Alfred Bader

Alfred Bader fine Arts- Painting File

E. Pick-Morino

1958-1965

TRANSLATION OF FOREWORD

PICK-MORINO CATALOG

Modern art critique and art history devote their interest almost exclusively to the pioneers of the most modern direction in the arts and to those few art centers where is concentrated the effort to create the newest among pictures. The result of this is that artists of the so-called second generation as well as those who work geographically removed from the large art centers are almost completely overlooked, even though they are most important to continuity in art. This is an oversight which need have nothing to do with judgment of quality, but is more an act of self-defense of the critic against the tremendous production of art.

Because of this activity one gets the impression from today's art literature that in modern art, one entirely revolutionary creation, negating everything known hitherto, follows the next without anything in between. Thus, that connecting link which exists not only in modern art, but which is so important in the history of all art, is neglected and sometimes even denied.

Oedon Pick was born on the 13th of March 1877 in Komorn, which was then in Hungary and is today in Czecho-Slovakia. His father left this small town soon after the birth of his son and moved to Vienna where the boy went to school. He received his artistic training at the Academy of Fine Arts in Munich, where he enrolled in the fall of 1898 with Professor Hackl. It is probable that he learned little except exact drawing from this teacher who placed the greatest value on correct figure drawing. He probably learned more from his next teachers, Professors Herterich and Loefftz, even though these two men were also more important as teachers than artists.

Munich offered however, at the turn of the century much which was considerably more important to the artistic development of Oedon Pick than his training at the academy. Among these influences were the works of Carl Schuch and probably those of Lovis Corinth who lived in Munich until 1900, and who was also a student of Loefftz. Here the young artist found much that was to interest him again and again. If Pick-Morino, as he soon called himself, owes to his Munich studies careful drawing and harmonious coloring, then he owes his artistic education to his many journeys, and most particularly to his studies with Boecklin in Florence and his stay in Paris after 1901.

Here he met Impressionism, in his words, to paint "not the matter, but its appearance". He became not merely a copyist, but an individual impressed by the works of Schuch and the cubistic painting of objects of Cezanne. The structure of an object is however never ignored by him in favor of geometric abbreviation. This is most significant in the still lifes which constitute the main work of Pick-Morino with relatively little change.

After 1910 the artist lived in Vienna and Baden near Vienna, and journeyed many times to the neighboring countries.

Hereafter, we see in the work of the artist an individualistic personality which has found its mode of expression.

Pick-Morino's greatest interest was in small still lifes. There are usually just a few objects, mostly fruit and especially spherically interesting forms such as apples and oranges, and often objects which are of no importance except for form and color are painted in many variations. The carefully colored paintings show a variation in sensitive coloring with continuously broader technique. In the early landscapes and in his relatively few interiors, the formal means of

impressionism are not de-emphasized as much as in the still lifes. The light coloring, the immediacy of the action of light, and the brush strokes are reminiscent of the great French masters and were considered entirely impressionistic by Pick's contemporaries. But here also the artist differentiated in the variations of his brush strokes and the difference in the structure of the individual objects through accent of local color. The leaves of a bush are painted quite differently from that of a tree, and are differentiated with other bushes if only through position of the bursh strokes. Distant objects are brought together in summary color complexes, and foreground objects are optically dissolved through minute coloring. Closely related to this is Pick-Morino's treatment of structures and figures. Here too the brush stroke, in which one sees the immediate recognition by the eye and the surety of the hand, follows the organic form, becomes rounded through a thickening of the color and the contours and even shows the texture of cloth. Thus, in the work of Pick-Morino the physical character of objects always remains true; even when his style taught by Impressionism and the importance of formality holds in the words of Carl Schuch "the esthetic essence of appearance".

The artist retained this basic trend after the 1st World War during which his artistic work must have been diminished somewhat, even though he had ample occasion to paint. During the war, in 1916, he was able to have his first major exhibitions in Budapest and Vienna.

Immediately after World War I Pick-Morino's work shows a greater force in coloring and a certain unsureness with the brush. The colors become louder, the brush stroke more uncertain, the choice of subjects less careful. Soon, however the artist who since January 1921 had become a member of the Kuenstlerhaus in Vienna, finds himself again.

The high point of his work are his paintings since 1922. The works after this become progressively more elusive and seem closer to the work of Lovis Corinth; perhaps Pick-Morino was influenced by the great Corinth show in Vienna in 1926. Broad flaming brush strokes point to a form more than they actually define. This is noticeable also in the still lifes which however are still reminiscent of the work of Schuch. There remains in every picture the variation on one central color, which is always heightened by a few, strong, contrasting colors. The portraits gain increasingly the character of monumental and highly individualistic works. This tendency goes further in the landscapes and city views of which we know a fair number from a relatively brief visit to Venice, and in a series of beautifully colored studies from France.

These tendencies, strongest since 1925 and best observed in the Venetian scenes, bring Pick-Morino into the circle of Expressionism, such as became typified in Austria through the work of O. Kokoschka; in the works of Pick-Morino however, we seldom find Kokoschka's coloring and almost baroque curves. The French landscapes are closer to French examples, say the landscapes of Vlaminck.

The least change is in Pick-Morino's treatment of still lifes, which despite their great individuality remain close to the technique of Cezanne, who became popular in Central Europe only at that time. However, Pick-Morino always shows an object more truly than Cezanne.

In 1929 Pick-Morino left Vienna for Fontainebleau. Again he traveled a great deal, in Southern France, Italy and the Near East. He worked also in Germany. Hungary and particularly in Czecho-Slovakia. His many one-man exhibits, held in Czecho-Slovakia alsmot every year, show him as a much appreciated portraitist. Particularly popular were

his paintings of polo scenes. More than ever before, the artist now worked in pastels and charcoal.

Pick-Morino spent his last 20 years in Budapest, where he exhibited his work in 3 large exhibitions, the last being in 1949. He left Hungary at the age of 81 in 1958 and died in Dielbeek near Brussels on September 5th, 1958.

Pick-Morino's work is truly typical of the development of art in Central Europe and particularly in Austria between the two World Wars. Strong impressionistic tendencies are combined with masterly, artistic technique and a sense of true representation of form. The interest in representing the appearance of matter, and the coloring of late Impressionism, in which the gray tonality of Schuch is important, is found together with the forms of Cezanne and the broad technique of the Fauves and the late German Expressionists.

Foreward by

Heribert Hutter

who also set up catalog

Milwaukee Art Center

7/21/60 - 100 cys

Ausstellung: Pick Morino

In zwei selbständigen Ausstellungen werden in den Schauräumen der Staatsdruckerei in der Wollzeile der 45jährige Maler und Graphiker Willi Zawischa und der im Vorjahr im Alter von 81 Jahren verstorbene Edmund Pick-Morino vorgeführt.

Zawischa, gebürtig aus St. Florian bei Linz, liebt das Porträtfach, zeigt eine Anzahl stilistisch unterschiedlicher Pastellarbeiten, worunter das sprechende Bildnis des Landeshauptmanns Dr. Gleißner besonders gelungen erscheint. Das Porträt einer alten Bäuerin und der Kopf eines alten Mannes auf blaugrünem Grund zeigen den kultivierten Maler. Eine Reihe von Oelskizzen und Zeichnungen schließen sich an.

Der aus Komorn stammende Künstler Morino gehört zu jenen Malern, deren Wirken in die Zeit zwischen die beiden Weltkriege fällt und die oft zu Unrecht vergessen wurden. Morino hat in München studiert, in Wien gearbeitet, wo er als avantgardistischer Maler galt, und die letzten 20 Jahre in Budapest gelebt. Seine Schaffungen weisen die Einflüsse Corinths und Schuchs auf, erinnern zuweilen an französische Meister; in der letzten Schaffensperiode wird ein strenger Akademismus erkennbar. Wir sehen sehr viele Stilleben, in dunklen Tönen gehalten und in unterschiedlicher Strichführung in Oel gemalt. Bemerkenswert sind die beiden Venedig-Bilder mit der schönen Luft- und Wasserstimmung, der „Geigenspieler" aus den zwanziger Jahren und ein Selbstporträt. Die Staatsdruckerei hat ein schönes Heft über sein Werk herausgebracht. elwa.

Das kleine Volksblatt
24 [illegible]

Muß ein Nachfahre epigonisch wirken?

Kollektivausstellungen von Pick-Morino und Zawischa in der Wollzeile

Der Maler Edmund Pick-Morino, geboren in Komorn, ist uns aus den Ausstellungen im Künstlerhaus bekannt. Er lebte ja von 1910 bis 1929 in Wien und in Baden bei Wien, nachdem er bei Boecklin studiert und sich mehrfach in Paris aufgehalten hatte. Später lebte er in Fontainebleau, weiters 20 Jahre in Budapest, im Vorjahr starb er 81jährig bei Brüssel.

Betrachtet man seine Bilder, die derzeit in der Staatsdruckerei, Wollzeile, zu sehen sind, so denkt man sofort an Karl Schuch, von dem sich Pick-Morino als besonders stark abhängig erweist. Ist dies ein Nachteil? Ruht der Wert der Bilder nicht in sich selbst, unabhängig von anderen Bildern? fragt man sich. Dieser Maler ist ein Impressionist. Aber mehr als ein halbes Jahrhundert nach den großen französischen Impressionisten in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, die gänzlich anders geartete Probleme aufwarf. Muß also ein Nachfahre epigonisch wirken? Nun, diese dunkelfarbigen, in stumpfen Brauntönen tonig gehaltenen und breitpinselig hingesetzten Stilleben erreichen keineswegs die Qualität Schuchs, besitzen nicht die innere Kraft, auf die allein es ankommt, soll man einen die „Polospieler" — einzige Darstellung einer Bewegung — sind typisch gekonnter Impressionismus.

Zur Eröffnung dieser Ausstellung brachte die Österreichische Staatsdruckerei eine großflächige Monographie über diesen Maler mit vier farbigen und zehn schwarzen, vorzüglich gedruckten Abbildungen heraus. Zusammengestellt und eingeleitet wurde der Band von Heribert Hutter, der sich in die Wesensart von Pick-Morino gut einzufühlen versteht.

Trotz der Einwendungen gegen Pick-Morino ist der in St. Florian bei Linz lebende Maler Willi Zawischa nur in erheblichem Abstand zu nennen. Er wirkt gegen Pick-Morino uneinheitlich, immer wieder versucht er sich anders, man spürt in seiner einmal temperamentvollen, dann peniblen Wirklichkeitswidergabe kaum je ein Dahinter. Eine Neigung in den Bildnissen zum Äußerlichen, Leergefälligen wird er zu bekämpfen haben. Etwas gelöster erweist er sich in Landschaftszeichnungen, die verhaltene Farbgebung des Temperablattes „Netzflickerinnen" spricht an.

[illegible] Tageszeitung
21 [illegible]

Ausstellung Pick Morino

Die Presse
26. 9. 1959

Akademisches in der Staatsdruckerei

Die Lust nimmt ab, wenn man anschließend die Ausstellungsräume der Staatsdruckerei in der Wollzeile bestritt und dort mit etwa 25 Ölbildern des 1958 in der Nähe von Brüssel im Alter von 81 Jahren verstorbenen Malers Oedön Pick-Morino konfrontiert wird. Der Künstler, im Raum der alten Monarchie geboren und nach seiner Studienzeit in Wien und München, von 1910 bis 1929 in Wien ansässig, wirkt wie ein Stück Malereigeschichte aus der Zeit vor und um den Impressionismus. Alle seine Bilder, hauptsächlich Stilleben, sind ohne Zweifel gut und mit voller Redlichkeit, mit fleißiger Bemühung um eine malerische Wiedergabe der Natur gemalt. Aber was bei Leibl und später bei Schuch und Trübner eine Tat war, die man auch stets in ihren Bildern gegenwärtig spürt, kommt hier eben doch nur als ein zwar gepflegter, aber nie über seine Schranken hinausgewachsener Akademismus an den Tag. J. L.

