theorie und Praxis.



Etikett zum Kleid aus dem Modesalon der Schwestern Flöge, Casa Piccola







Modesalon der Schwestern Flöge Casa Piccola mit Mobiliar von der

Entsprechend Riegls Vorgehen einer Ästhetik der Unvoreingenommenheit können wir das frühe Flöge-Kleid nun auch abseits vorherrschender Diskursregeln betrachten. Sein Begriff des "Kunstwollens" erlaubt eine Einsicht und Wertschätzung der fremden und avantgardistischen Kunst und löst repressive Differenzen auf. Die Frage, ob der Begriff der Modernität traditionelle Muster, wie diese bewusst bei unserem Kleid verarbeitet wurden, ausschließt, kann nun beantwortet werden. Wir erkennen aus diesen beiden Positionen der unterschiedlichen modernen Bewegungen keinen Widerstreit mehr zwischen Bewahrung und Überschreitung von Tradition. Die in einem neuen Kontext gestellten Variationen schufen eine komplexere Modernität, die zugleich eine Akzeptanz von Brauchtum und Sitte war und die im Modesalon der Schwestern Flöge in der weiteren Entwicklung auch in den Reformkleidern als Konsequenz ihren stilistischen und ideellen Ausdruck fand.

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

1 Emilie, Helene (verheiratet mit Ernst Klimt) und Pauline Flöge.

Literatur

Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold (Ed.), Alois Riegl Revisted. Contributions to the Opus and its Reception, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, Band 9, Wien 2008. Alois Riegl, Volkskunst. Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894.

- Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.
 Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901.
- -, Radu Stern, A Contre-Courant Vetements d'Artistes 1900-1940, Musée des arts décoratifs Lausanne, Museum Bellerive, Zürich-Bern 1992. Angela Völker, Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910-1932, Wien 2004.

Ergebnisse im Kinsky

Jugendstil



Otto Prutscher (Wien 1880–1949 ebd.) Karaffe mit Stöpsel, um 1907, farbloses Kristallglas mit Schliff, H. 32,8 cm verkauft um € 44.000



Josef Hoffmann (Pirnitz 1870–1956 Wien)
Deckeldose, Wiener Werkstätte, 1904, Silber, Halbedelsteine, H. 7,5 cm
verkauft um € 174.000

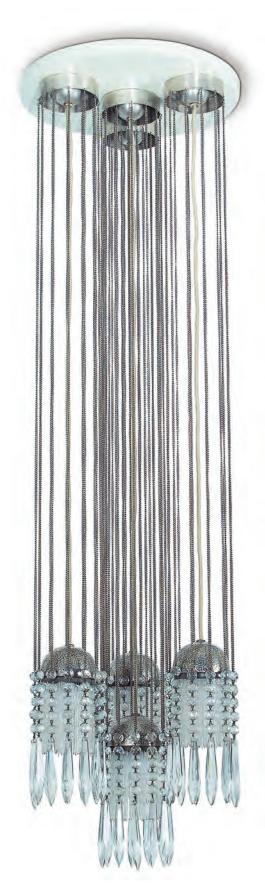


Dagobert Peche (St. Michael 1887–1923 Mödling) Spiegel, Max Welz für die Wiener Werkstätte, 1922, Lindenholz, 53 x 43 cm verkauft um € 152.000



Franz Hofstötter (1871 München-1958) Vase, Johann Lötz Witwe, Klostermühle für die Weltausstellung in Paris 1900 verkauft um € 37.500

Wir sind die Experten für Objekte der Wiener Werkstätte und verzeichnen regelmäßig Rekordpreise für Kunstwerke des Jugendstils! Unsere Schätzungen erfolgen kostenlos und unverbindlich, gerne kommen wir auch zu Ihnen nach Hause. Wenden Sie sich an Mag. Magda Pfabigan, pfabigan@imkinsky.com



Josef Hoffmann und Koloman Moser

Luster für den Stiegenaufgang der Wiener-Werkstätte-Räume in der Neustiftgasse 32/34 im 7. Wiener Gemeindebezirk, Wiener Werkstätte, 1903, Messing versilbert, H. 122 cm verkauft um € 345.000

Zu einer frühen Vertikalgestaltung von Arnulf Rainer

Diethard Leopold

Die große Vertikalgestaltung auf Jute aus den frühen fünfziger Jahren gehört zu den beeindruckendsten Werken von Arnulf Rainer.

Das Wort "beeindruckend" ist hier nicht konventionell gemeint, sondern wörtlich zu nehmen. Es gehört zur Qualität dieser Arbeit, dass sie Eindruck macht. Ihre äußere Gestalt ist extrem vereinfacht, im positiven Sinne simpel: Sie reduziert ihre Aussage auf ein einziges Faktum, nämlich die Vertikale. Die vielen Striche, die zum Aufbau dieser Vertikale beitragen, haben dabei aus meiner Sicht weniger die Funktion, die Vertikale komplex und innerlich vielfältig zu gestalten als vielmehr ihren ereignishaften Gestus herauszustreichen. Die vielen übereinander gelagerten Striche lassen das Ereignishafte laut und prägnant werden. Sie bündeln die Aussage auf einen einzigen Sinn.

Es gibt hier also nicht nur einen einzigen Strich von oben nach unten, sondern eine Vielzahl, die die Vertikale betonen. Das Kunstwerk ist mithin nicht puristisch als rein optisch wahrzunehmende Figur gemeint, sondern als Energie-Emergenz, als sich ereignendes Energie-Quantum, das sich eben vertikal geriert und generiert. Es ist, um es nochmals zu sagen, keine Figur, sondern ein Geschehen, das ausdrucksstark ist und offenbar einen bestimmten Eindruck machen soll. Eine moderne Form des Expressionismus wird hier durchgeführt, man könnte sie auch paradox einen "minimalistischen Expressionismus" nennen. Und man könnte daher beispielsweise Egon Schieles "Gelben Akt" direkt daneben hängen, um beider Gestalt für einen Betrachter deutlicher zu machen.

Ich sehe also diese Vertikale nicht zweigeteilt, nicht als Zwiespalt und auch nicht als "Spalte" – mit allen diesbezüglichen Konnotationen. Ein Spalt ist keine Vertikale. Die ein-sinnige Vertikale ist eine archaische Form, sie verbindet Himmel und Erde und ist in der archetypischen Symbolik das Helle und Männliche (was nicht oder kaum mit realen Männern und Frauen zu tun hat, sondern Strukturen der Psyche bezeichnet). Daher nehme ich, über das bloß Optische hinausgehend, diese Rainer'sche Vertikale im Wesentlichen als hell und licht wahr; nicht als statische

Farbfigur natürlich, denn als solche ist sie nun einmal tiefschwarz, sondern als Bewegung: als zum Beispiel einen Vorhang, ein Deckendes aufreißende Bewegung, die sie in Wirklichkeit ist – in ihrer wirkkräftigen Wirk-lichkeit.

Was reißt diese Vertikale auf? Das Dumme und Dämmernde, das unklar Verstrickte, das kompromisshafte, unentschiedene, faule, in Illusionen befangene, dumme Dasein. Rainers Vertikale ist wie der Streich eines japanischen Schwerts und daher viel räumlicher als die zwar realen, aber viel ordentlicheren, das heißt: scharf umgrenzten Risse oder Schnitte auf den Leinwänden etwa Lucio Fontanas. Diese sind zwar durchaus räumliche Figuren, die als solche den dreidimensionalen Raum in die bildende Kunst einführen. Doch eröffnet die Vertikale Rainers demgegenüber den Raum über das Bild und über das bloß optisch Wahrnehmbare hinaus: Sie schafft einen *Freiraum* – den Raum einer, wenn auch temporären, vielleicht sogar nur augenblickshaften Freiheit.

Daher ist auch das Material, die Jute, auf der sich die Vertikale ereignet, nicht zufällig – oder gerade emphatisch zufällig gewählt. Denn Freiheit ereignet sich im jeweils Zuhandenen. Wenn sie etwas Bestimmtes – ein bestimmtes Material, einen bestimmten Ort – braucht, um sich zu verwirklichen, kann es mit ihr nicht weit her sein. Das Ausgewählte und Hochstilisierte, das Preziöse etc. ist ja gerade das, was zerschlagen werden muss, damit diese eine Bewegung möglich werden kann. Es geht hier um etwas Ursprüngliches, das so knapp nach den Erfahrungen durch Nazizeit und Weltkrieg nicht mehr in tradierten Formen formuliert werden konnte. Für dieses im Wesentlichen Formlose wurde hier eine gültige Form gefunden.

Diethard Leopold, Psychologe und Psychotherapeut, Kunstliebhaber und Kurator sowie im Vorstand der Leopold Museum Privatstiftung

Arnulf Rainer (Baden 1929 geb.)

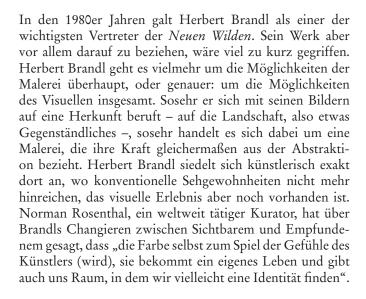
Ohne Titel, 1951, Öl auf Sackleinen, 115 x 72 cm
verkauft um € 213.000



Herbert Brandl

Licht und Horizont

Otto Hans Ressler



Herbert Brandl begann sein Studium 1978 an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, unter anderem bei Peter Weibel. Seinen Durchbruch schaffte er 1986 mit der Ausstellung "Hacken im Eis" im Museum des 20. Jahrhunderts. Seit Mitte der 1980er Jahre nahm Brandl an den

international bedeutendsten Ausstellungen teil. Er stellte 1985 bei der Biennale von Paris aus, 1986 im Frankfurter Kunstverein, war bei der Ausstellung "Aktuelle Kunst in Österreich" in Gent 1987 und 1992 bei der "documenta IX" vertreten. 2007 erregte er mit zwanzig großformatigen Gemälden als Österreichs Vertreter bei der 52. Kunstbiennale von Venedig großes Aufsehen. Eines der Bilder, die dort zu sehen waren, wurde im April 2012 als Highlight zeitgenössischer Malerei im Kinsky versteigert – und erzielte mit 130.000 Euro einen Rekordpreis.