Arbeiter-Zeitung
26. 9. 1959

Staatsdruckerei: Edmund Pick-Morino

Viel Obst und Gemüse sieht man derzeit im Ausstellungsraum der Staatsdruckerei in der Wollzeile. Mit welcher Ausdauer der als Einundachtzigjähriger im Vorjahr verstorbene Maler Pick-Morino immer wieder die gleichen Stilleben malt, ist staunenswert, ebenso wie ein Maler des 20. Jahrhunderts sosehr im vorigen Jahrhundert steckengeblieben sein kann. Edmund Pick-Morino ist entschieden um hundert Jahre zu spät auf die Welt gekommen — zumindest ist er mit seiner malerischen Technik, mit seinen Farben, dem braunen Grund und dem Dunkel der Bilder im ganz frühen Impressionismus hängengeblieben. Immerhin gibt es da auch einige andere Sachen als Zitronen, Orangen und Krauthappeln, man sieht einige Landschaften, Veduten aus Venedig, Polospieler. Der Maler lebte, wie man aus einigen Seiten des zur gleichen Zeit in der Staatsdruckerei erschienenen Buches über Pick-Morino erfährt, lange Jahre in Wien und in Baden bei Wien. Soweit, so gut! Die Ausstellung jedenfalls sowie wahrscheinlich auch das Buch sind völlig überflüssig. L. G.

Kultur und Feuilleton
2. 10. 1959

Wiederentdeckung eines guten Malers

Der Initiative des Generaldirektors der Oesterreichischen Staatsdruckerei, Dr. Franz Sobek, ist es zu danken, daß der österreichische Maler Edmund Pick-Morino, der vor einem Jahr in Dielbeek bei Brüssel in völliger Vergessenheit verstorben ist, dieser entrissen werden konnte. Seinem Werk ist derzeit eine Ausstellung in den Schauräumen der Österreichischen Staatsdruckerei gewidmet, die auch aus diesem Anlaß eine Monographie des Künstlers herausgebracht hat.

Pick-Morino geht in der Leichtigkeit der Auffassung weit über den Impressionismus hinaus und verbindet Thesen Cézannes gleichsam mit barocken Schwung. Immer wieder variiert er seine Stilleben, bis es ihm gelingt, „nicht die Dinge, sondern ihren Schein zu malen". Seine Porträts zeichnet vor allem das rasche Erfassen des Wesentlichen einer Persönlichkeit aus, und in seinen „Polospielern" gelingt es ihm, den flüchtigen Moment einzufangen und zu einem Bild zu komponieren. Pick-Morino, der in den Jahren 1919 bis 1929 ständig in den Ausstellungen des Wiener Künstlerhauses vertreten war, stand damals, wie wir heute mit dem Abstand einiger Jahrzehnte beurteilen können, für Wien in der vordersten Reihe unter den Malern seiner Zeit.


Montiano
5


Mistino

AVERY® C
PV119ED

20

UNA ESAURIENTE MONOGRAFIA EDITA A VIENNA

Validità europea dell'arte di Pick-Morino

Negli anni fra le due guerre si afferma l'eccezionale personalità di questo pittore

Il Piccolo

Domenica, 15. Nov. 1959

NOSTRO SERVIZIO PARTICOLARE
Vienna, novembre

Il problema di più difficile soluzione per un artista — prima anche di quello relativo all'accertamento onesto delle proprie capacità espressive — è indubbiamente rappresentato dall'inserimento della sua produzione in quella del suo tempo e dai rapporti con le forme espressive del passato. Se egli è portato a seguire in modo più o meno fedele e felice la maniera di coloro che lo hanno preceduto si dirà di lui che, pur possedendo un'ottima tecnica, non esce dalla categoria degli epigoni. Se invece tenta di battere strade nuove, staccandosi dalla linea tradizionale, deve affrontare un giudizio che generalmente si rivelerà piuttosto severo.

E' pur vero che esistono forti personalità che, senza seguire pigramente e noiosamente quanto già fu fatto ed è oggetto di comune accettazione e senza cadere in esperimenti di dubbio gusto, sanno ben servirsi delle esperienze e delle conquiste del passato per dar vita, con sensibilità moderna pienamente rispondente ai tempi in cui operano, a creazioni di raro equilibrio e di confortante armonia.

Una di queste eccezionali personalità fu Oedön Pick che — per una singolare coincidenza di condizioni anagrafiche, di vita e di formazione culturale e spirituale — rappresentò una pacata sintesi della pittura del centro Europa nella prima metà del secolo e, più precisamente, tra le due guerre mondiali.

Nato nel 1877 a Komorn, allora ungherese (oggi Komarno in Cecoslovacchia), ricevette la sua prima educazione a Vienna, da dove poi passò, all'età di ventun anni, a Monaco per frequentarvi l'Accademia per le arti figurative.

Nella capitale bavarese — che negli ultimi anni dell'Ottocento si presentava quanto mai interessante, per qualsiasi giovane pittore — Pick sentì profondamente l'influenza dei professori Herterich e Löfftz che, anche se non furono artisti di classe eccelsat ebbero straordinarie capacità di insegnanti. Nello stesso tempo poteva prendere conoscenza delle opere di Carl Schuch e di Lovis Corinth che già allora rappresentavano l'apporto più positivo della pittura dell'Europa centrale.

Ma la validità europea dell'arte di Oedön Pick — il quale, nel frattempo, aveva aggiunto a quello di famiglia un secondo cognome, diventando Edmund Pick-Morino — fu una graduale conquista che avvenne. La sua vita registra in quegli anni una ininterrotta serie di trasferimenti, con tappe a Firenze (dove studiò presso Boeklin), a Parigi (dove accettò l'impressionismo che gli permetteva di dipingere, secondo quanto ebbe a precisare, «non le cose, ma le apparenze delle cose»), ed infine a Vienna ed a Baden, dove si stabilì — ora qua, ora là — dopo il 1909.

Ciò che maggiormente sorprende e interessa nell'opera di Pick-Morino è la straordinaria umiltà dei suoi soggetti. Come naturale risultato della profonda ed eterogenea esperienza sulla pittura del suo tempo, che egli si era fatto attraverso lunghi anni di viaggi, di studi e di meditazioni, sarebbe da attendersi una produzione volutamente esuberante ed aggressiva per toni e materia. Invece le conclusioni che Pick-Morino seppe e volle trarre furono ben diverse. Sembrò quasi che egli avesse accolto, con animo eccezionalmente sensibile e preparato, la dichiarazione pascoliana: «non omnes arbusta juvant humilesque myricae».

Fu quindi il pittore delle piccole cose, il pittore di ciò che non è destinato a colpire la grossolana attenzione di tutti: oggetti semplici e modesti, qualche frutto senza pretesa, paesaggi assolutamente riposanti: motivi apparentemente banali ma sempre scelti con estrema cura. A tutto, però, Pick-Morino seppe dare una forte luminosità attraverso una personalissima armonia di colori che con tutta probabilità aveva acquisito dalla pittura francese dell'età immediatamente precedente la sua.

Gli è particolare, però, la maniera di distinguere il colore dello stesso oggetto a seconda del momento, della funzione e dell'appartenenza: una foglia, ad esempio, assume toni ben diversi a seconda che si trovi in un cespuglio, su un albero o faccia parte di una natura morta. Egli crea, inoltre, complessi di colori nei quali abbraccia gruppi di oggetti suddivisi a seconda della distanza da chi guarda la tela.

Questa profondità, creata dalle differenze cromatiche, e la commovente semplicità dei temi sono ben documentate in una recentissima signorile monografia, a cura di Heribert Hutter edita dalla Oesterreichische Staatsdruckerei di Vienna («Edmund Pick-Morino»).

Attraverso una serie di tavole, che puntualizzano l'evoluzione della pittura di Pick-Morino, è dato constatare che il linguaggio dell'artista non subì, nel tempo, modificazioni rilevanti. Soltanto dopo la fine della prima un notevole contrasto: i colori diventano più violenti, meno sfumati; il tratto è più nervoso; la scelta degli oggetti meno curata. Presto, però, il pittore ritrova equilibrio nella linea ed armonia nei colori. Gli anni dal 1921 al 1938 sono quelli della sua piena maturità artistica, che ha modo di affermarsi soprattutto nei paesaggi, nelle vedute di città ed anche nei ritratti.

L'ansia di conoscere gli ulteriori sviluppi della pittura europea lo porta nuovamente lontano da Vienna, prima a Firenze, poi a Fontainebleau, quindi nella Francia meridionale, di nuovo in Italia, successivamente in Estremo Oriente, in Germania, ed infine a Budapest dove — mutato ancora una volta il nome — o meglio magiarizzatolo in Morinyi — trascorre gli ultimi venti anni della sua vita. Nel 1958, ormai ottantunenne, lasciava l'Ungheria per andare a morire — il 5 settembre dello scorso anno — in Belgio, a Dielbeek nei pressi di Bruxelles.

La pittura di Pick-Morino si può quasi considerare paradigmatica per l'arte del centro Europa — e specialmente dell'Austria — tra le due guerre mondiali. Le forti influenze impressionistiche assumono una precisa concretezza, che è anche il risultato di una singolare tecnica pittorica.

L'interesse per «le forme apparenti delle cose» ed il cromatismo del tardo impressionismo giuocano nell'opera di Pick-Morino — come pure l'amore per i toni grigi propri dello Schuch, certe esperienze formali della pittura di Cezanne, nonchè la tecnica dei «fauves» e del tardo espressionismo tedesco — in maniera così armonica ed equilibrata da fare di lui uno degli artisti più rappresentativi, se non il più rappresentativo, di un'età e di un'Europa che sembravano essersi smarrite proprio nel frammentarismo e nelle disarmonie.

Dino Satolli

Sotheby's

SIR MATTHEW SMITH

122 RECLINING NUDE 21*in. by* 31½*in.*

EDMUND PICK-MORINO

123 STILL LIFE WITH PEACHES, *signed and dated* '12 13*in. by* 15¾*in.*

⁂ See: H. Hutter, *Edmund Pick-Morino*, no. 42.

Exhibited: Künstlerhaus, Vienna, 1921.

Lot		£
60	Carlisle	65
61	Randall	30
62	Leon	50
63	Newmark, Mrs. K.	42
64	Hyams, N.	80
65	Godfrey	45
66	Piccadilly Gallery	24
67	Talbot Rice	48
68	Perrotti	8
69	Widdup	120
70	Betts	80
71	Mansfield	22
72	Cumbo, H. F.	7
73	Roland, Browse & Delbanco	75
74	Jerome, Mrs. L.	22
75	Matthiesen	130
75a	Gimpel Fils	90
76	Gimpel Fils	260
77	Mander, Sir Geoffrey	15
78	Goldsmith, Mrs. J.	10
79	Matthiesen	12
80	Gimpel Fils	12
81	Rowe, A. J.	30
82	Piccadilly Gallery	150
83	Roland, Browse & Delbanco	130
84	Marlborough Fine Art	240
85	Lewin	45
86	Jerome, Mrs. L.	45
87	Gibbs, D.	160
88	Gibbs, D.	150
89	Tooth, A.	160
90	Brownlow	40
91	Gibbs, D.	45
92	Gibbs, D.	50
93	Gibbs, D.	80
94	Leigh	900
95	Estorick	1,000
96	Marlborough Fine Art	850
97	Estorick	1,200
98	Marlborough Fine Art	1,500
99	Angus, Mrs. L.	280
100	Fox, J.	60
101	Fox, J.	300
102	Leicester Gallery	300
103	Fox, J.	280
104	Hyams, N.	380

Lot		£
110	Tooth, A.	550
111	Tooth, A.	300
112	Mansfield	180
113	Tooth, A.	750
114	Round, J.	180
115	Leicester Gallery	220
116	Hussey, Very Rev. W.	400
117	Carlisle	150
118	Harrison, S.	200
119	Brownlow	900
120	Clarkson	300
120a	Tooth, A.	900
121	Roland, Browse & Delbanco	380
122	Tooth, A.	750
123	Loewenthal	350
124	Widdup	45
125	Newmark, Mrs.	70
126	Hayek, F. S.	14
127	Gampell, M. S.	8
128	Clarkson	6
129	Strauss, G.	70
130	Pissaro, Miss O.	20
131	Talbot Rice	50
132	Piccadilly Gallery	70
133	Meyer, S. B.	65
134	Fine Art Society	50
135	Patch	90
136	Mansfield	25
137	Agnew	48
138	Waddington Gallery	55
139	Steen, Mrs.	40
140	Clarkson	35
141	Hadsel, Mrs.	110
141a	Larosse	160
142	Mayor Gallery	80
143	Cooling	44
144	Tolley	20
145	Round, J.	420
146	Round, J.	180
147	Estorick	170
148	Pratt, S. J.	45
149	Mitchinson	70
150	Withdrawn	---
151	Patch	10
152	Roland, Browse & Delbanco	400
153	Matthiesen	94

49.

33 91 75

(Band neu)

Kurt Sulo
XV Max Ryf. Rieb
92-97-315

de L
22 06 23

B
33 022

Ab 13 10 (15)
uem 14.47
St. 16 16
H 17.53

H EIL
1 Kg. 2.6 - Dimethoxyphenol

10 Kg Thiophene Mannheim
5 Kg Glutarpäure

RAHMENERZEUGUNG
KUNSTHANDWERK
KUNSTHANDLUNG
FRANK UHLIG
WIEN
8. NEUDEGGERGASSE 5
A-28-0-64
Tel. 33-91-75

Wien, 14.März 1959

Herrn
Prof. Philip K a u f m a n n

L o n d o n , Abercorn Place 28
N.W.8

Sehr geehrter Herr Professor!

Bitte entschuldigen Sie, daß ich Ihren Brief vom 26.II. erst heute beantworte. Ein anderer Interessent hatte sich einige Bilder von Pick-M. reservieren lassen und dessen Bescheid mußte ich abwarten.

Nach der von ihm getroffenen Wahl sind mir noch 2 große Blumenstücke und ein kleines Stilleben verblieben; außerdem einige Landschaften, bezw. Städtebilder (Venedig,Paris). Da Ihre Anfrage sich auf Stilleben und Blumen bezieht, gebe ich nachstehend folgende Daten:

1.) Blumenstück u.zw. Dunkelrote,hellrote,rosa u.weiße Chrysanthemen in bläulicher Vase vor bräunlichem Hintergrund
Oel auf Pappe, nicht signiert, Hochformat 80 - 65 cm ö.Sch. 2500.--

2.) Blumenstück: Gelbe, weißliche u. rosa Chrysanthemen in grüner Vase, dahinter helle Vase mit grau/rosa Blüten,Hintergrund grünlichgrau
Oel a/Pappe, sign. "Morino 27"
Hochf. 68 - 60 cm ö.Sch. 3000.--

3.) Stilleben: 1 grüner u. 3 rötliche Aepfel und grüne Trauben a/ weißem Tuch, dahinter Weinglas u. braune, bauchige Flasche, Hintergrund dunkelbraun u.grau
Oel a/Pappe, sign. "Morino 27"
Querformat 31-42 cm ö.Sch. 1500.--

Fotos sind leider keine vorhanden. Ich könnte sie aber auf Ihre Kosten anfertigen lassen.

Ueber Edmund Pick-Morino kann ich nur wenig Genaues sagen: geboren 13.III.1877 in Komorn, Ungarn, studierte auf Reisen in Deutschland, Frankreich, Italien, war öfters in Wien, zuletzt etwa 1930, ging dann nach Brasilien, wo er angeblich 1942 starb. Nach letzten Gerüchten soll er aber voriges Jahr in Budapest gestorben sein; lebte dort unter Pseudonym. Ein Sohn soll in Paris leben. Genaues und Authentisches weiß ich nicht.

Die Moderne Galerie hat 1925 ein Bild angekauft.

Ich hoffe, Ihnen damit Ihre Anfrage bestens beantwortet zu haben und freue mich, daß es Ihnen und Ihrer Familie gut geht, was ich auch von uns berichten kann.

Für eine baldige Antwort wäre ich Ihnen dankbar, da das Interesse an P.-M. neuerdings sehr gestiegen ist. Eine Monographie über ihn ist in Vorbereitung.

Mit bester Empfehlung und freundlichen Grüßen

FRANK UHLIG
WIEN VIII.,
HEUDEGGERGASSE 8

Verehrter Herr Doktor!

Tausend Dank für Ihren l. Brief – der ist Alles was ich bis jetzt erfahren konnte, – von Paris sind meine Anfragen noch unbeantwortet!

Wir liegen am 5. April nach Cannes. – Briefe 2 Monate von England weg sein. Ich hatte ein unbeschreiblich erfolgreiches Jahr – und heute ist mir sehr, – von allen gesellschaftlichen Kapitulationen lebe ich jetzt, – meinen Vorträgen und meinen Kindern leben Sie erwachen Sie im Sonne, – und freue ich mich Sie bald in London!

Mit den besten Grüßen

Ihr
Felix Kahn

HOVE BOROUGH EDUCATION COMMITTEE.

THE EAST HOVE SENIOR SCHOOL FOR BOYS,
CONNAUGHT ROAD,
HOVE, SUSSEX.

22/12/39.

Alfred Bader attended this school from 14. 2. 39 until 22. 12. 39. He came to us from Vienna, and in spite of natural handicaps he soon settled down and made remarkable progress. The fact that he was made a school prefect shows how generally competent he was.
He is a most intelligent and able lad, one to whom a course of higher education would be very beneficial. He is very honest and trustworthy and his general conduct is beyond reproach.
I am sure he will make further progress in any type of secondary school.

G Ralph
Head Master

Dr. Heribert R. Hutter
Wien 3., Salesianerg. 1/b.

Sehr geehrter Herr Doktor [illegible],

Mit gleicher Post schicke ich Ihnen [illegible] der [illegible] letzten [illegible] des Zeit- und Teil[illegible]. Der Katalog ist noch [illegible], da die ursprünglich [illegible] Aufteilung des [illegible] nicht beibehalten werden kann. Es handelt sich [illegible] der [illegible] auf [illegible] Papier, [illegible] bei den [illegible], [illegible] sind die [illegible] Schwarzweiss. [illegible] der Photographien hat Herr Dr. [illegible] bzw. sind sie in der Klischeeanstalt [illegible] worden. Hoffentlich haben Sie [illegible]. Leider, [illegible], [illegible] zu [illegible] dieser zweiten [illegible] Dr. R. [illegible]. Für den [illegible] habe ich zwei Proben [illegible], die in einer der [illegible] reproduzierten Bilder vorkommen. [illegible] ihrer Ausschnitte [illegible] und [illegible] des- [illegible] Bildes. [illegible] soll [illegible] wohl schon mit Herrn Dr. [illegible] gesprochen, doch wollte er noch mit Ihnen [illegible] (ich [illegible], auch mit der [illegible]) [illegible], ob ein [illegible] oder ein [illegible]platz [illegible] sei. Ich würde für den zweiten Teil entweder eine Wiedergabe des [illegible] vorschlagen, oder das [illegible]-ähnliche Stilleben mit [illegible], das formatmässig beste [illegible] 'Blumen-[illegible]' (ev. [illegible]). Noch wie vor [illegible] ist der Katalogteil und die [illegible], da weder die Tochter [illegible], noch die [illegible]galerie in Prag und die [illegible]verwalterin in [illegible] auf meine immer dringlicher werdenden Briefe antworten. Aber da eine Vollständigkeit ohnehin ausgeschlossen ist, [illegible] nicht so schwer.

Ich freue mich [illegible], [illegible] so weit [illegible] ist [illegible], [illegible] einmal [illegible]

Mit besten Grüßen Ihr
Heribert R. Hutter

Herbert R. Lesser
Wien 3., Reisner-Allee.

Sehr geehrter Herr Doktor Lesser,

[illegible] Verzeihen Sie bitte, daß
ich Ihre letzte Sendung vom [illegible] erst heute beantworte.
Zum Teil waren es, weil [illegible] Tage [illegible] nicht
[illegible] in [illegible] [illegible]
[illegible] wie [illegible] [illegible].
Inzwischen sind die Bischofs für viel Kunst [illegible]
[illegible] worden um [illegible] Bischofs [illegible].
Bei zwei Bildern [illegible] ich [illegible],
[illegible] gute Bilder [illegible], [illegible]
noch [illegible] Türen vor [illegible]. Ich [illegible]
[illegible] wie [illegible].
Mit Ihrer Hilfe [illegible], [illegible]
[illegible] viel [illegible] [illegible], [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] sein. Genau [illegible] [illegible]
[illegible] und [illegible], [illegible] [illegible]
[illegible] können, [illegible] [illegible].
Das Verzeichnis sollte ich der Mappe mit [illegible]
beilegen, wenn ich [illegible], die [illegible]
zu [illegible], [illegible] ich [illegible] [illegible].
Die Bilder sind zum [illegible] Mal in der Lage [illegible],
also in [illegible] Unversehrtheit, [illegible].
Ihr Interesse für eine [illegible] Bewertung [illegible]
habe ich zu Buch genommen und [illegible], [illegible]
[illegible] [illegible], [illegible] [illegible]
zu [illegible], die [illegible] [illegible].
[illegible] Herr Dr. [illegible] [illegible] [illegible],
vermacht ja die Bestimmung [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sein.

Mit [illegible]

Ihr

Wien, den 7.[illegible].1959.

Elisabeth Hutter

Dr. [illegible]
Wien 3., [illegible]

Sehr geehrter Herr Dr. [illegible],

[illegible]

wie

[illegible]

Entwurf

[illegible]

5. [illegible]

ist/Feinmarkt

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]	2 seiten
[illegible]	7 " oder ein vielfaches, je nach Schriftgröße
[illegible]	14 "
[illegible]	1 seite
[illegible]	ca 8 seiten, je nach Schriftgröße, kleiner als Haftext!

[illegible]

[illegible]

zu machen

[illegible] jeden [illegible] bei [illegible], [illegible]
[illegible], [illegible]
[illegible].