Kurz vor der Ausstellung in Venedig führte Robert Fleck, der Intendant der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, mit Herbert Brandl ein Gespräch über "unser" Bild¹:

Robert Fleck: Unter deinen Bildern für Venedig ist ein abstraktes Gemälde mit einer 'verrückten' Farbkombination: Rot, Gelb und Violett. Es erinnert mich an einen Sonnenuntergang. Ist eine solche Interpretation erlaubt? Herbert Brandl: Es ist ein Sonnenaufgang (lacht). Morgenröte. Robert Fleck: Du siehst dir vor dem Malen oft Fotos an. Gab es auch hier eine Anregung?





 $\textbf{Herbert Brandl}, \textit{O. T.}, 2007, \\ \"{O}l \ auf \ Leinwand, \\ 300 \ x \ 501 \ cm, \\ \textbf{verkauft um } \textcircled{\textbf{e}} \ \textbf{130.000}$

Herbert Brandl: Ja. Es waren allerdings Fotos von einem Sonnenuntergang. Das Bild wurde dann beim Malen zu einem Sonnenaufgang. Die Fotos entstanden im Norden von Lanzarote, von einer Steilklippe, auf das Meer hinaus. Es hat mich immer wieder gereizt, diese Fotos zu verarbeiten. Ich habe sie aber natürlich nicht abgemalt. Das ist wie aus dem Augenwinkel gesehen.

Robert Fleck: ,Sonnenaufgang' ist ein Thema, das man als ernst zu nehmender Maler besser nicht angeht. Das gilt als ,verboten'.

Herbert Brandl: Das ist tatsächlich gefährlich. Ich habe auch jetzt noch das Gefühl, dass das Bild gefährlich ist.

Aus der Sicht des Kunstmarkts ist unser Rekordpreis nur eine Momentaufnahme. Angesichts von Ausstellungen der Werke Herbert Brandls in den wichtigsten Galerien und Museen zeitgenössischer Kunst in ganz Europa ist es keine große Kunst, weitere Wertsteigerungen vorherzusagen. Denn der Künstler hat in den letzten dreißig Jahren ein malerisches Werk von internationaler Dimension geschaffen, das wie kaum ein anderes die Möglichkeiten der Farbe auslotet und sowohl im figurativen Bereich wie auch in der Abstraktion bedeutende Beiträge zur Malereidiskussion

der Gegenwart leistet. Herbert Brandl selbst bringt es auf den Punkt: "Und es bleibt dabei, dass wir das Bild als ein Ding vor uns haben. Ein beiläufiges Schmieren, das das Vermögen hat, bei uns im Hirn etwas herzustellen, was uns beschäftigt. Zwei Bewegungen, zwei Prozesse, sie verlaufen hier nicht unbedingt reziprok. Nachdem wir mutmaßen, wie die Bilder entstehen, sollen wir eigentlich nichts von dem vermeintlichen Wissen für die Lektüre verwenden. Vielleicht sollten wir versuchen, uns unvoreingenommen in diese verschmierten Felder hineinzubegeben. Vielleicht gibt es eine Lektüre für sich, weit über die Bedeutung hinaus. Wie funktioniert Musik? Weißes Rauschen, mit kleinen Abweichungen."

Otto Hans Ressler war von 1993 bis 2011 geschäftsführender Gesellschafter vom *Auktionshaus im Kinsky* und ist Experte für Zeitgenössische Kunst. ressler@imkinsky.com

1 www.biennale07/at, Robert Fleck, Interview mit Herbert Brandl, Mai 2007.

Ergebnisse im Kinsky

Zeitgenössische Kunst



Markus Prachensky (Innsbruck 1932–2011 Wien)
Puglia Marina, 1978, Aoryl auf Leinwand, 334 x 520 cm
verkauft um € 141.000



Friedensreich Hundertwasser (Wien 1928-2000 vor Brisbane/Australien)

Komm und geh mit mir spazieren – Zwiegespräch, 1970, Mischtechnik auf Karton, 51 x 73 cm

verkauft um € 190.000



Maria Lassnig (Kappel am Krappfeld/Kärnten 1919 geb.) Samson, 1983, Öl auf Leinwand, 200 x 133 cm verkauft um € 265.000



Alfons Schilling (Basel 1934 geb.)

O. T., Dispersion auf Packpapier auf Leinwand und auf Platte, Dm. 208 cm
verkauft um €150.000

Der Dynamik der Avantgarde und der experimentellen Kraft des Heute kann man sich kaum entziehen. Wir präsentieren zeitgenössische Kunst zu eigenen Terminen und setzen sie in spannungsvollen Kontrast zum barocken Palais! Der Erfolg spricht für sich! Wenden Sie sich an Mag. Astrid Pfeiffer, pfeiffer@imkinsky.com, und an Otto Hans Ressler, ressler@imkinsky.com





300 Jahre Palais Daun-Kinsky auf der Freyung in Wien

Johann Kräftner

Im Reigen der Wiener Palais spielte das Palais Daun-Kinsky auf der Freyung seit jeher eine ganz besondere Rolle, zuerst einmal gar nicht wegen seiner besonderen Größe, sondern aufgrund seiner Position als Bauwerk mit freiem *prospect* auf einem der bedeutendsten Stadtplätze. Auf die Sicht von weitem konzipiert und nicht auf den schleifenden Blickwinkel

in einer der engen Gassen der Altstadt gelegen, fand es schon sehr früh Beachtung und war so auch ein ganz wesentlicher Inspirator für weitere architektonische Entwicklungen.

Primär liegt die Bedeutung dieses Bauwerks in seiner Stellung, die es in der Entwicklung des hochbarocken Wiener Stadtpalastes selbst einnimmt, wo es in der Typologie nach den Beiträgen von Domenico Martinelli und Johann Bernhard Fischer von Erlach den krönenden Abschluss bildet. Gemeinsam mit den Stadtpalästen der Familie Harrach - dem Visavis - und dem nur einen Steinwurf weiter gelegenen Palais Batthyány-Schönborn entstand eine Trias, wie sie schöner die Genese dieses Bautyps nicht dokumentieren könnte. Mit seiner Fassa-

de, dem in die Höhe strebenden Treppenhaus und dessen fulminanter Skulpturen- und Freskoausstattung bildet das Palais Daun-Kinsky auch den künstlerischen Höhepunkt in diesem Ensemble.

Bauherr war Wirich Philipp Lorenz Graf Daun, Fürst von Thiano (1668–1741), der wie sein Vater die Militärlaufbahn einschlug und seinen ersten großen Erfolg bei der Belagerung von Turin feiern konnte, wo er die Stellung in der eingeschlossenen Stadt so lange hielt, bis der in Eilmärschen aus Wien heranrückende Prinz Eugen die Stadt am

7. September 1706 aus der Umklammerung der französischen Belagerer befreien konnte. 1707 wurde Daun mit der Eroberung von Neapel betraut und dort zum ersten österreichischen Vizekönig ernannt. Diese Rolle musste er schon acht Monate später mit der Führung des Armeekommandos in der Lombardei tauschen, am 12. Februar 1710

führte seine Ernennung zum Kommandanten und Oberst der Stadtguardia zur Rückkehr nach Wien. Schon im Mai 1713 kehrte er als Vizekönig wieder nach Neapel zurück, wo er enge Kontakte zu neapolitanischen Künstlern, vor allem zu Francesco Solimena, knüpfen konnte. Bald aber wurde Kritik an seiner Amtsführung laut, er zog sich im Juni 1719 nach Wien als General-Land- und Haus-Zeugmeister (Direktor der Artillerie) zurück, auch die Funktion des Oberbefehlshabers der Stadtguardia behielt er bis zu seinem Tod 1741 bei.



Schon während seiner zweiten Amtsperiode in Neapel begann er 1713 – also vor genau 300 Jahren – in Wien mit dem Bau seines neuen

Stadtpalais, nachdem er das Grundstück am 22. Februar 1713 von den Töchtern Eleonore, Caroline und Maria Josepha des Vorbesitzers Karl Graf von Waldstein erwerben hatte können.

Als Architekt wählte er – nachdem in ersten Überlegungen Antonio Beduzzi (1675–1735) eine Rolle gespielt hatte – den aus Genua stammenden Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745), der sich damals auf dem Höhepunkt seines Schaffens befand. Welchen Stolz der Künstler selbst für das von ihm errichtete Bauwerk empfunden hat, mag die eigenhändige Vorzeichnung beweisen, nach der 1716 ein Stich von

J. (?) Lanzedelli, Christian, Franz Joseph Karl und Anton Grafen Kinsky, 1824

J. W. Heckenauer entstanden ist und das Palais in seiner majestätischen Erscheinung in monumentaler orthogonaler Ansicht wiedergibt. Wie groß die Rivalität um die Vorherrschaft schon in der damaligen Wiener Architektenszene gewesen ist, mag das Faktum beweisen, dass schon kurz darauf eine Kopie dieses Stiches von seinem Erzrivalen Johann Bernhard Fischer von Erlach veröffentlicht wurde. Der

Protest Hildebrandts ließ nicht lange auf sich warten – direkt an den Kaiser gerichtet: "... von der Graff Daunischen Behaussung, von welcher ... ich allein autor und Architect bin".