[illegible] jr. – d.h. einer der Junioren, [illegible] – [illegible] Brief aus [illegible] (Convent des [illegible] – [illegible] – [illegible] wohin er [illegible], indem er mir [illegible] konnte, so [illegible] 5.1.5[illegible] [illegible] gestorben und [illegible] dort [illegible], [illegible] in einem Brief seiner [illegible], [illegible]. [illegible] ich oder [illegible], [illegible] in einer [illegible].
[illegible] ist [illegible], für [illegible]. [illegible], [illegible]. [illegible].

[illegible] [illegible]. [illegible] !

[illegible], [illegible], ich bin [illegible]. [illegible] ich [illegible]:

[illegible] (–) [illegible], [illegible] Fehler [illegible], [illegible].
[illegible] ich [illegible]. [illegible], [illegible], [illegible], – [illegible], [illegible], [illegible].

[illegible]
[illegible]
Ihr

Heribert Hutter

Wien, den [illegible].4.195[illegible].

30.4.59.

Mit besten Grüßen Ihr
Heinrich Hutter

[illegible] haben die [illegible]
[illegible] im Interieur [illegible] von [illegible],
einer hat im [illegible], [illegible], [illegible] von der
Qualität [illegible]. Die [illegible] sind [illegible]
[illegible] Willbauer. [illegible] an Ihre 'offizielle'
Sammlung ein [illegible] Verwechslung [illegible], schlage ich Ihnen
vorläufig [illegible] sieben Titel vor:

Ein Selbstporträt (Nr. [illegible])
Polospieler (Nr. 9)
Porträt (Nr. [illegible]) [illegible] zu [illegible]
Vier Stilleben: [illegible] (2[illegible])

Zitronen (34)
Trauben (4[illegible]) [illegible], auf Holz
Benediktiner (47) [illegible]

Von Herrn Dr. [illegible] bekomme ich noch Nachricht, ob die Lichtdruckanstalt bezüglich der Farbvorlagen besondere Wünsche hat. Dann kann ich die ausgewählten von [illegible] des Bundesdenkmalamtes, Herrn [illegible], der mehr als ein [illegible] darin ist, photographieren lassen.

So könnte, falls nichts Unvorhergesehenes eintritt, die technische Arbeit bald beginnen, da ich [illegible] abschließen kann und werde, wenn sich [illegible] Dr. [illegible] meldet. Daß es noch kleinere Korrekturen und Ergänzungen des Katalogs geben wird und die [illegible] von Bildern bei den Privaten Sammlern noch viel Zeit und Mühe erfordern wird, bin ich mir bewußt, aber es gehört doch zu dem Beruf, den ich mir gewählt habe. Mit Büchern ist es ähnlich einer Schwangerschaft, Vorfreude, Bedenken, Beschwerden, [illegible] und alle möglichen Zustände, aber wenn es dann da ist und keinen Schaden hat, ist die Freude [illegible] doch über [illegible].

Und so wird es hoffentlich auch mit [illegible] gehen, der es verdient, aus dem [illegible] geholt zu werden.

Noch ein Nachtrag zu Ihrem vorletzten Brief: Die Österreichische Galerie, mit der mich nur meine Bekanntschaft mit Prof. Novotny verbindet, interessiert sich für ein Stilleben als Beispiel der [illegible] in Österreich, es kämen da die Nr. 20, 23, 27, [illegible], [illegible] und 19, 2[illegible], 33 in Frage. Ich nehme nicht an, daß Sie eines der zur Reproduktion ausgewählten hergeben wollen. Über [illegible] werden Sie ja im Herbst wohl selber mit Prof. [illegible], dem [illegible] Leiter, sprechen wollen, die Galerie [illegible].

Mit den [illegible] Wünschen zu den [illegible] und

herzlichen Grüßen

Ihr
Heribert Hutter

Wien, den 17.3.1959.

Dr. Heribert Hutter
Wien 3., Salesianerg.1/b.

Sehr geehrter Herr Doktor [illegible],

Auf Ihren freundlichen Brief vom [illegible].3. [illegible] ich [illegible], [illegible] noch [illegible], [illegible] und [illegible] zu bekommen. [illegible] war das bis jetzt nicht der Fall. [illegible] [illegible], [illegible]: [illegible], [illegible] [illegible] Loire, France. Ob sein Werk [illegible] ist, weiss ich nicht. [illegible] in [illegible] gestorben ist [illegible] also [illegible].

Weitere [illegible] ich in [illegible]. Die wir [illegible] sich [illegible] in [illegible], [illegible] von [illegible] ist [illegible]. [illegible] sind [illegible] g [illegible] [illegible]. [illegible] bei [illegible], [illegible] ich die Fotos [illegible] auf Grund des [illegible] bei [illegible] [illegible], 1[illegible].– [illegible]. [illegible] der [illegible] sich [illegible] nicht von [illegible] – [illegible]! – bei [illegible] ist [illegible].– [illegible].

Durch diese Auswahl ist ein, wie ich glaube, [illegible] durch [illegible] von 1[illegible] – [illegible]. Es fehlt eigentlich ein [illegible], [illegible] unter den in Privatbesitz befindlichen ist [illegible], [illegible] einer [illegible] erscheint – das von Dr. [illegible] der [illegible], und [illegible] fallen.

Zu den [illegible] mit des [illegible] [illegible] so ent[illegible] [illegible] willkürlich [illegible], [illegible] Numerierung zu erhalten. [illegible] die Nr. [illegible] und 4[illegible], [illegible] ausgewählt, [illegible] von Dr. [illegible] ich [illegible] viel verlieren. [illegible] Nr. 4[illegible], wird [illegible] in Privatbesitz [illegible] 1[illegible] die bei [illegible] mit Dr. von 1[illegible] – [illegible]. Alle diese [illegible] [illegible] Kataloges, [illegible] soll.

Ich lege eine Liste mit [illegible] bei, die nach der [illegible] von Dr. [illegible] mit dem Bild von Dr. [illegible] jetzt vier Farbreproduktionen und 10 schwarzweiss [illegible]. [illegible] sie auf die [illegible] 15 [illegible], [illegible] Nr. 15 noch in Frage.

Selbstportrait Nr 1 ist das [illegible] Halbprofil mit dem [illegible] Fleck im Hintergrund, also [illegible] interessanter als das von 191[illegible], das [illegible] durch [illegible] [illegible].

[illegible]

[illegible]: 1 [illegible]sportrait, [illegible] signiert ~ 1926

23 [illegible] signiert ~ 1912

[illegible] signiert datiert 1927

[illegible] signiert " 1925

[illegible]:

[illegible] Kopfportrait [illegible] signiert datiert 1911

[illegible] Geigenspieler signiert P.M. ~ 1913

[illegible] Polospieler signiert entstanden 1928

10 Portal d. Santa [illegible] della Salute signiert datiert 1925

20 Krügel, Äpfel [illegible] Trauben signiert " 1926(?)

27 Melone und Pfirsiche signiert " 1912

[illegible] Weibl. [illegible] roter Drapierung signiert " 1920? unbekannt

[illegible] am Wald signiert ~ 1926

[illegible] Benediktine[illegible], Glas und Trauben signiert datiert 1914

[illegible] Macheria di [illegible] signiert " 1925

und ev. als Funzeumt[illegible]

[illegible]3 Äpfel auf Teller signiert, datiert 1928

Es sind aber alle signiert,
die meisten auch datiert
oder gut bestimmbar.

Liste der [illegible] eine Reproduktion in Aussicht genommener Bilder unter Vorbehalt Nichtzustimmung.

urspr. Vorschlag		Vorschlag später	
Nr.	Titel	Nr.	Titel
1	Selbstporträt	1	Selbstporträt
2	Selbstporträt	2	Selbstporträt
4	Weibl. Kopf		
5	Reiterspieler	5	Reiterspieler
9	Polospieler	9	Polospieler
10	Porträt [illegible]	10	Porträt [illegible]
20	Stillleben mit Tulpen	20	Stillleben mit Tulpen
23	[illegible]	23	[illegible]
27	Pfirsiche	27	Pfirsiche
34	Bitterer	34	Bitterer
47	[illegible]	47	[illegible]
		42	Lehrer
		44	Stillleben mit Kugel
		37	Weibl. Akt
		[illegible]	[illegible]

Davon sind als Farbreproduktionen die Nr. 1 Selbstporträt
→ 34 Stillleben mit Birnen
44 Stillleben mit Kugel
42 Lehrer
vorgesehen.

Falls nur 12 Reproduktionen in Frage kommen, waren die ausgeschieden.

2 Selbstporträt
47 Stillleben mit Tulpen und [illegible]

Die größte Freude, die theoretische
so gut wie die praeschlossen vor en [illegible] nun, bleibt die Un-
stellung des Katalogs, den ich ers in 'letzter Instanz'
beenden will und bei der Gelegenheit noch eine nach
arten und Provenienz geordnete Numerierung durchführen.
Bis dahin soll aber die von jeher, [illegible] beibehalten
und andere Bücher mit großen Lücken versehen werden, um
Reihe und eine Orientierung zu erleichtern.
Bei Die Ausgabe der Briefe ist nur Reproduktion
[illegible] Bemerkungen [illegible]
[illegible] 4) an, [illegible] nicht [illegible] vollständig [illegible].
Aber das soll [illegible] unser Verlag nicht [illegible].
Das Stil [illegible] nis Bruder (47) genügt [illegible] zu sein
[illegible] Briefen, [illegible] von einer [illegible] Hand
nur [illegible] Briefen, [illegible] es [illegible] in der [illegible].
Briefe ja [illegible] Mittel (44) entsprechen.
Da ist [illegible] Klaus- Grimm in der
Stillieben, unserer Lumenstudien, die [illegible] Arrangements
[illegible], liegt, [illegible] die Stoffrepräsentation noch
das Stillieben mit Lemegrone vor [illegible] der Gelegen-
spieler, oder, [illegible] die sich zu einer [illegible] Lerer
Bestimmung entscheiden (Dort [illegible] in [illegible]). Besonders liebe
sicher [illegible] Urteil vor vier Gruppen (Nr. 1,
es bei ihrer [illegible] Stillieben mit Lemegrone, 34 Still-
Bestandsorte [illegible], 23 Stillieben mit Lemegrone,
leben mit Citrone und 17, [illegible] von Nr. [illegible]
und 11 [illegible]

1 [illegible] Bibl. [illegible]
2 [illegible]
3 [illegible]
10 [illegible]
20 Still. [illegible]
27 [illegible] Prirsich
41 [illegible]
44 Still. [illegible] Mörsel
45 [illegible]
49 Still.i. [illegible]

Als das sehr in [illegible] Ausgabe Stillieben mit
[illegible] Lemegrone [illegible] sich aus [illegible] Lerer
[illegible] eine [illegible] Kollage, [illegible] ich [illegible]
[illegible] (Perriol und [illegible]) [illegible] 55
(Tafel [illegible] Teller) vorschlagen.
Darf ich [illegible] noch bitten, [illegible] Bestand,
Inventarmaterial ([illegible]) und Ort [illegible] einer [illegible]
und Orientierung der Seiten in [illegible] ursprünglichen [illegible]
[illegible] zu leiten. Ebenso [illegible] als Besitzer [illegible] 'Privatbesitz'
und Ort, oder voller Name oder etwas '[illegible] . . .' er-
wünscht ist. Bei dieser Gelegenheit ist es möglich, sich nach
den Willen des Besitzers zu richten.
Der Text selber wird keiner Berechnung
nach 200 Seiten nicht überschreiten und enthält neben einer
Bibliographie eine Einführung Klaus- Grimmes [illegible] der mit-
bi [illegible] Beispiele und seiner [illegible] Interessen der
telalterlichen [illegible] der [illegible] Kunst.
Wenn sich die von mir [illegible] Korres-
pondenz nicht allzusehr in [illegible] sicht, bei [illegible]
Manuskript noch in [illegible] abspielen zu können.
Ich hoffe mit dieser Aufgabe nicht
eine [illegible] zu [illegible]
und auf eine [illegible] Arbeit. [illegible] zu [illegible]