Das Grundstück zeichnete sich einerseits durch den freien Blick auf die davor liegende Freyung aus und gab damit die Möglichkeit zur Entwicklung eines idealen Prospects, besaß auf der anderen Seite aber auch die für solche Stadthäuser typische Enge und Tiefe, was schon Martinelli beim ähnlich gelagerten Palais Mollard-Clary beklagt hatte, wo er den Bauplatz als "luogo molto infelice" bezeichnet hatte. Zusätzlich bildete der Altbestand auf der Parzelle mit einem Straßentrakt, schmalen Flügelbauten in den Höfen und einem diese trennenden Quertrakt eine entscheidende Vorgabe, an die sich der Architekt offensichtlich aus ökonomischen Gründen zu halten hatte.

Wie schnell die Diskussion des Projektes voranging, mag die Nachricht von einem Bau-Consilium beweisen, in dem



am 1. April 1714 ein erstes Projekt zwischen dem Architekten, dem Bauherrn und dem Reichsvizekanzler Friedrich Karl Graf Schönborn diskutiert wurde; neben der Schnelligkeit und Entschlossenheit des Bauherrn, sein Projekt voranzutreiben auch ein schlüssiger Beweis dafür, wie eng man sich im Wiener Hochadel in Bausachen gegenseitig beriet und unterstützte. So kam der Bau trotz eines gleichzeitigen Aus-

bruchs der Pest rasch voran, 1715 wurde bereits an Details der Ausstattung gearbeitet. Als am 29. April 1719 beim Wiener Magistrat angesucht wurde, vor die Fassade Steinpoller und Ketten setzen zu dürfen, wird die Fassade bereits fertig, bei der Rückkehr des Grafen im Sommer 1719 aus Neapel das Palais wohl auch bewohnbar gewesen sein.

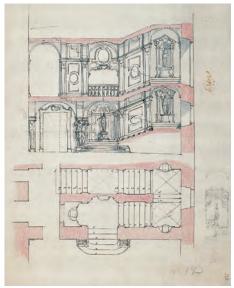
In ihrem Typus folgt die Fassade dem von Martinelli mit dem Bau des Stadtpalais Liechtenstein in der Bankgasse nach Wien transferierten Schema der römischen Palastfassade mit einem leicht vortretenden Mittelrisalit, der seinerseits durch das Portal akzentuiert wird, das auch Fischer beim Palais Batthyány-Schönborn variierte. Eine wesentliche Rolle spielt der elegante plastische Fassadendekor, in dem Beduzzis Einfluss – vielleicht durch einen frühen, verschollenen Fassadenentwurf? – deutlich zum Tragen kommt. Schon Zeitgenossen wie Küchel (1737) rühmten die Eleganz dieser Fassade ("dermassen schön angeben, dass keine facade







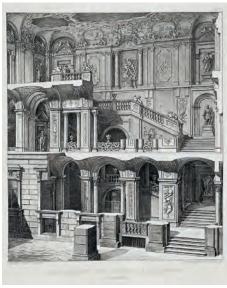
Palais Daun-Kinsky Treppenhaus



A. Beduzzi, Entwurf für ein Treppenhaus, Skizze, Brünn, Mährische Galerie



G. Niemann, Schnitt durch das Treppenhaus des Palais Daun-Kinsky 1883



G. Niemann, Schnitt durch das Treppenhaus des Palais Kaunitz-Liechtenstein, 1883

in Wien besser aussiehet als eben dieße") und der erste Historiograph des Wiener Barock, Albert Ilg, schwärmte Ende des 19. Jahrhunderts vom "heitersten, graziösesten Character unter sämtlichen Palästen Alt-Wiens".

Ebenso überzeugend wie die Fassade ist auch die Raumfolge im Inneren. Man betritt das Palais durch ein breitgelagertes, einem Oval angenähertes, überkuppeltes, zweigeschossiges Oktogon, das sich deutlich von den in den genannten Konkurrenzbauten üblichen mehrschiffigen Säulenhallen absetzt. Linker Hand setzt eine der aufwändigsten Prunktreppen des Wiener Barock an, die ins zweite Obergeschoss führt und sich darüber in eine freskengeschmückte, luftige Galerie öffnet. Auch hier bildet das Treppenhaus des Stadtpalais Liechtenstein, ab 1692 entstanden, das Vorbild;

freilich korrigiert Hildebrandt den dortigen grand'errore della scala, die bedrückende Situation auf dem obersten Podest, durch die Einbeziehung des Mezzanins als Galerie, die den ganzen Schacht durch eine perfekte Lichtregie nach oben aufreißt und öffnet.

Mit zur fulminanten Gesamtwirkung des Palais trägt die Skulpturenausstattung bei, die den Emporsteigenden vom Atlanten Lorenzo Mattiellis¹ in der Treppenhausvorhalle bis zu dessen Parthenope und dem Genius in der letzten Nische des Treppenlaufs begleitet; den Abschluss bildet das virtuose Geländer mit den Kindergruppen von Joseph Kracker².

Von gleicher Bedeutung für das Treppenhaus selbst wie für die erhaltenen barocken Prunkräume ist auch die vollkommen erhaltene Freskenausstattung aus der ursprüng-



L. Mattielli, *Hesperia* (Detail), Treppenhaus



J. Kracker, *Kindergruppen*,
Korridorbalustrade, Treppenhaus



L. Mattielli, *Diana* (Detail), Treppenhaus



C. I. Carlone, M. Chiarini, Allegorie auf Wirich Graf Daun. Fresko in der Galerie

lichen Bauphase. Die Galerie öffnet sich nach oben zur Allegorie des Feldmarschalls Wirich Graf Daun, ausgeführt von Carlo Innocenzo Carlone nach Vorgaben und mit der Quadratur von Antonio Beduzzi um 1716. Im Festsaal malte Marc Antonio Chiarini die Quadratur, während das zentrale Deckenfeld mit der Götterversammlung und der Abreise der Göttinnen zum Urteil des Paris auch hier von Carlo Innocenzo Carlone stammt. Der Zusammenarbeit beider Meister ist auch das Fresko in der Galerie zu verdanken.

Nach dem Tod von Wirich Philipp Lorenz Graf Daun ging das Palais, längst belehnt, um damit andere Erwerbungen des Fürsten zu besichern, an Wirichs jüngeren Sohn, Leopold Joseph Maria Graf Daun (1705–1766), der das Palais 1746 an Johann Josef Khevenhüller (1706–1776) verkaufte. Dieser veräußerte es 1761 an seinen Nachbarn Ferdinand Bonaventura Graf Harrach (1708–1778). Von ihm erbte es seine Tochter Rosa als Universalerbin, die am 23. April 1777 Joseph Graf Kinsky von Wchynitz und Tettau geheiratet hatte. Mit Kaufvertrag vom 12. Juni 1986 wurde das Palais von Franz Ulrich Kinsky verkauft und gelangte nach einer Reihe kurzzeitiger Eigentümer 1997 an die Karl Wlaschek Privatstiftung, die das Palais 1998–2000 durchgreifend restaurieren ließ.

So gut Skulpturen- und Freskoausstattung diese bewegte Eigentümergeschichte überlebt hat, erlebten die restlichen Bereiche, vor allem die Wandzonen wie auch die Stuckausstattung, mehrfache Veränderungen. Auch die ursprünglich vorhandene Ausstattung und Sammlung von bedeutenden Gemälden, mit größter Wahrscheinlichkeit während der Aufenthalte Dauns in Neapel erworben, ist heute verloren; das Altarbild



C. I. Carlone, M. Chiarini, Fresko im Festsaal



C. I. Carlone, A. Beduzzi Fresko im Stiegenhaus

der Hauskapelle von Francesco Solimena ist in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt wiederverwendet.

Zwischen 1798 und 1800 wurden alle Stuckdecken abgeschlagen, im späten 19. Jahrhundert wollte man dann das ursprüngliche Gesamtbild durch historisierende Neuschöpfungen im Sinne eines Hildebrandt'schen Originals wiederherstellen; Rudolf Weyr spielte in diesem Prozess eine bedeutende Rolle – die Entwurfszeichnungen zu seinen Stuckdekorationen liegen im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Während die Beletage heute für Büros und Veranstaltungen genützt wird, bezog im Jahr 2000 das *Auktionshaus im Kinsky* das gesamte erste Geschoss. Das Palais Daun-Kinsky ist damit wieder zu einem Ort der Künste und des verfeinerten Geschmacks geworden.

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

- 1 Lorenzo Mattielli (1687–1748) z\u00e4hlt zu den bedeutendsten barocken Bildhauern. Aus Vicenza geb\u00fcrtig, arbeitete er ab 1711 f\u00fcr den kaiserlichen Hof in Wien, 1738 folgte er dem Ruf von Kurf\u00fcrst Friedrich August II. nach Dresden.
- 2 Joseph Kracker (1683-1733), Wiener Bildhauer.

Literatur

Wilhelm G. Rizzi, Hellmut Lorenz, Wolfgang Prohaska, *Palais Daun-Kinsky, Freyung*, Amisola AG (Hg.), Wien 2001.



C. I. Carlone, A. Beduzzi, Allegorie des Feldmarschalls Wirich Graf Daun, Mittelfeld des Freskos im Stiegenhaus

Der verschollene Mann von Gustav Klimt

Bildnis eines alten Mannes mit Efeukranz

Hansjörg Krug

Man weiß von diesem kleinen Gemälde Gustav Klimts seit 1967; es wurde von Fritz Novotny und Johannes Dobai in ihrem Œeuvrekatalog¹ als Nummer 26 veröffentlicht und nach einer Schwarz-Weiß-Fotografie, deren Herkunft allerdings nicht genau bekannt ist, auch abgebildet: "Alter Mann mit Efeukranz (Studie), um 1883/85, Öl auf Karton, 27,8 : 21,8 cm, bez. r. u.: Klimt Sammlung Josef Salvagni, Wien – derzeitiger Besitz unbekannt".

Einer freundlichen Mitteilung Franz Eders (Verlag der Galerie Welz, Salzburg) entsprechend soll die Fotografie von der Österreichischen Galerie, Wien, deren Direktor Fritz Novotny damals gewesen ist, für die Abbildung zur Verfügung gestellt worden sein. Ob der im Œuvrekatalog angeführte Name Joseph Salvagni für den vielleicht ersten Besitzer des Bildes auch richtig ist, lässt sich heute nicht mehr überprüfen, da der Name auch auf eine Verschreibung zurückgehen könnte. Richtig war im Œuvrekatalog von 1967 allerdings der Hinweis, dass der Verbleib des Bildes unbekannt ist. Mit der gleichen Anmerkung wurde der "Alte Mann mit Efeukranz" als Nummer 19 ("Studie eines alten Mannes mit Efeukranz", um 1883) in das 2007 von Alfred Weidinger veröffentlichte "Kommentierte Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes"2 Gustav Klimts aufgenommen und auch als Nummer 22 ("Studie eines

alten Mannes mit Efeukranz", um 1883) in dem 2012 erschienenen "Katalog der Gemälde"³ Klimts von Tobais G. Natter.

Jetzt ist der nicht oft vorkommende Fall eingetreten, dass ein wahrscheinlich seit seiner Entstehung verschollenes Bild Gustav Klimtsbekannt wurde und auch wieder zur Verfügung steht. Eine Tatsache, die etwas verwundert, wenn man bedenkt, dass über Klimt in den letzten Jahrzehnten nicht wenig geredet und geschrieben worden ist. Man könnte wohl meinen, dass dieses bereits 1967 abgebildete kleine Gemälde den Besitzern doch

schon früher hätte auffallen müssen. Feststehen dürfte, dass die vor ungefähr einem Jahr verstorbene Mutter des jetzigen Besitzers das Bild zwischen 1958 und 1965 vermutlich in Graz erworben hat. In der Familie soll von Klimt wohl die Rede gewesen sein, was man aber nicht weiter beachtet hätte. Fritz Novotny und Johannes Dobai haben die Fotografie für die Abbildung in ihrem Œuvrekatalog Gustav Klimts mit Sicherheit nicht von der damaligen Besitzerin des Bildes erhalten, da der Familie diese Veröffentlichung erstaunlicherweise unbekannt geblieben ist.

Auf der Rückseite des Bildes befindet sich ein älterer Sammlerstempel, von welchem aber nur das Wort "Sammlung" erhalten geblieben ist, der Name der Sammlung selbst wurde bis zur Unleserlichkeit getilgt. Unterhalb dieses Stempels ist noch ein kleines rotes Wachssiegel mit einem bekrönten Wappen vorhanden: Es zeigt einen dreigeteilten Schild mit zwei Kugeln im oberen Feld, einen schmalen Querbalken und im unteren Feld drei schräge Balken. Zwischen Schild und Krone erkennt man ein baum- oder pilzartiges Gebilde, was als heraldische Kuriosität zu bezeichnen ist, da eine Krone immer direkt auf dem Wappenschild aufliegen sollte. Diese Sonderbarkeit, die zumindest bei Adelsfamilien der österreichisch-ungarischen Monarchie auszuschließen ist,

lässt sich nicht erklären und auch das Wappen konnte bis jetzt nicht identifiziert werden. Die vermutlich neun Zacken der Krone - der von einem Siegelring oder einem kleinen Siegelstempel stammende Abdruck ist nicht mehr in seinen Einzelheiten genau erkennbar - weisen lediglich auf eine gräfliche Familie hin, was eine weitere Besonderheit sein dürfte, da keines der Gemälde Klimts jemals im Besitz einer gräflichen Familie gewesen war.4 Im linken Rand der Rückseite, ungefähr in der Höhe des Siegels, sind die wahrscheinlich mit Tinte oder Tusche geschriebenen Buchstaben





Gustav Klimt (Wien 1862–1918 ebd.), *Studienkopf* (*Alter Mann mit Efeukranz*), Öl auf Karton, 26,3 x 21,5 cm

Links: Rückseite des Bildes mit Sammlerstempel und Wachssiegel

("Sa") eines Namens noch zu erkennen, die vielleicht mit Joseph Salvagni, dem bereits erwähnten angeblichen Besitzer des Bildes, etwas zu tun haben könnten (Novotny/ Dobai 1967, Nr. 26), nichts aber mit dem Adelswappen des Siegels, das erstaunlicherweise nicht – wie der geschriebene Name und jener des Sammlungsstempels – getilgt wurde. Daher sind vor der Mutter des jetzigen Besitzers mindestens noch zwei frühere anzunehmen.

Die im rechten unteren Rand, innerhalb der Darstellung vorhandene, etwas undeutliche Bezeichnung "Klimt" (Novotny/Dobai 1967, Nr. 26) könnte eine eigenhändige Signatur sein, die sich mit jener der Gouache "Rudolf von Eitelberger auf dem Totenbett", die 1885 entstanden ist, vergleichen lässt (Strobl I 1980, Nr.112; Bisanz-Prakken 1996, S. 35, Abb. 12).

Folgt man den drei Gemäldeverzeichnissen Klimts, dann ist unser "Bildnis eines alten Mannes mit Efeukranz" um 1883/85 (Novotny/Dobai 1967, Nr. 26) oder um 1883 (Weidinger 2007, Nr. 19; Natter 2012, Nr. 22) entstanden und neben dem Entwurf "Dichter und Muse" (Natter 2012, Nr. 33, um 1884) das einzige Gemälde Klimts vor 1890, für das er als Malgrund einen Karton verwendet hat. Man kennt in der Technik Ölfarbe auf Karton insgesamt zwölf Bilder Klimts: unser Bildnis, die schon erwähnte Allegorie "Dichter und Muse", zwei Landschaften (Natter 2012, Nr. 102, 112) und acht Porträts (Natter 2012, Nr. 89, 90, 96, 100, 107, 113, 124, 146). Alle wurden zwischen um 1883 und um 1902 ausgeführt, gehören also hauptsächlich dem Frühwerk an. Sieben, in etwa vergleichbare Bildnisse und Porträtstudien entstanden zwischen 1896 und 1899/1900, später nur das Bildnis von Klimts Sohn Gustav Zimmermann (Natter 2012, Nr. 146, um 1902). Erstmals hat Marian Bisanz-Prakken bei diesen Bildnissen auf Karton einen "arbeitstechnischen Aspekt im Werk Klimts" mit Recht hervorgehoben: "Das Arbeiten auf diesem harten, mit einer Halbölgrundierung versehenen Material, das von Klimt vor allem in den neunziger Jahren mehrmals verwendet wurde, lässt naturgemäß mehr Differenzierungen zu als das Malen auf der stärker strukturierten Leinwand".5

Die Einordnung unseres Bildnisses in jene Gruppe der sieben, ebenfalls auf Karton gemalten Bildnisse der Jahre 1896 bis 1899/1900 ist auszuschließen. Ebenso wenig passt es zu den vier frühen Mädchenköpfen und weiblichen Bildnissen der Jahre 1880/82 (Natter 2012, Nr. 3–6), auch nicht zu den drei Akademiestudien



Gustav Klimt, Alter Mann mit Bart und Mütze im verlorenen Profil, 1886/87, Bleistift auf Papier Albertina Wien. Inv.-Nr. 27926



Gustav Klimt, *Studienköpfe im verlorenem Profil*, Bleistift auf Papier

männlicher Akte oder zu der um 1883 entstandenen "Weiblichen Aktstudie" (Natter 2012, Nr. 16–19) und nicht zum "Studienkopf einer Hannakin" im Leopold Museum (Natter 2012, Nr. 21, um 1883). Marian Bisanz-Prakken verdanke ich einige wesentliche Hinweise zu unserem "Alten Mann mit Efeukranz". Ich stimme mit ihr überein, dass die strenge, scharf gezeichnete Profilansicht des alten Mannes, verbunden mit einer weich modellierenden Lichtführung und dem in sich gekehrten, etwas melancholischen Gesamteindruck, als Typus dem alten Dogen in einem der Zwickelbilder des Kunsthistorischen Museums bereits sehr nahe kommt (Natter 2012, Nr. 64, "Venezianisches Quattrocento", 1890/91), weshalb sie auch eine Datierung eher in die späten Achtzigerjahre vorschlägt, also zwischen "Burgtheater" und "Kunsthistorischem Museum", was mir als durchaus richtig erscheint.

Bisher wurde auch ganz übersehen, dass sowohl für unser Bildnis als auch für eine der schönen Zeichnungen zu den Zuschauern im "Theater Shakespeares" (Natter 2012, Nr. 53, 1886–88) eindeutig der gleiche alte Mann das Modell gewesen ist.⁶ "Aus der wichtigen Funktion der Konturlinie geht hervor, wie tief Gustav Klimt als Maler in seiner Zeichenkunst verwurzelt war. Die für diese Gruppe entstandenen Studienblätter, darunter die gezeigten Porträtstudien (Kat. 3–6), signalisieren einen Schlüsselmoment seiner zeichnerischen Entwicklung … Wichtig war Klimt bei diesen Modellen vor allem der konzentrierte Ausdruck des In-die-Ferne-Schauens, das sich in den einfühlsam registrierten Profilkonturen zur besonderen Prägnanz verdichtet. Das teils Staunende, teils Ergriffene im Ausdruck der Männer und des Knaben zeigt sich in ihrer jeweils leicht geöffneten Mundstellung und den hochgezogenen Augenbrauen".⁷

Auch in unserem Bildnis ist der Mund des alten Mannes leicht geöffnet, das Auge scheint eingefallen zu sein und zwischen Ober- und Unterlid ist kein Augapfel zu erkennen, was dem Gesicht den Eindruck eines Blinden gibt. Die gleichen Merkmale sind auch in der Zeichnung zu erkennen: der leicht geöffnete Mund, das eingefallene Auge, von dem nur die Wimpern des Oberlides zu sehen sind, ganz im Gegensatz zu einer anderen Zeichnung im gleichen Profil, die sehr wohl den mit einem feinen Strich angedeuteten Augapfel zeigt (Strobl I, 1980, Nr. 154; Bisanz-Prakken 2012, Nr. 4: "Mann mit Mütze im Profil", S. 32, Abb. 4).