Hans Hutter

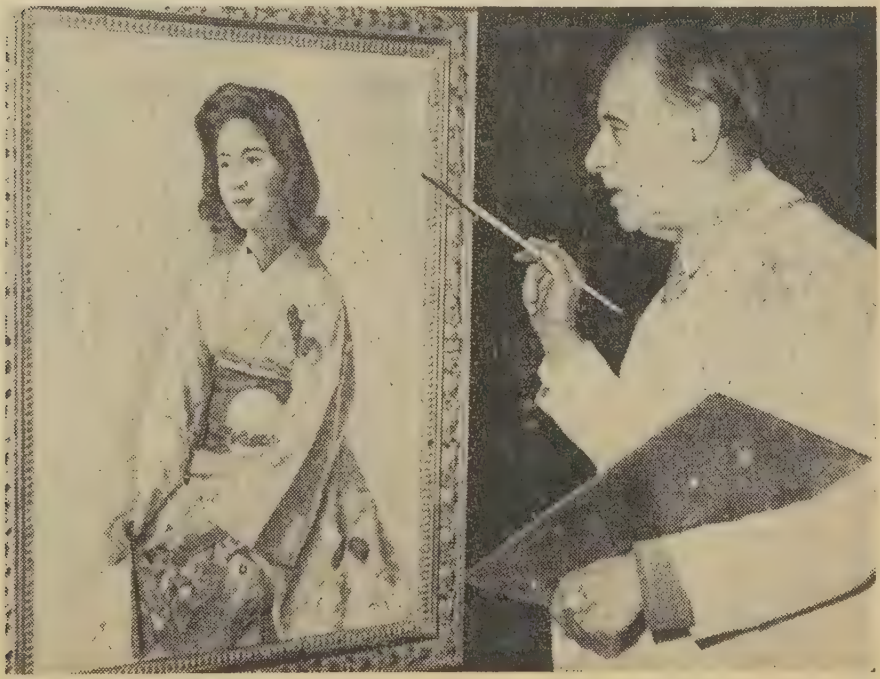
Lieber Bobby !

Bezüglich Pik-Morino möchte ich Dir mitteilen : Aus Ungarn noch keine Nachricht, eine neue Nachricht, unverbürgt, dass er 1941-42 in Brasilien gestorben wäre. Es gibt 2o Pik-Morino - Bilder in verschiedenen Händen und alle suchen noch welche dazu. Es sind im Bilderhandel noch 17 Stück aufgetaucht; diese wären zu haben. Es sind darunter venezianische Landschaften, zwei Polospieler, sind aber nicht so schön wie Deine.Diese beiden Polospieler hat Ulik an Läscher um 3.ooo.- S seinerzeit angeboten; Löscher hat sie damals nicht gekauft. Seines Erachten müssten die Dominikos rasch verkauft werden, da die Möglichkeit besteht, dass offiziell nachgeliefert wird.

Dr Hutter verreist auf zehn Tage; bitte schreibe mir, was ich weiter machen soll. Ich würde empfehlen,die anderen Bilder billig dazuzukaufen. Wenn man schon "A" sagt, muss man auch "B" sagen. Alle diese Bilder stammen von einem Mann der gestorben ist und dieser hat sie bis ca. 1942 in seinem Besitz gehabt; seine Tochter weiss leider nichts Näheres.

Alles Schöne und Gute

Professor paints debutante



PROFESSOR PHILIPP KAUFMANN puts the finishing touches to a portrait of Japanese debutante Miyako Namakmura at his studio in Abercorn Place, St. John's Wood. Miyako was presented at Buckingham Palace last month. (Photo: Kensington

NT SPENDING NTY HALL

payers in one way or another. Rates are not only paid by those who pay rents for their houses or business premises but they enter into the price of everything we buy.

Rate expenditure has been going up and up in London and will continue to rise as long as the ratepayers shrug their shoulders and do nothing about it.

They have one powerful weapon in their hands, if only they will use it. It is their votes which will decide who is to represent them at County Hall for the next three years.

Let them examine carefully the programmes of the rival candidates and vote accordingly.

At the last L.C.C. election in 1955 less than one elector in three troubled to go to the poll. Maybe this is the reason this steam-roller County Council continues in its expensive and extravagant way regardless

EMPIRE GAMES APPEAL

Sir, The British Empire and Commonwealth Games which will take place in Cardiff from July 18-26 will be opened by His Royal Highness Prince Philip and closed by Her Majesty The Queen. Teams from 35 countries, representing about 850 competitors, will take part in the Games, after which they will be our guests in London during a "Welcome Week."

The provision of entertainment and hospitality worthy of the occasion will necessarily be an expensive matter.

An appeal for funds has been launched and the Lord Mayor has called upon the Metropolitan Mayors to assist from their boroughs in raising the funds required.

I am only too happy to give my personal support and I believe that a great many people who live, work and play in Paddington will welcome the opportunity to contribute and

BAN INDECEN PHOTO

Sir, It has been reported that a special committee of M.Ps. have suggested to the House of Commons that peddlers of obscene publications should receive higher penalties to a maximum of £2,000 fine and imprisonment. My executive committee fully endorse this bold proposal.

The London Anti-Vice Council view this growing traffic o gross obscenity with considerable alarm, for such publications of utter filth are easily obtained in the many bookshops which have sprung up throughout London and wh deal primarily in obscene and indecent books and photographs.

Such gross indecent materia is now finding its way int mixed schools, youth clubs and other places where fine young boys and girls congregate.

The council do not view the plain and ordinary film o stage star "pin-up" as indecent

Lieber Bobby !

Ich kann Dir nun ausführlich berichten. Der Direktor des Belvederes hat mir den Kunsthistoriker Dr. Heribert Hutter, Wien 3., Salesianergasse 1/b, Telephon : 72-5o-255, namhaft gemacht. Direktor Hutter arbeitet auch für das Belvedere. Er hat die Bilder gemalen, berichtigt, genau aufgenommen; Masse, Zollstempel und etc.

In der Beilage sendet er einen Vorschlag für die Veröffentlichung. Im wesentlichen sind es die selben Bilder die Du ausgesucht hast. Er hat dabei Rücksicht genommen auf die färbigen und schwarz-weiss - Reproduktionen. Er möchte auch gerne das Bild, das im Belvedere hängt, publizieren; ich halte das für sehr zweckmässig. Weiters möchte das Belvedere ein Bild aus Deinen Beständen kaufen ; ein Stilleben. Darüber wird sich sicher reden lassen; ich wäre fast dafür ein Bild zu schenken. Aber bitte, ich will nichts gesagt haben.

Für das Manuskript verlangt er 3.ooo.- S1 ich halte den Preis als durchaus angemessen. Er findet die Bilder gut, die Blumenbilder schlechter.

Bezüglich Pick Morino habe ich durch die Polizei herausbekommen: Er heisst Edmund Pick, Morino ist sein Künstlername, geboren 13.3.1877 in Komorn,im Jahre 1929 ist er nach Wien zugezogen und wohnte Wien 3., Reisnerstrasse 4o und hat sich im Jahre 1929 nach Frankreich, Fontainbleau abgemeldet.

Hiezu wäre folgendes zu sagen : Dieses Haus gehörte einem Bloch-Bauer, Zuckerfabrikant in Bruck, nun in Vankouver lebend, hat dort grosse Sägereien und auch Zuckerfabriken in Kanada.Die alte Frau Bloch-Bauer, die vor einigen Jahren gestorben ist, war eine geborene Pick. Ihre Schwester, die ebenfalls schon gestorben ist, war verheiratet mit einem Textilgross - industriellen namens Pollak von Barnau. Diese haben wieder eine Tochter, die mit dem modernen Maler Roth verheiratet ist, ein Mitglied der ungarischen Schwerindustriellenfamilie. Ich vermute, dass der Maler Pick irgendwie in Verwandtschaft kommt und werde in Wien noch diesbezüglich forschen

Bezüglich Dominikos bin ich in der Lage Dir mitzuteilen, dass ~~von~~ mit etwa 1oo Mille geliefert wurden, der Rest liegt hier und es ist immer noch offen, ob sie geliefert oder vernichtet werden. Es heisst hier, dass sie mit 25o.- Dollar behandelt werden.

Was Du seinerzeit an alten Stichen gefragt hast, wird Dir, was vorhanden ist, in Bälde per post zugeschickt. ~~Die~~ Löscher kann bezüglich des Malers nicht herauskitzeln. Die Rahmen werden angeblich nächstes Monat

geliefert und ich werde sie gleich bezahlen.

Bitte schreibe mir, zu dem Vorstehenden Dein Einverständnis oder Deine Abänderungsvorschläge . Dr. Hutter geht sehr gewissenhaft an die Arbeit und es macht iihm sehr viel Freude. Ich glaube er ist der richtige Mann.

Hoffentlich geht es Dir und Deiner Familie gut. Alles Schöne und Gute

Dein

PHILIPP KAUFMANN EXHIBITION

Professor Kaufmann recently invited his many friends and admirers to his beautiful studio, for an exhibition of his paintings executed during the last few years. The exhibition will remain open for some weeks. Artists, eminent politicians, financiers and members of the aristocracy accepted his invitation, and about 250 people were present at the preview.

The exhibition was opened by Lady Grantchester, Chairman of the United Nations Association. It will reveal to a larger public what was already known to many connoisseurs of art—that this artist is one of the outstanding Jewish painters of our time. Philipp Kaufmann was born in Vienna in 1888, the son of the famous painter Isidor Kaufmann, who specialised in Jewish subjects. After spending many years in various countries, Philipp developed a personal style differing from that of his father, whose pupil he had been. In 1932 he settled in London permanently. Though he was almost unknown here, he rapidly received recognition and, soon after his arrival, Sir Philipp Sassoon bought seven of his works and commissioned his portrait from him. This was the stepping-stone to a successful career, remarkable even in a capital such as London. Soon he became the favourite portrait painter of high society. He painted the Princess Royal and many famous and outstanding personalities. The summit of his career in this "genre" was reached three years ago when he painted a portrait of the Queen. Since then he has been recognised as the leading Jewish portraitist in this country, with a reputation reaching beyond England.

His achievements as a portrait painter are due entirely to his artistic honesty unlike his rival Annigoni, for example, whose success is due to an assumed romantic or classic pose. Kaufmann's is a matter-of-fact kind of painting, which brings out the best in sitter and artist alike. The fact that he is not an artistic specialist but has many facets, is proved by his brilliant paintings of flower-pieces and landscapes. Here his subtlety and musicality, derived from his Viennese origin, is expressed through delicate and harmonious paintwork. His recent landscape paintings are masterpieces only comparable with the work of the eminent French post-Impressionists. Kaufmann's Jewish background emerges in some paintings of national subjects, which translate into paint the spiritual essence of Jewish religious life. This is an exhibition which will not easily be forgotten.