Die auffallendste Übereinstimmung zwischen unserem Bildnis und der Albertinazeichnung aber ist der charakteristische kurze Halsbart unter dem Kinn, der eindeutig beweist, dass Gustav Klimt jeweils den gleichen alten Mann porträtiert hat. Somit dürfte feststehen, dass unser "Bildnis eines alten Mannes mit Efeukranz" nicht vor 1886/87 entstanden ist, sondern eher zwischen dem "Altar des Dionysos" im Burgtheater (Natter 2012, Nr. 59, 1886-88) und den Stiegenhausdekorationen für das Kunsthistorische Museum (Natter 2012, Nr. 61–68, 1890/91), also wohl zwischen 1888 und 1890 als eine selbständige, antikisierende Paraphrase einer Dionysosdarstellung: "Der alte Mann ist in Anspielung auf den antiken Gott des Weines mit einem Efeu bekränzt. Doch will keine dionysische Stimmung aufkommen. Das verhindert die Straßenkleidung, die zwar mit sicheren Pinselstrichen flott skizziert ist, dem Greis aber einen alltäglichen Charakter verleiht".8

Einen Zusammenhang zwischen unserem Bildnis und Ernst Klimts Gemälde "Pan tröstet Psyche" (Natter 2012, Nr. 70, 1892), das verschollen gewesen ist und erstmals 2010 in der Ausstellung "Schlafende Schönheit. Meisterwerke viktorianischer Malerei aus dem Museo de Arte de Ponce" im Belvedere Wien gezeigt wurde, hat Alfred Weidinger festgestellt. Er meint, dass Gustav Klimt nach dem frühen Tod seines Bruders Ernst (1892) "dessen unvollendet zurückgelassenes Gemälde" vollendete und bei der Ausführung der stehenden Psyche und des vor ihr sitzenden Pan "auf bewährte Kompositionen aus seiner Studienzeit" zurückgriff. "So verwandelte er eine um 1883 entstandene Aktstudie zur erotisch-schüchternen Psyche und einen efeugeschmückten Studienkopf zum Haupt des tröstenden Satyrs". ¹⁰ Pan, den Sohn des Hermes und einer Nymphe,

sollte man mit einem Satyr, dem "ausgelassen lüsternen Begleiter des Dionysos"11, nicht verwechseln, was in unserem Zusammenhang aber auch belanglos sein kann. Von Bedeutung ist vielmehr, dass Gustav Klimt nachweislich nur ein Gemälde Ernst Klimts nach dessen Tod vollendet hat (Natter 2012, Nr. 76, "Hanswurst auf der Stegreifbühne zu Rothenburg", 1894/95). Ob dies auch bei Ernst Klimts Gemälde "Pan tröstet Psyche" der Fall war, ist eine quellenmäßig nicht nachweisbare Vermutung. Dass Ernst Klimt ein signiertes und datiertes Gemälde unvollendet hinterlassen haben soll, ist doch sehr unwahrscheinlich. Es könnte doch auch möglich gewesen sein, dass Ernst Klimt für Psyche und Pan auf Studien seines Bruders Gustav zurückgegriffen hat, denn beide Darstellungen wollen mit den entsprechenden Vorlagen Gustav Klimts nicht so recht übereinstimmen. Wenn man sich auf den Kopf des Pan beschränkt, so ist nicht recht vorstellbar, dass Gustav Klimt sein "Bildnis eines alten Mannes mit Efeukranz" derart veränderte, dass Pans langer Bart wie aufgebunden aussieht und auch die subtile und feine Malerei des Bartes, der Haare und des Efeukranzes verloren gegangen ist.

Wie und auf welche Weise Gustav Klimts "Bildnis eines alten Mannes mit Efeukranz" in Ernst Klimts Gemälde "Pan tröstet Psyche" gekommen ist, muss vorerst ungeklärt bleiben. Feststellen kann man jedoch, dass diese Ölstudie Gustav Klimts ein bemerkenswertes kleines Gemälde ist, welches, wie Marian Bisanz-Prakken meint, als Bildnis eines alten Mannes gemeinsam mit dem antikisierenden Zitat des Efeukranzes am Anfang einer allegorisierenden Porträtauffassung steht und gewissermaßen auf den Symbolismus vorausweist.

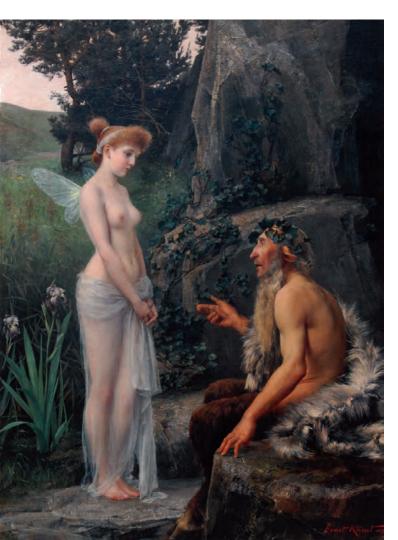
Hansjörg Krug, Antiquariat Ch. M. Nebehay, Wien; seit 1993 beratender Experte für das Auktionshaus im Kinsky.



- 2 Alfred Weidinger (Hg.), Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes, München 2007.
- 3 Tobias Natter (Hg.), Gustav Klimt, Köln 2012. Im Text wird der Nummerierung bei Natter gefolgt, da hier auch die Nummerierung bei Novotny/Dobai und Weidinger vermerkt sind.
- 4 Auch das 1896 entstandene angebliche Bildnis eines Grafen Traun im Leopold Museum (Natter 2012, Nr. 90) hat vor 1918 das Atelier Klimts vermutlich nicht verlassen und wird daher auch nie im Besitz der gräflichen Familie Traun gewesen sein.
- 5 Marian Bisanz-Prakken, Im Antlitz des Todes. Gustav Klimts "Alter Mann auf dem Totenbett", ein Porträt Hermann Flöges?, in: Belvedere, Heft 1/96, Wien 1996, S. 26.
- 6 Vgl. Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen, Band I, Salzburg 1980, Nr. 146; Marian Bisanz-Prakken, Gustav Klimt. Die Zeichnungen, Albertina, Wien 2012, Nr. 5: "Mann mit Bart und Mütze im verlorenen Profil", 1886/87; eine zweite Zeichnung, die zwei Rückenansichten des gleichen alten Mannes mit und ohne Mütze zeigt, wird von Marian Bisanz-Prakken in einem Nachtragsband der Klimtzeichnungen veröffentlicht.
- 7 Bisanz-Prakken 2012, S. 34.
- 8 Natter 2012, Nr. 22
- 9 Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.), Schlafende Schönheit. Meisterwerke viktorianischer Malerei aus dem Museo de Arte de Ponce, Belvedere, Wien 2010.
 10 Alfred Weidinger, Gedanken über die Gebrüder Klimt und die viktorianische Malerei,
- 10 Alfred Weidinger, Gedanken über die Gebrüder Klimt und die viktorianische Malerei in: Husslein-Arco/Weidinger 2010, S. 114; Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.), 150 Jahre Gustav Klimt, Belvedere, Wien 2012, S. 325.
- 11 Christine Harrauer, Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Purkersdorf 2006, S. 390 ff. und S. 488 ff.

Ernst Klimt, *Pan und Psyche*, 1892, Öl auf Leinwand . Privatbesitz

Das Gemälde Alter Mann mit Efeukranz von Gustav Klimt wird in unserer kommenden Auktion Meisterwerke am 23. April 2013 angeboten. Schätzpreis: € 70.000–140.000



Gerstl und der Besuch der alten Dame

Eine fabelhafte Entdeckung

Ernst Ploil

Irgendwann im Frühling 1931 betrat ein damals 50 Jahre alter Mann die in der Wiener Innenstadt gelegene Galerie des Dr. Otto Nirenstein-Kallir. Er stellte sich als älterer Bruder eines völlig unbekannten Malers vor, der etwa ein Vierteljahrhundert zuvor Selbstmord begangen habe und dessen künstlerischen Nachlass er nun verkaufen wolle.

Mehr als 80 Jahre später betrat eine ältere Dame unser Auktionshaus. Sie habe von ihrer bereits vor langer Zeit gestorbenen Mutter unter anderem ein Bild geerbt, das diese vor mehr als 80 Jahren in der Galerie des Dr. Otto Nirenstein-Kallir gekauft habe.