ROBERT SPIRA.

the background is a scene in which the Pilgrim Fathers draw up a treaty of peace with the Red Indians.

Artistic Integration

The oldest synagogue building in the United States is the Touro Synagogue in Newport, Rhode Island. It was consecrated in 1763 and is now designated as a "historic site" by the U.S.A. Department of the Interior. Features were borrowed by its Colonial designer, Peter Harrison, indiscriminately from imported academic pattern books. While the ground floor columns carrying the ladies' gallery are Ionic, those above are Corinthian. Strangely enough, this does not seem to add up to a monstrosity. The worshipper is overwhelmed by a perfect harmony of internal proportions and a unique colour scheme using white, deep scarlet, and pale-blue. This sets the mood for the words of age-old prayer and the chant of traditional melodies.

Similarly, in the post-war (1951) synagogue B'nai Israel, in Millburn, New Jersey, a unit linking Judaism to abstract art was created by a team comprising architect Percival Goodman, sculptor Herbert Ferber, designer Adolph Gottlieb, and (Gentile) painter Robert Motherwell. Set in place on the outer façade is a sculpture, a bristling metallic thicket of twisted spikes and tongues darting erratically upward into final symmetry, symbol of the bush that burned with fire, but was not consumed. A mural in oil in the entrance hall represents, in semi-abstract contours, the Tablets of the Law; Jacob's Ladder; a tree-shaped, seven-branched Candelabra, etc. In the prayer-hall, appliquéd on the curtain of the Ark, are wings of Cherubim; the mane and the paw of the Lion of Judah, etc., all in semi-abstract symbolic outlines and an elaborate colour scheme. The description would be incomplete unless two niches were mentioned, which are carved into the wall to the left of the Ark. Therein repose fragments of pillars recovered, after Hitler's defeat, from the ruins of the Mannheim Synagogue, of which Dr. Max Gruenewald, now spiritual leader of Millburn, had been rabbi. Time-hallowed religious symbols, contemporary artistic abstractions, and historical mementoes are, thus, merging into one. The Museum of Modern Art, New York, has endorsed the artistic aspects of this team-work enthusiastically, though at least one viewer felt that the conceivable apex of artistic integration still remains to be attained. However, the last word in this instance may rest with the members of the congregation. They confirm that it has "grown on them."

group eventually managed to force a path through the crowd.

N.A.T.O. chiefs to view painting

N.A.T.O. chiefs will not discuss military or political matters when they confer in St. John's Wood later this month. Question on the lips of most of the officers is likely to be: "What do you think of the portrait of the new boss?"

The "new boss" is General Sir Richard Gale, who is about to take up his appointment as Deputy Supreme Allied Commander, Europe.

His portrait has been painted by Viennese artist Professor Philipp Kaufmann. It will be unveiled at the professor's studio in Abercorn Place.

High-ranking officers from all three Services will be present, including General Sir Brian Horrocks. Ambassadors from Germany, Denmark, Switzerland and Portugal will be there too.

Sir Malcolm Sargent will represent the world of music and Lord Justice Denning, the legal profession.

Sir Richard Gale went into retirement after commanding the British Army of the Rhine for several years, but recently agreed to take up his new appointment.

The unveiling ceremony will mark the artist's 27th wedding anniversary. After living in Paris, Professor and Mrs. Kaufmann decided to settle in London.

"We both find the English people charming," says the professor, "and have even got used to the weather here."

2nd Heat Tuesday 15th July 8.55
Final Judging Tuesday 22nd July 8.35

KENSAL RISE ODEON
LADBROKE 3786

MONDAY, JULY 14th 6 DAYS
Doors open 1.30
SHIRLEY BOOTH
ANTHONY QUINN
HOT SPELL (A)
VistaVision
2.00, 5.30, 9.20
CORNEL WILDE
JEAN WALLACE
MARACAIBO (A)
Technicolor (R) VistaVision
Abbe Lane Francis Lederer
3.40, 7.25
SUNDAY, JULY 13th 1 DAY
Doors open 4.15
Burt Lancaster Jean Peters
APACHE (U)
Colour by Technicolor
5.50, 8.45
Lori Nelson John Smith
HOT-ROD GIRL (U)
4.30, 7.20

KILBURN GRANGE
Maida Vale 1664

This Fri. and Sat. Fraulein (A)
Undersea Girl (U)
MONDAY, JULY 14th 6 DAYS
SHIRLEY BOOTH
ANTHONY QUINN
HOT SPELL (A)
VistaVision
2.40, 6.00, 9.15
CORNEL WILDE
JEAN WALLACE
MARACAIBO (A)
Technicolor (R) VistaVision
Abbe Lane Francis Lederer
1.00, 4.15, 7.35
SUNDAY, JULY 13th 1 DAY
James Stewart Joanne Dru
Gilbert Roland Dan Duryea
THUNDER BAY (U)
Chips Rafferty
CATTLE STATION (U)

NOTTING HILL GAUMONT
PARK 6705

MONDAY, JULY 14th 6 DAYS
Doors open 1.05
MICHAEL REDGRAVE
ROBERT MORLEY in
LAW AND DISORDER (U)
3.05, 6.15, 9.30
TONY WRIGHT LEE PATTERSON
MICHAEL HORDERN
SUSAN BEAUMONT in
THE SPANIARD'S CURSE (U)
1.30, 4.40, 7.50
SUNDAY, JULY 13th 1 DAY
Doors open 4.00
Glenn Ford
THE AMERICANO (U)
Technicolor

Dr.Lilly v.Sauter
Innsbruck,Boznerplatz 7

Innsbruck,9.XII.1958

Sehr geehrter Herr Doktor !

Vergangenes Wochenende war ich in Wien und habe nach Erhalt Ihres Briefes vom 27.11. die Gelegenheit gleich benützt,mich mit Herrn Generaldirektor Sobek in Verbindung zu setzen und mir bei ihm die Werke von Edmund Pick-Morino anzusehen.Ich bedaure sehr,Ihnen nun mitteilen zu müssen,dass ich mich nicht in der Lage sehe,den Text zu dem von Ihnen geplanten Buch zu verfassen.Es handelt sich dabei doch um eine Einführung in das Werk des Malers,die zweifellos von einer besonderen Zustimmung zu seinen Bildern getragen werden muss und von jenem inneren Einverständnis,das sich im positiven Fall zwischen Künstler und Betrachter einstellt.Ich habe nun leider persönlich keinen rechten Kontakt zu den Bildern Pick-Morinos gewonnen - wenn ich mir auch der Qualität z. Bsp. der beiden Stilleben Nr 23 und 34 durchaus bewusst bin - und ich würde Ihnen daher keinen guten Dienst leisten,wenn ich die Aufgabe trotzdem übernehmen würde.

Sicher wird Herr Generaldirektor Sobek Ihnen im Kreis der Wiener Kunsthistoriker jemanden namhaft machen können,dem es Freude machen wird,sie in Ihrem Sinne zu lösen.

Mit aufrichtigem Bedauern über diesen negativen Bescheid

Ihre

Lilly Sauter

MIT FLUGPOST
PAR AVION

Dr.Alfred Bader
2961 N.Shepard Ave.
MILWAUKEE 11,Wis.
USA

AEROGRAMM
AÉROGRAMME
AIR LETTER

NICHTS EINSCHLIESSEN, SONST KEINE BEHANDLUNG ALS AEROGRAMM

ABSENDER: Dr.Sauter
Innsbruck,Böznerpl.7,Austria

from studi[illegible] BROWN

No. _____

KUNSTHANDLUNG
GEMÄLDE ALTER U. NEUER MEISTER
KARL LÖSCHER
ANTON JANCSY
WIEN I. SPIEGELGASSE 8
TEL. 52-21-51
CREDITANSTALT-BANKVEREIN
WIEN I., KONTO NR. KST 5974

WIEN. am 20. 1. 1959

Sehr geehrter Herr Dr. Bader !

Ihren Brief vom 26.12.1958 haben wir dankend erhalten, und teilen Ihnen mit, dass die Rahmen wie vereinbart Ende Februar oder anfangs März fertig sind. Bitte wollen Sie Herrn Generaldirektor Sobek in der Zwischenzeit verständigen, dass er bei der Übernahme der Rahmen den Betrag von S 9.000.-- für Sie auslegen möchte. Die Rechnung muss auf Ihren Namen lauten, da wir andernfalls verschiedene Steuern zu bezahlen hätten. Ich habe mich ohnehin in der Kalkulation der Rahmenpreise sehr zu meinem Nachteil geirrt, aber es war mein Fehler und für Sie entstehen selbstverständlich keinerlei weitere Kosten.
Leider ist es uns nicht möglich, Ihnen irgend welche Angaben über den Lebenslauf des Künstlers zu geben. Den Grossteil der Bilder haben wir von einer Dame gekauft, die die Bilder von ihrem vor vier Jahren verstorbenen Vater geerbt hat. Die Dame konnte uns über den Maler selbst keine Auskunft geben, sie weiss nur dass ihr Vater die Bilder während des Krieges 1938 - 1945 gekauft hat.
Die anderen Bilder kauften wir im Laufe der letzten 15 Jahre teils in Auktionen und teils privat und konnten auch bei diesen Gelegenheiten über das Leben und Schaffen des Künstlers nichts erfahren. Da wir die Bilder von Pick Morino seit ungefähr 15 Jahren sammeln und die Absicht hatten, einmal ein Büchlein über diesen genialen Maler herauszugeben, waren wir selbst die ganzen Jahre stets bemüht etwas über ihn in Erfahrung zu bringen, aber leider vergebens.
Bitte wollen Sie uns einige Tage vor Ihren Besuch in Wien verständigen, da wir bis dahin sicherlich noch einige Bilder bekommen werden.

Hochachtungsvoll
Ihr sehr ergebener

Karl Löscher

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
FLORENZ
9, Piazza S. Spirito - Palazzo Guadagni
- Der Direktor -

Florenz, den 6. November 1958
UM:cb
Luftpost

Herrn
Dr. Alfred Bader
2961 N. Shepard Avenue
Milwaukee 11, Wis.
U. S. A.

Lieber Herr Bader,

leider erhalten Sie meine Antwort auf Ihren Biref erst nach Ihrer Rückkehr. Die Zeit zum Antworten war zu kurz. Schade, dass Sie uns nicht haben besuchen können oder nicht angerufen haben.

Zu den Bildern kann ich wirklich nichts raten. Das Stilleben sieht der Foto nach ganz nett aus. Aber ohne die Farben kann man nichts sagen. Und den ganzen Nachlass des Mannes zu kaufen, davor hätte ich Angst. Man könnte wahrscheinlich das meiste für über 100 $ verkaufen. Aber lohnt das die Mühe? Mir scheinen die lustigen Marken ein besseres Geschäft zu sein. Wenn der Verkauf so weitergeht, haben Sie da eine gute Kapitalanlage. Ob sich die Bilder so rentieren würden, scheint mir zweifelhaft.

Auf das Kollyer Stilleben bin ich neugierig. Stilleben sind immer billig, Landschaften am teuersten. Ältere Damen stehen auch nicht hoch im Kurse und können oft genau so schön gemalt sein wie eine Landschaft.

Glückwünsche zum Familien-Zuwachs. Hoffentlich geht es allen Beteiligten gut und Sie haben Freude an dem Kleinen. Leid sollte es mir allerdings tun, wenn er Sie nun fest in Milwaukee hielte. Freunde von uns ziehen mit ihrem Wikkelkind in der ganzen Welt herum, wobei ich aber nicht ganz überzeugt bin, dass das richtig ist.

Alles Gute für Sie und die Familie und die herzlichsten Grüsse von Haus zu Haus

Ihr

Ulrich Middeldorf

(Prof. Dr. Ulrich Middeldorf)

Dank für die Postkarte!

PURCHASER'S RECEIPT

FROM

AMERICAN STATE BANK, MILWAUKEE, WIS.

№ 13094

ALDRICH CHEMICAL CO.

MAR. 30, 1959

DRAWN TO THE ORDER OF DR. H. HUTTER- 120.00

book - PM

CUSTOMER'S MEMO:

FOR _____

_____

THE CHASE MANHATTAN BANK

NEW YORK CITY 15, NEW YORK

PURCHASER'S RECEIPT

FROM

AMERICAN STATE BANK, MILWAUKEE, WIS.

№ 13093

ALFRED BADER

MAR. 30, 1959

DRAWN TO THE ORDER OF DR. FRANZ SOBEK- 355.00

Franz

THE CHASE MANHATTAN BANK

NEW YORK CITY 15, NEW YORK

CUSTOMER'S MEMO:

FOR _____

_____

RALPH N. EMANUEL
3, LEATHER MARKET, WESTON STREET,
LONDON, S.E.1.
HOP. 2292

RNE/PJH 22nd December, 1958.

Aldrich Chemical Company Inc.,
2369 No.29th Street,
Milwaukee 10,
WISCONSIN,
U. S. A.

Dear Alfred,

I ascertained that Professor P. Kaufmann, 20 Abercorn Place, N.W.8., personally knew Pick-Morino and he would gladly tell you anything he knows to help you in your researches. I would prefer not to act further as intermediary in this matter as it may otherwise cost me an unwanted picture or embarrassment at refusing.

Incidentally, I spoke to Christies who informed me that they do not publish illustrated Catalogues very often, and they are in fact sending you only those containing Dutch paintings. As the expense involved will not be very great, I am therefore, allowing the order to continue for the twelve months.

Did you receive the parcel of your personal possessions?

The chemical orders have dropped off considerably during the last week as the country's thoughts are turning in other directions. However, things do not seem to be going too badly. I am sorry about the error the other day. I am hoping that the Limited Company will be formed for commencement of trading on the 1st January.

Best wishes, also to Danny.

Yours sincerely,

Ralph

KUNSTHANDLUNG
GEMÄLDE ALTER U. NEUER MEISTER
KARL LÖSCHER
ANTON JANCSY
WIEN I. SPIEGELGASSE 8
TEL. 52-21-51
CREDITANSTALT-BANKVEREIN
WIEN I., KONTO NR. KST 5974

WIEN. am 10. März 1959

Sehr geehrter Herr Dr. Bader !

Wir teilen Ihnen höflichst mit, dass der Rahmenmacher die Rahmen in Ordnung geliefert hat und wir uns durch Mitarbeit überzeugen konnten, dass die Bilder tadellos gerahmt und mit Hängeringen versehen wurden. Die Rahmenecken wurden mit Zeitungsbauschen gesichert, sodass sie beim Transport nicht so leicht beschädigt werden können. Herr Generdirektor Sobek hat liebenswürdigerweise die Rechnung beglichen.
Auffällig ist, dass sich in letzter Zeit verschiedene Leute hier in Wien für Bilder von Pick Morino interessieren. Auch bei uns im Geschäft wurde schon wiederholt angefragt, wo Bilder von Pick Morino zu haben wären und was so ein Bild kosten würde. Wir haben selbstverständlich weder Bilder gezeigt noch irgendwelche Preise genannt.

Wir hoffen, dass nun alles zu Ihrer vollsten Zufriedenheit erledingt wurde und verbleiben

hochachtungsvoll

Löscher

3000 : 16 = 115
40
140

[illegible]

VI.Amerlingstrasse 19
Wien,am 11.10.1959

Lieber Doktor Bader,

Ihrem brieflichen Wunsch v.2.10.nachkommend,erlaube ich mir mitzuteilen,dass ich bereit bin,Ihnen zehn Bilder meines verewigten Bruders Maximilian Mopp (Oppenheimer und nicht Moritz Oppenheim) als der er in den Künstlerlexikonen und im Grossen Brockhaus verzeichnet ist, zu überlassen.Es sind dies die Bilder:

Geisselung
Blumenstilleben
Stilleben mit Teetasse und rotem Notizbuch
Porträt einer Dame mit einem Pekinesehündchen
Porträt eines Mädchens
Kopf eines Mädchens auf blauen Hintergrund
Stilleben mit Briefkuverts
Stilleben der "Kleinen Haushalt".
Stilleben mit Kaffeetassen
Porträt eines Mädchens.

Um Ihnen bei Ankauf dieser kleinen Sammlung besonders entgegenzu kommen,habe ich deren Preis mit Dollar 6000.- angesetzt,wobei ich bemerken will,dass vom Public-Administrator bei der Bestandsaufnahme in New York der Preis für die Geisselung allein mit Dollar 2000.- festgesetzt worden war.

Was das Bild "Orchester"betrifft,bin ich bereit,Ihnen dieses, von der gesammten (auch der amerikanischen) Kritik als "Monumentalwerk" bezeichnete Gemälde zum Preis von Dollar 4000.- zu überlassen.Dieses Werk wurde an folgenden Orten gezeigt:1940 in New York,San Franzisko, Seatlle aber auch in Milwaukee,dann 1941 in Chikago,Cleveland und neuerlich in Seatlle.In Europa war das Gemälde zu sehen:1923 in Genf und in Paris,dann 1924 in Wien und Graz,dann 1925 in Rom,dann 1926 in Berlin und 1938 in Zürich.Thomas Mann schrieb über dieses Gemälde einen enthusiastischen,ja panegyrischen Essay,der im kürzlich(bei S.Fischer, Frankfurt a.M.) erschienenen Essayband abgedruckt ist.Dr.Hutter wird,wie er mir mitteilte,ein Photostat dieses Essays Ihnen zur Einsicht geben.

Das "Orchester" ist in Genf (in der Rue des Epinettes,also im seinerzeitigen Atelier Hodler's) entstanden.Mopp lehnte immer wieder ab,dieses Bild zu verkaufen,da er es in einem europäischen Museum wissen wollte,er,dessen Werke in zwölf Museen Europas zu finden sind.

Die zweite Fassung dieses Gemäldes hat die österreichische Regierung angekauft,das nun zur Gustav Mahler-Ausstellung nach Wien gebracht wurde, wo es während der Wiener Festwochen dort gezeigt wird,um nachher,wie mir gestern das Unterrichtsministerium bekanntgab,an einer besonders würdigen Stelle Wien's ständig ausgestellt sein wird.

Zu meinem besonderen Entgegenkommen in der Preisbildung der kleinen Sammlung wurde ich dadurch veranlasst,da ich inmitten einer grossen literarischen Arbeit bin,die es mir unmöglich macht,mich mit Einzelverkäufen zu befassen,obwohl nur zu häufig jetzt Bildkäufer sowohl aus den Vereinigten Staaten wie aus Südamerika an meine Tür pochen.

Von photographischen Aufnahmen wurde vorläufig deshalb Abstand genommen,da die Bilder seit dem Transport aus US in den zwar durchscheinenden aber für Photoaufnahmen ungeeigneten Zellophanhüllen (überaus sorgfältigst verpackt) verblieben,was Ihnen Doktor Hutter,der mit mir die Gemälde vorgestern (9.10) besichtigte,bestätigen wird.

Ich erwarte nun Ihren Bescheid und bin mit freundlichen Grüssen

Ihr

Friedrich Heyduan

Dr. Friedrich [illegible]
Wien I., [illegible]

Sehr geehrter Herr [illegible],

[illegible]

Ich habe die Bilder noch nicht gesehen, da sie noch bei einer spekulativen Bank, Selbstmordkandidat, sind. Sobald ich sie habe, werde ich Ihnen sofort schreiben, wie sie aussehen.

Ich habe gerade in einem neuen Prospekt, daß eine Kulturgeschichte von 1000 Jahren 1.000 S gekostet hat.

Herzlichen Gruß Ihr [illegible]

5万000

Ida Faribault Rutter

gegenüber

[illegible]
[illegible]

[illegible]

VI.Amerlingstrasse 19
Wien,29.10.1959

Lieber Doktor Bader,

vor allem will ich Ihnen mitteilen,dass ehedem der Verkauf der Bilder nicht beabsichtigt war,ehe ihm eine Gedächtnisausstellung voranging.Also war ich überrascht,als Doktor Hutter mit einem solchen Angebot bei mir vorsprach.Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich mir überhaupt keine Vorstellung gemacht,welche Preise dafür anzusetzen seien, noch weniger deswegen Erkundigungen dafür eingezogen.

Also hatte Doktor Hutter,ohne die Bilder noch besichtigt zu haben,aus eigenem Preise dafür festgesetzt.Solche informative Schätzung hätte nun Doktor Hutter nicht weitergeben dürfen,Preise also,die tief unter dem Wert gehalten sind.Der Sammler Doktor Bader wird mir zweifellos zubilligen,dass ich doch nicht Museumswerte für den Gegenwert etwa eines Massanzugs,den man nach ein oder zwei Jahren ablegt,abgeben kann.Ein Herr, der bei der Besichtigung (diese fand im Lagerraum des Spediteurs statt) zufällig anwesend war,bot - was Ihnen Doktor Hutter bestätigen kann - zehntausend Schilling für eines der Bilder.

Ich wandte mich nun auf Ihren Brief (vom 17.10) hin wegen der von mir in meinem Brief v.11.10 angesetzten Preise an Professor Doktor Fritz Novotny (der heute schon als der künftige Direktor der Oesterreichischen Galerie gilt) und erhielt (ein Beweis,dass meine Ziffern berechtigt waren) die Auskunft,dass für jedes der kleinen Bilder ein Preis von Dollar sechshundert angemessen sei,eine Auskunft,die später Auch Doktor Hutter von ihm erhielt.

Ich schrieb Ihnen bereits,dass die Nachfrage nach sogenannten Museumsstücken durch Käufer - sowohl aus US wie aus Südamerika - überaus rege ist.Meine Gattin,deren Modesalon (Opernring 7) sowohl von Mitgliedern der Aristokratie,Diplomatie wie von Damen des Auslandes aufgesucht wird,erhält fast jede Woche den Beweis dafür,welch bedeutendes Interesse für Bilder von Museumswert besteht,sie wurde auch wiederholt wegen der Bilder meines verewigten Bruders befragt.Wir beide aber waren

uns bislang darin einig,dafür vorerst ~~die~~ die Gedächtnisausstellung vorangehen zu lassen.Zudem wäre ich ausserstande gewesen,mich mit Bildverkäufen zu befassen,da mich (das teilte ich Ihnen bereits mit) zurzeit eine literarische Arbeit festhält.

Die Schlussfrage in Ihrem Schreiben vom 17.Oktober will ich nun folgend beantworten: Ich bin nach wie vor gerne bereit,die neun Bilder (nicht"elf",wie's in Hutter's Liste hiess,da zwei davon überhaupt nicht in Betracht kommen konnten) zum Preise von Dollar Fünftausend (da doch die "Geisselung" nun wegfällt,die Ihnen übrigens jedes Museum in US mit Handkuss abnehmen würde) zu verkaufen.Für das Monumentalgemälde "Orchester" bleibt der Preis von Dollar 4000 aufrecht.