Was diese beiden Ereignisse miteinander zu tun haben, davon handelt die folgende Geschichte:

Der Besucher hat Dr. Otto Nirenstein-Kallir erzählt, dass sich sein Bruder, der Künstler, im Alter von 25 Jahren erhängt habe; zuvor habe er noch alles, was sich an Kunstwerken in seinem Atelier befunden habe, angezündet und sich ein Messer in den Körper gerammt; das, was diesem Zerstörungsversuch entgangen sei, wolle er nun verkaufen. Dr. Otto Nirenstein-Kallir schreibt darüber viele Jahre später in einem Beitrag¹, dass ihm sein Gesprächspartner einige Landschaftsskizzen gezeigt habe, die ihn interessiert haben, und "so ging ich mit ihm in das Lagerhaus der Firma Rosin & Knauer und fand dort eine große Anzahl von meist unaufgespannten, gerollten oder zusammengefalteten Leinwanden, die 23 Jahre in Kisten aufbewahrt worden waren. Hatten schon die kleinen Skizzen meine Aufmerksamkeit erregt und mich veranlasst, in das Lagerhaus zu gehen, so bestätigte das hier Gesehene meinen ersten Eindruck, dass es sich hier um einen Fund von großem künstlerischem Interesse handle. 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 dieser ersten Begegnung mit dem Werk des unbekannten Malers ein außerordentlich starker."

Das Gemälde, das die ältere Dame uns vorwies, zeigte das Selbstporträt eines jungen Mannes. Es war schlecht erhalten, sah an manchen Stellen wie verschimmelt aus und war an den Rändern unregelmäßig beschnitten. Ganz offensichtlich stellte das Porträt einen Ausschnitt aus einem ehedem weit größeren Gemälde dar. Zu sehen war ein den Betrachter mit ernstem Blick ansehender, gut gekleideter junger Mann mit auffallend hängenden Schultern.

Wer das Kunstwerk so am Rand beschnitten hatte, war unbekannt. Es war zunächst auch noch nicht klar, wer das Bild geschaffen hatte, denn auf seiner Vorderseite war es nicht signiert und die Rückseite war ziemlich verstaubt.

Otto Kallir hat den ihm angebotenen künstlerischen Nachlass des Selbstmörders gekauft. Er schrieb in seinem zuvor erwähnten Bericht: "Es war klar, dass viel Zeit und Mühe aufgewendet werden müsse, um die Bilder in einen Zustand zu bringen, in dem sie ausgestellt werden konnten. Ich war aber gleich entschlossen, alles daranzusetzen, um den Namen dieses Künstlers der Vergangenheit zu entreißen. In Erkenntnis der Bedeutung des Gefundenen und um alles dokumentarisch festzuhalten, machte ich im November 1931 ein Verzeichnis der Bilder und Zeichnungen. Ich gab jeder Arbeit einen Titel und eine Nummer, unter der sie in das Verzeichnis aufgenommen wurde; auch die Maße jedes Werkes und das Material, auf dem es gemalt war, wurden auf dieser Liste vermerkt. Auf die Rückseite jedes Bildes schrieb ich den von mir gegebenen Titel und die Nummer. Außerdem ließ ich, mit Einverständnis des Bruders, einen Nachlass-Stempel herstellen, der rückseitig auf allen Werken angebracht und von mir unterschrieben wurde."

Nachdem wir die Rückseite des Gemäldes gereinigt hatten, kam auf der Leinwand die Größenangabe "36 x 34" und auf dem Keilrahmen ein Stempel mit den Worten "Nachlass Richard Gerstl (1883 bis 1908), Neue Galerie, Wien", die Unterschrift des Dr. Kallir und der handschriftlich wiedergegebene Hinweis "Nr. 24 Selbstbildnis (Ausschnitt)" zum Vorschein.



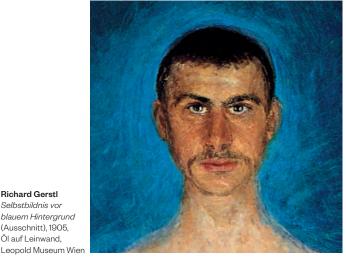
Richard Gerstl, Selbstbildnis, 1906/07, Öl auf Leinwand, 36,5 x 34 cm

Richard Gerstl Selbstbildnis vor

blauem Hintergrund

(Ausschnitt), 1905,

Öl auf Leinwand,





Richard Gerstl, Selbstbildnis mit Palette (Ausschnitt), 1907. Öl auf Leinwand, Wien Museum

Die alte Dame hatte uns also eines der seltenen Kunstwerke Richard Gerstls übergeben. Es handelte sich um das in der jüngeren Literatur² als verschollen bezeichnete Selbstbildnis. Alles, was Kallir über die von ihm gekauften Kunstwerke Richard Gerstls im Allgemeinen geschrieben hatte, traf auf das uns anvertraute Bild zu: Es war offensichtlich von Gerstl selbst aus einem großen Ölgemälde ausgeschnitten worden - der Rest, höchstwahrscheinlich eine Selbstdarstellung wie das Selbstbildnis aus dem Jahr 1907, hat ihn nicht zufrieden gestellt, wurde weggeschnitten und musste als Malgrund für andere Kunstwerke herhalten. Der Ausschnitt ist von Dr. Kallir über einen Keilrahmen, dessen Größe er selbst bestimmt hat, gespannt worden. Und diesen Keilrahmen hat er selbst gestempelt, beschriftet und unterschrieben.

Dr. Otto Kallir hat weiter berichtet: "Die Eröffnung der ersten Gerstl-Ausstellung fand in der Neuen Galerie am 28. September 1931 statt; sie schloss am 8. November. Ein Katalog wurde nicht gedruckt. 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.

Schon drei Monate später eröffnete eine Münchner Galerie eine weitere Ausstellung ausschließlich mit Werken Richard Gerstls." Dort wurden 40 in der ersten Ausstellung nicht verkaufte sowie einige von Kallir zurückgehaltene Gemälde gezeigt. Unser Selbstporträt war nicht dabei; es ist also bei der ersten Ausstellung von der Mutter unserer Einbringerin gekauft worden. Das deckt sich auch exakt mit dem von Kallir verfassten Nachlassverzeichnis, in dem alle von ihm gekauften Werke und Kollektivausstellungen, in denen die Kunstwerke vor dem Jahr 1938 vertreten waren, aufgelistet sind. Dort ist unser Selbstporträt lediglich in der ersten Ausstellung in der Neuen Galerie im Jahr 1931 erwähnt. Offensichtlich ist das Kunstwerk danach nicht mehr für die in den folgenden Jahren veranstalteten Ausstellungen zur Verfügung gestellt worden. Und nach dem Jahr 1938 hat sich die Frage der Teilnahme an Ausstellungen erübrigt, denn die Malerei Richard Gerstls wurde als entartet (ab-) qualifiziert und durfte nicht mehr ausgestellt werden.

Was sagt uns dieses Bild, was sagt uns der Umstand, dass Gerstl es selbst aus einem größeren Gemälde ausgeschnitten hat? Uns blickt ein ruhiger, selbstbewusster junger



Mann gelassen an. Deutlich zu sehen ist Gerstls Sehfehler. Er trägt ein Hemd, eine Masche, ein Sakko und darunter ein Jackett; Kleidungsstücke, die wir auch von zahlreichen Fotografien und aus anderen Gemälden kennen. Der Künstler blickt nicht verzweifelt oder gar wirr, wie wir dies von Selbstbildnissen aus seinem letzten Lebensjahr kennen. Haartracht und Malweise lassen auf eine Entstehung in der Zeit zwischen Anfang 1906 und Frühjahr 1907 schließen, bevor Gerstl zu einer weitgehenden Auflösung von Formen und Konturen gefunden hat. Es ist jedenfalls nach dem berühmten "Selbstbildnis vor blauem Hintergrund", das mit 1905 datiert wird, und wohl vor dem "Selbstbildnis mit Palette", das im Winter 1907 entstanden sein dürfte, gemalt worden. Was den Künstler an dem weggeschnittenen Rest des Bildes nicht zufrieden gestellt hat, können wir bloß erahnen. Sehr wahrscheinlich hat es ähnlich ausgesehen, nur in die andere Richtung blickend, wie das "Selbstbildnis mit Palette".

Wir werden dieses Rätsel leider nicht lösen können. Aber wir wollen nicht unbescheiden sein: Ein jahrzehntelang verschollen geglaubtes Kunstwerk aufgefunden und identifiziert zu haben, sollte ein Auktionshaus doch nahezu restlos glücklich machen.

Ernst Ploil ist geschäftsführender Gesellschafter vom Auktionshaus im Kinsky und gerichtlich zertifizierter Sachverständiger für Kunstwerke der Jahrhundertwende.

- 1 Otto Kallir, Richard Gerstl (1883 bis 1908). Beiträge zur Dokumentation seines Lebens und Werkes mit einem Nachlassverzeichnis, Nr. 24, S. 152, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie (Belvedere), Wien 1974, S. 125-193 (Copyright 1974 by Otto Kallir, New York).
- Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Richard Gerstl. 1883-1908, Katalog der Ausstellung im Kunstforum der Bank Austria, Wien, 21. September-28. November 1993, S. 157, Kat.-Nr. 63.



Richard Gerstl, Porträt, um 1905

Rückseitig auf dem Keilrahmen Links: Nachlass-Stempel Rechts: Nr. 24. Selbstbildnis (Ausschnitt)



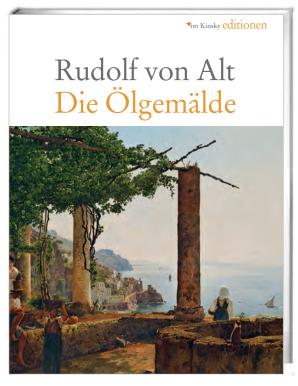
Das Gemälde Selbstbildnis von Richard Gerstl wird in unserer kommenden Auktion Meisterwerke am 23. April 2013 angeboten. Schätzpreis: € 70.000-140.000



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

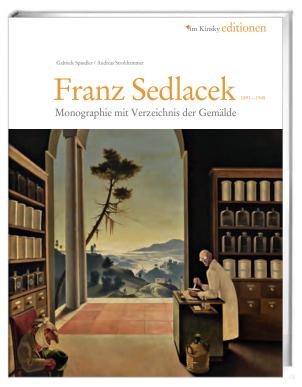
Wir verzeichnen Werke

2011 haben wir in enger Zusammenarbeit mit renommierten Kunsthistorikern bereits zwei Werkverzeichnisse herausgegeben:



Rudolf von Alt. Die Ölgemälde

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



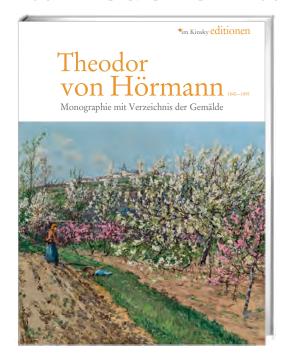
Franz Sedlacek. Monografie und Werkverzeichnis

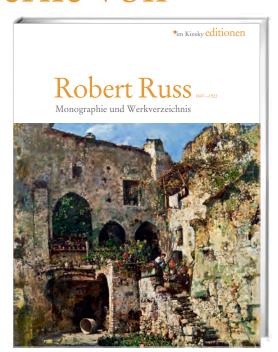
Gabriele Spindler (Oberösterreichische Landesgalerie, Linz); Andreas Strohhammer (Lentos, Linz) Diese umfangreiche Publikation präsentiert viel Neues über das Leben und Werk des Meisters magischer Welten, skurriler Figuren und phantastischer Wesen! Christian Brandstätter Verlag, 256 Seiten, 268 Abb.,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

Wir archivieren Werke

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

Wir suchen Werke von

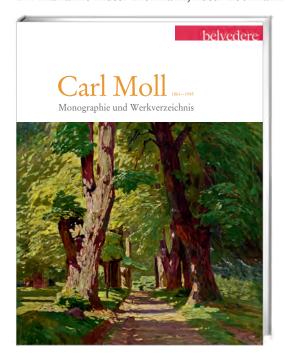


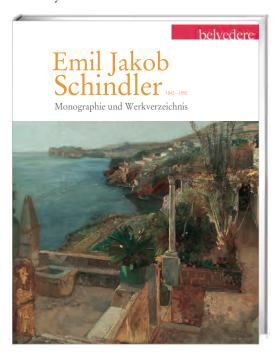


für unsere nächsten Werkverzeichnisse. Unsere Œuvre Kataloge bestätigen die Echtheit, erforschen die Geschichte und steigern den Wert Ihrer Bilder! Ihre Hinweise und Informationen zu Bildern helfen unserer wissenschaftlichen Arbeit! Wir garantieren Diskretion! Bitte kontaktieren Sie: Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com, T +43 1 532 42 00-27, M +43 699 172 92313

Wir unterstützen

das Belvedere bei der Erstellung seiner Werkverzeichnisse. Im Research Center des Belvedere werden derzeit die Werkkataloge von Carl Moll (1861–1945) und Emil Jakob Schindler (1842–1892) erarbeitet. Wir freuen uns, mit unserer Sachkenntnis, unserer langjährigen Erfahrung im Handel mit Werken dieser Künstler und durch unsere weitreichenden Kundenbeziehungen einen Beitrag zu leisten. Wir überprüfen und dokumentieren die uns vorgelegten Bilder, erstellen auf Wunsch auch Echtheitsbestätigungen und Gutachten. Alle uns anvertrauten Informationen, die für die Verfassung der Werkverzeichnisse notwendig sind, leiten wir an das Belvedere weiter – wobei wir selbstverständlich die uns von Ihnen auferlegte Diskretion wahren. Bitte kontaktieren Sie: Dr. Marianne Hussl-Hörmann, hussl-hoermann@imkinsky.com





Ein Einzelgänger auf dem Weg zur Moderne

Theodor von Hörmann (1840–1895)

Marianne Hussl-Hörmann

Das Bild mit dem Motiv einer Kirche in einem alten tirolischen Dorf war lange Zeit verschollen. Das letzte Mal dokumentiert ist es als Schwarz-Weiß-Abbildung in einem Katalog des Dorotheum Wien im Jahr 1964. Danach verschwand es in die USA und wurde erst 2012 im Auktionshaus im Kinsky angeboten. Mittlerweile wissen wir auch mehr über diese "Kirche in einem Tiroler Dorf", das wegen seines Nachlass-Stempels am rechten Bildrand immer schon als ein Werk des Malers Theodor von Hörmann ausgewiesen wurde. Es existiert nämlich eine zweite Fassung dieses Motivs in einer Wiener Privatsammlung, die nicht nur deutlich signiert, sondern auch mit 1875 datiert ist. Dieses etwas größere Gemälde mit einer reicheren Staffage an Kirchgängern wurde 1940 in einer Auktion im nicht mehr existierenden Wiener Kunsthaus "Kärntnerstrasse" unter dem Titel "Motiv aus Kitzbühel. Sonntagskirchgang der Bauern und Kurgäste" für 300 Reichsmark verkauft. Die langjährige Hörmann-Expertin, Dr. Magdalena Hörmann-Weingartner, konnte den Ort eindeutig mit der Margarethenkirche in Albeins, einem Dorf bei Brixen in Südtirol, identifizieren1 und in Folge mit dem Gemälde, das in der Großen Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus im April 1875 unter der Nr. 243 und dem Titel "Aus Albeino (Tirol)" ausgestellt gewesen war. Das kleinere Gemälde aber scheint in keinem der Künstlerhaus-Kataloge auf und auch nicht in den Nachlassauktionen des Malers.

Im Vergleich mit der Variante von 1875 ist die kleinere eindeutig früher entstanden, da sie skizzenhafter angelegt ist und auf die inszenierte Belebung mit Figuren verzichtet. Der stilistische Rückschluss lässt sich zudem biographisch belegen. Eine Bleistiftskizze aus dem Skizzenbuch des Malers in der Albertina, Wien, ist mit "Laubbaum, Albeins, 9. Oktober 1874" betitelt und liefert für Hörmanns Aufenthalt eine eindeutige Datierung.²



Theodor von Hörmann Blick auf die Margarethenkirche in Albeins bei Brixen, 1874/75, Öl auf Leinwand, 58 x 42 cm Schätzpreis: € 12.000–20.000



Theodor von Hörmann, Blick auf den Schwarzenbergplatz, um 1886, Öl auf Leinwand, 45 x 80 cm, Privatbesitz

Das wieder aufgetauchte Gemälde von Albeins entstand also im Laufe des Herbstes 1874 in Hörmanns drittem Studienjahr an der Akademie in Wien. Er war damals bereits 34 Jahre alt, seine Kommilitonen, u. a. Hugo Charlemont und Hugo Darnaut, waren um etliches jünger, dementsprechend war Hörmanns Anspruch fordernder, seine Ungeduld größer und wahrscheinlich auch seine Akzeptanz professoraler Kritik geringer, was in seiner späteren Bemerkung über die Studienzeit zum Ausdruck kommt: "Ich war ein unglücklicher Lichtenfels-Schüler und ein Jahr bei Feuerbach gewesen."3 Hörmann war damals Oberleutnant und konnte zweifellos eine andere Lebenserfahrung aufweisen. Er hatte an zwei Feldzügen in Italien (1859 Solferino, 1866 Custozza) teilgenommen, war an den Drill und die Disziplin des militärischen Alltags gewohnt und hatte sich mit Mühen ein Stipendium für das dreijährige Studium an der Akademie ausverhandelt. Künstlerisch war er zu dem Zeitpunkt ein Autodidakt, nun wollte er sich das handwerkliche und künstlerische Rüstzeug holen. Als Schüler der sogenannten Genie-Kompanie, der technischen Abteilung des Militärs, war sein Blick für das Charakteristische einer Landschaft aber durchaus geschärft worden, Perspektiven, Strukturen waren ihm vertrautes Terrain. Landschaft also dramatisch zu überhöhen, wie es dem damaligen Usus an der Akademie entsprach, konnte ihn nicht befriedigen, es widersprach zu sehr seinem Wirklichkeitssinn und seiner Erfahrung von Realität.

Der Blick auf Albeins zeigt das in jeder Hinsicht. Natürlich, die Malerei ist hier recht skizzenhaft, noch nicht ausgereift, man spürt das Suchen und vorsichtige Aussparen der Farbflächen, aber die Anlage ist bereits ganz "Hörmannisch" und sollte sich nicht wesentlich ändern. Auf seinem Spaziergang durch das Dorf war der Maler offensichtlich stehengeblieben, weil der Blick auf die zwischen den engen malerischen Häuserfronten auftauchende Kirche seine Aufmerksamkeit erregt hat. Der nur angedeutete Vordergrund und die schemenhafte Zeichnung der Figuren lassen durchaus auch auf eine Malerei direkt vor Ort schließen, wie es für Hörmann, dem "Wirklichkeitsfanatiker", durchaus typisch gewesen wäre. Was ihn fasziniert hat, ist deutlich zu bemerken: das raffinierte räumliche Zusammenspiel von Blickachsen und Wandflächen in Korrelation mit den farblichen Veränderungen von Licht und Schatten. Hörmann hat einen analytischen Blick, er ist kein Stimmungsmaler und wird nie einer im Sinne seines Freundes und Vorbildes Emil Jakob Schindler sein. Atmosphäre in Form von Luftvibration fehlt in diesen frühen Bildern überhaupt, in erster Linie beschäftigt er sich mit der Struktur der gesehenen Welt, was unweigerlich zu einer Art Abstraktion in Flächen und Linien führt. Und eines ist deutlich spürbar: Die Dinge besitzen eine eigene Daseinsberechtigung, sie sind nicht zufällig da, in ihrer unverrückbaren Existenz verleihen sie dem zufällig gewählten Ausschnitt Sinn und Bedeutung.

Wie sehr dieses künstlerische Konzept Hörmanns Werk durchdringt, wird im Überblick seines Werkes erst recht erkennbar. Der Vergleich mit dem kurz vor seinem Tod 1895 entstandenen Blick auf den "Neuen Markt" in Wien kann dies verdeutlichen.4

Der Maler hatte im Herbst 1894 ein Atelier in einem der neu errichteten Häuser an der Südseite des Marktplatzes (anstelle des früheren Palais Schwarzenberg) mit einer faszinierenden Aussicht über die Dächer der Stadt bezogen. Schon früher hatte er seine Ateliers in obere Stockwerke verlegt, von wo er die Sichtachse der Vogelperspektive zu nützen wusste: 1886 entstand der "Schwarzenbergplatz", aufgenommen von seiner Atelierwohnung in der Heugasse 4 (heute Prinz-Eugen-Straße, 4. Bezirk) aus, und im Jänner 1890 der Blick über Paris, gesehen von seiner Wohnung am Boulevard Montparnasse. Und jetzt ein letztes Mal in Wien. Es besteht kein Zweifel, der lange Weg von der Akademie über Paris und Znaim hatte Hörmann zu einem Meister der eigenen Art gemacht.

Was in den frühen Bildern noch spröde war, verbindet sich nun zu einem Meisterwerk der Sinneseindrücke. Wir spüren, wie kalt der Winter war, riechen den Rauch, der wohlige Wärme in den Häusern erahnen lässt, und die dampfende Haut der Kutschenpferde, blicken durch ein eigenartig bläuliches Licht, das vom vielen Weiß nach dem dichten Schneetreiben im Jänner reflektiert wird, und hören das Knirschen des Schnees, das gleichförmige Schaufeln der Schneemassen von den Gehsteigen und den Lärm der Abbrucharbeiten des Eckhauses Neuer Markt Nr. 1.

Die feine Nuancierung unterschiedlichster, dynamisch gesetzter Farbstriche korrespondiert in einer so gar nicht impressionistischen Weise mit der klaren, ja strengen Geometrie der Formen. Die Bildachse wird bestimmt von der unregelmäßigen rechteckigen Anlage des Platzes, um den sich die damals noch weitgehend barocken und gotischen Häuserfronten in geradezu naiv-blockhafter Zeichnung gruppieren. Man spürt, wie schon im Bild von Albeins, wie alle Teile durch ein geheimes Konzept miteinander verzahnt werden, unverrückbar sind und zum Teil eines Ganzen werden. Es ist diese strenge Struktur, diese "dichte Sachlichkeit", die den Bildern jedes Sentiment verweigert und das "Richtige" betont im Sinne einer objektiven, analysierenden Wahrheit.

Bereits zu Lebzeiten wurde die Bedeutung des Bildes erkannt und Hörmann konnte zu Recht hoffen, dass die Stadt Wien einen Ankauf (für 600 Gulden) vornehmen wird. Schließlich stand damals das legendäre Hotel Munch auf der rechten Bildseite bereits auf der Abbruchliste, es hätte daher als Dokumentation allein schon seine museale Berechtigung gehabt. Doch dazu kam es wie so oft nicht. Am 1. Juli 1895 verstarb der Maler, weshalb im Herbst die lang ersehnte große Retrospektive im Künstlerhaus stattfand. Die Kritik reagierte euphorisch, wie konnte so ein Maler unerkannt bleiben - und keiner wunderte sich mehr über den restlosen Verkauf seiner Bilder auf der Auktion in der Secession 1899. Sie fand im neuen Gebäude der Secession als erste und einzige Kunstauktion statt und der Besucher schritt durch die Tür, über dem sein Name bis heute eingraviert ist. Er erinnert daran, dass Theodor Hörmann mit seinen kompromisslosen Experimenten mit Farbe und Struktur eines Bildes mehrere Wege zu einer modernen Sicht der Malerei eröffnet hat.

Auch der "Neue Markt" kam für 2.300 Gulden an den Fabrikanten Redlich und in Erbfolge an seinen Sohn, Dr. Adolf Guido Redlich. Nach dessen Vertreibung 1938 wurde das Bild 1939 vom Historischen Museum Wien⁵ im Auktionshaus Dorotheum erworben. 1951 einigten sich Museum und Redlich (nunmehr Adolphe Redley) auf Ausgleichszahlungen und eine lebenslange Leihgabe für die Kanzlei in New York. 1981 wurde es wie vereinbart an das Museum in

Wien retourniert. Die österreichische Restitutionskommission empfahl dennoch, das Gemälde zurückzugeben, dem das Museum 2006 Folge leistete. Heute befindet es sich in Wiener Privatbesitz.

Jedes Bild, wie die beiden Beispiele zeigen, besitzt seine eigene wechselhafte Geschichte, die zumeist nur durch aufwändige Recherchen wieder hervorgeholt werden kann. Jedes Bild steht aber auch im Kontext des gesamten Œuvres eines Malers und erst in Kenntnis dessen lassen sich das Verständnis und die Wertschätzung objektiv feststellen. Leider bestehen über bedeutende österreichische Maler dieses Jahrhunderts nur unzureichende Publikationen. Das Werk Theodor von Hörmanns z. B. wurde 1970 erstmals in einer umfassenden, aber unpublizierten Dissertation6 mit verloren gegangenem Bildband beschrieben. 1979 folgte eine mittlerweile vergriffene Publikation.7 Die Bedeutung dieses ungewöhnlichen Malers aber verdient schon lange eine genauere Aufarbeitung. Das Auktionshaus im Kinsky widmet daher den dritten Band seiner Editionen-Reihe Theodor von Hörmann, angereichert durch eine Fülle neu aufgetauchter Bilder und mit der Analyse neu entdeckter Quellen. Mit dieser Publikation wird eine weitere Lücke in der wissenschaftlichen Aufarbeitung bedeutender österreichischer Maler geschlossen.

Marianne Hussl-Hörmann ist seit 1998 Mitarbeiterin im *Auktionshaus im Kinsky*, Expertin für Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts; seit 2010 Leitung der *im Kinsky editionen* (2011: Rudolf von Alt; Franz Sedlacek.); regelmäßige Mitarbeiterin der Kunstzeitschrift PARNASS. hussl-hoermann@imkinsky.com

- 1 Magdalena Hörmann-Weingartner, Der Maler Theodor von Hörmann (1840–1895) und Tirol: Zwei neuaufgefundene Bilder aus Albeins und Brixen, in: Der Schlern, 70/8, 1996, S. 451–463.
- 2 Ebd., S. 462.
- 3 Eduard Peithner von Lichtenfels (1833–1913), Professor der Landschaftsmalerei; Anselm Feuerbach (1829–1880), Professor für Historienmalerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien.
- 4 Vgl. Marianne Hussl-Hörmann, "Der Neue Markt in Wien". Dokument eines Stadtplatzes und k\u00e4nstlerisches Verm\u00e4chtis, in: Leo Andergassen, Lukas Madersbacher (Hg.), Geschichte als Gegenwart. Festschrift f\u00fcr Magdalena H\u00f6rmann-Weingartner, Schlern-Schriften 352. 2010. S. 155-173.
- Heute Wien Museum.
- 6 Theo Braunegger, Theodor von Hörmann, Diss., Univ. Innsbruck 1970.
- 7 Theo Braunegger, Magdalena Hörmann-Weingartner, Theodor von Hörmann, Wien 1979.

Marianne Hussl-Hörmann
Theodor von Hörmann.
Monographie und Werkverzeichnis
Auktionshaus im Kinsky (Hg.), mit Beiträgen
von Univ.-Prof. Dr. Matthias Boeckl,
Univ.-Prof. Dr. Manfried und
Dr. Marianne Rauchensteiner,
Christian Brandstätter Verlag, Wien 2013



Theodor von Hörmann, *Der Neue Markt in Wien*, 1895, Öl auf Leinwand, 144 x 125 cm, Privatbesitz Wien

Kataloge im Kinsky

Katalogbestellung zum Sonderpreis:

1 Jahresabo um € 95,– inkludiert mindestens 13 Kataloge für 2013. Sie sparen dabei € 185,–! Bestellung unter: T + 43 532 42 00 oder

office@imkinsky.com

Unser Service

für Verkäufer

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

für Käufer

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



Impressum





Fritz Wotruba Große Figur für Luzern, 1966/67 Bronze, H. 221 cm, B. 56,5 cm, T. 138 cm Schätzpreis: € 120.000, verkauft um € 207.000

Nächste Auktionen

19. März 2013 Zeitgenössische Kunst

23. April 2013 Meisterwerke 300 Jahre Palais Kinsky

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

Unsere Experten für Ihre Fragen

Gechäftsführer Michael Kovacek (19. Jh., Klassische Moderne, Antiquitäten) Geschäftsführer Dr. Ernst Ploil (Jugendstil, Design) Dr. Marianne Hussl-Hörmann (*im Kinsky editionen*, 19. Jh., Klassische Moderne) T +43 699 172 923 13, hussl-hoermann@imkinsky.com

Alte Meister

Bilder des 19. Jahrhunderts

Antiquitäten

Jugendstil

Klassische Moderne

Zeitgenössische Kunst

Mag. Kareen Schmid, T +43 1 532 42 00-20, schmid@imkinsky.com

Mag. Monika Schweighofer, T +43 1 532 42 00-10, schweighofer@imkinsky.com

Mag. Sarah Kronschläger, T +43 1 532 42 00-28, kronschlaeger@imkinsky.com

Mag. Magda Pfabigan, T +43 1 532 42 00-15, pfabigan@imkinsky.com

Mag. Claudia Mörth-Gasser, T +43 1 532 42 00-14, moerth-gasser@imkinsky.com

Mag. Astrid Pfeiffer, T +43 1 532 42 00-13, pfeiffer@imkinsky.com