Ich erwarte nun Ihre Nachricht und bin mit freundlichen Grüssen

Ihr

Friedrich Heyenau

17. 6. 61

Lieber Doktor Bader,

Vielen Dank für Ihren Brief des 12 Juni.

Ich möchte Sie auch sehr gerne kennenlernen und so sind ich sehr freundlich von Ihnen dies zu ermöglichen. Ich werde trachten am 21 um 6.30, abends, am Flugplatz zu sein. Da werde ich mich in der Abreisehalle halten, nahe bei den Auskunftcomptoir. Wenn es nötig wäre, werde ich durch Lautsprecher nach Ihnen fragen lassen. Aber werde Ihren Brief in der Hand halten.

Sie können mich telefonisch erreichen, nicht bei mir zu Hause, aber bei meiner Arbeit. Das Telefon Nummer lautet: 59.23.57 (Brussel). Bitte vor 4 Uhr zu telefonieren; da ich früher die Arbeit verlassen muss wenn ich am Flugplatz kommen kann.

Beste Grüsse

Ines Pick

Ines Pick
86, Chaussée de Vilvorde
Stromboek. Bruxelles

Ines Pick 86 chaussée de Vilvorde

STROMBEEK. BRUXELLES

CANTON POST
COURRIER VITE DIS
POSTKANTON VERMEL
POST SNEL BES

Dokter Alfred Baeck
de Renaard Kabinet. Dr. C. Janssen

Boerse (Prov. d'Anvers)

Ines Pick
86, chaussée de Vilvorde
STROMBEEK-BRUKELLES

2. 8. 61

Lieber Dr Baeck,

Wie versprochen, schicke ich Ihnen die Photo von Vater, welche den letzten Tag seines Lebens gemacht wurde. Ich sagte Ihnen dass ich auch eine schöne Photo (nur den Kopf, ein Profil) habe, wo Vater ungefähr 50 Jahre alt ist; aber muss erst neue machen lassen, da ich nur mehr eine habe.

Hier gebe ich Ihnen die Adresse meiner ältesten Schwester:

Madame Bernard Bourgeau
2, rue Gargouilleau
La Rochelle (Charente Maritime) Frankreich;

und die Adresse der Freundin welche auch Bilder von Vater hat:

Mrs. Emilie Oppenheim
1946 N. Oxford Ave
Los Angeles 27 Calif.

Ich hoffe Sie haben eine gute Reise. Es war sehr schön Sie zu treffen, und über Vater zu sprechen.

Mit meinen besten Grüssen auch an Ihre liebe Frau Gattin,

Ihr Pick

Boîte postale 1000, Bruxelles — Belgique.

BULLETIN 41 & 42 TRIMESTRIEL AVRIL-SEPTEMBRE 1959

Radio-Luxembourg, ~~1293~~ 208 m., le jeudi à 6 h. ~~20~~.

LES EMISSIONS EVANGELIQUES A LA RADIO :

Les émetteurs suivants diffusent l'Evangile en français tous les jours aux heures indiquées, sur ondes courtes. Ces ondes ont généralement une très longue portée et peuvent s'entendre à des centaines, voire même à des milliers de kilomètres de distance.

La Bonne Nouvelle par les Ondes s'entend une ou deux fois par semaine sur tous ces émetteurs, sauf Tanger :

Radio ELWA, Libéria de 6 à 6 h. 30, — 13 et 25 m (GMT)
de 19 à 19 h. 30, — 13 et 25 m. (GMT)
de 21 à 21 h. 30, — 60 m.

Tanger, 21 h., — 31 m, (heure de l'Europe occidentale).

HCJB, Quito, 21 h. 30, — 19, 25 et 31 m. (heure de l'Europe occidentale).

4 VEH, Haïti, de 6 à 7 h., de 12 à 14 h., de 17 h. 15 à 19 h., — 388, 31 et 49 m. (heure locale).

4 VI et 4 VU, Haïti, 6 h. 45 (sauf le dimanche) et 19 h. 15, 400 et 87 m. (heure locale).

Il est triste de constater qu'il n'y a pas en Europe d'émetteur qui diffuse l'Evangile en français tous les jours, comme cela se passe en Afrique et en Amérique. Deux projets existent pour l'établissement d'un émetteur évangélique en Europe, l'un pour la Suisse et l'autre pour un autre pays européen. Prions Dieu que l'un ou l'autre, sinon les deux projets puissent se réaliser.

Nous avons dû, bien à regret, renoncer aux émissions de la Bonne Nouvelle par les Ondes sur l'antenne de Radio UFAC, à Elisabethville, Congo Belge, pour des raisons d'ordre budgétaire.

NOS AUDITEURS NOUS ECRIVENT :

Haute Loire : Mme G. : « Merci de votre douce et reposante présence à la radio aujourd'hui. Jésus a dit : « Venez à moi, vous tous qui êtes fatigués et chargés et je vous donnerai du repos ». Oui, ce repos, grâce à vous, je l'ai trouvé. J'en ai été comblée et j'ai pu reprendre la route très forte et capable de soutenir les miens. Merci encore une fois ».

Aube : Mlle B. : « J'ai bien reçu le Nouveau Testament et je viens vous en remercier. J'ai toujours aimé la vérité et plus je parcours la Bible, plus je vois qu'il n'y a que dans ce livre que l'on peut la trouver. Aussi est-ce avec un grand intérêt que je la lis, et je vous remercie bien sincèrement de ce cadeau ».

UNE INVITATION.

Jésus dit : « *Je suis le chemin, la vérité et la vie ; nul ne vient au Père que par Moi* » (St-Jean 14:6). Devant une affirmation aussi solennelle, dans toute sa simplicité, il est bon de s'arrêter et de réfléchir. Que veulent m'enseigner ces paroles ?

« JE SUIS LE CHEMIN ». Pas n'importe quel chemin, mais LE CHEMIN, le seul, l'unique. « *Il y a un seul médiateur entre Dieu et les hommes...* » affirme St-Paul, (I Timothée 2:5). Jésus est Dieu, mais Il est venu sur la terre, il a fallu qu'Il descende vers nous, pour que nous puissions aller à Dieu par Lui. Adam et Eve ont péché et ainsi nous naissons tous pécheurs, incapables de nous approcher de Dieu qui est saint. Jésus-Christ, le Saint et le Juste, a pris sur Lui tous nos péchés et les a expiés en mourant sur la Croix. Sa sainteté, sa justice sont imputées au pécheur repentant qui se confie en Son œuvre rédemptrice.

Ce miracle, Dieu l'accomplit parce qu'Il aime infiniment tous les hommes et ne refuse jamais sa grâce au pécheur repentant, puisqu'Il peut l'accueillir couvert par la justice parfaite du Sauveur.

Nous ne pouvons pas comprendre pleinement un tel amour, mais nous pouvons y croire et l'accepter avec reconnaissance, en appuyant notre foi sur les promesses divines. « *Car c'est par la grâce que vous êtes sauvés, par le moyen de la foi. Et cela ne vient pas de vous, c'est le don de Dieu* ». (Ephésiens 2:8-9). « *Car Dieu a tant aimé le monde qu'Il a donné son Fils unique, afin que quiconque croit en Lui ne périsse point, mais qu'il ait la vie éternelle* » (St-Jean 3:16).

« JE SUIS LA VERITE ». Là encore, c'est LA VERITE, la seule, l'unique. Ami lecteur, quelle est ton opinion quant à la vérité ? Où peut-on la trouver ? En nous ? Dans le monde ? Comment être certain que telle vérité l'est vraiment ? Qui est capable d'en juger infailliblement ? Jésus a dit : « *Je suis venu dans le monde pour rendre témoignage à la vérité* ». (St-Jean 18:37). Il ne s'est pas contenté de le dire, Il l'a prouvé par ses œuvres. Durant toute sa vie terrestre, Il n'a pu être pris en faute. Aussi dit-Il : « *Croyez à ces œuvres, afin que vous sachiez et reconnaissiez que le Père est en Moi et que je suis dans le Père* » (St-Jean 10:38).

Pour le condamner, ses adversaires ont produit de faux témoins. Il a pu dire, sans trembler : « *Qui de vous me convaincra de péché ? Si je dis la vérité, pourquoi ne me croyez-vous pas ?* »

(St-Jean 8:46). Pourquoi ? Parce qu'ils suivaient le diable, qui est le père du mensonge.

Rappelez-vous, dans le jardin d'Eden, le diable était déjà à l'œuvre. Il met en doute la parole divine : « *Dieu a-t-Il réellement dit : vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin ?* » Plus loin, il est catégorique et fait Dieu menteur en affirmant : « *Vous ne mourrez point* » (Genèse 3:1-5). Adam et Eve se laissèrent tenter et désobéirent à Dieu. La Bible nous en apprend la conséquence.

Qui avait menti ? C'est bien le diable, qui est menteur dès le commencement. La menace de Dieu s'accomplit à la lettre : Adam et Eve moururent spirituellement dès leur chute et, plus tard, physiquement. Ils furent loin d'être comme « des dieux » selon le mensonge du serpent.

La vérité est venue par Jésus-Christ, la Parole faite chair. Maintenant, nous avons la Parole écrite, qui est aussi la vérité. Il l'a affirmé : « *Ta Parole est la vérité* ». (St-Jean 17:17). Cette Parole a fait aussi ses preuves. Nombreuses sont les prophéties qui se sont déjà accomplies à la lettre. Et nous avons cette promesse : « *Il ne disparaîtra pas de la loi un seul iota ou un seul trait de lettre, jusqu'à ce que tout soit arrivé* ». (Mat. 5:18).

« JE SUIS LA VIE ». Pas n'importe quelle vie, pas seulement l'existence. Chacun de nous possède cette existence, du fait même qu'il a un cœur qui bat. La vie de Jésus-Christ est d'une autre essence. C'est la vie même du Créateur de toute chose, une vie qui n'a ni commencement, ni fin.

Rappelez-vous le récit de la création. L'évangéliste St-Jean le relate en ces termes : « *Toutes choses ont été faites par elle* (la Parole faite chair, Jésus-Christ) *et rien de ce qui a été fait, n'a été fait sans elle* ». (St-Jean 1:3).

Jésus-Christ a prouvé sa puissance de donner la vie physique en la renouvelant à Lazare, au fils de la veuve de Naïn et à la fillette de Jaïrus.

Mais en affirmant : « Je suis la vie », Jésus ne veut pas simplement nous rappeler qu'Il est notre créateur. Il nous fait l'offre de sa vie, cette vie d'essence divine. « *Car à tous ceux qui l'ont reçue* (la lumière, c'est-à-dire Jésus-Christ) *elle a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu, lesquels sont nés, non du sang, ni de la volonté de la chair, ni de la volonté de l'homme, mais de Dieu* ». (St-Jean 1:12). Il s'agit d'une naissance autre que celle qui nous a fait devenir simplement des êtres humains et c'est de cette même naissance que le Christ parle à Nicodème : « *Si un homme ne naît de nouveau, il ne peut voir le royaume de Dieu* ». (St-Jean 3:3).

Parce que Jésus-Christ, par son incarnation, a pu mourir à la place du pécheur, Il offre aujourd'hui à quiconque sa vie divine. Il en fait l'offre clairement et simplement : « *En vérité, en vérité, je vous le dis, celui qui écoute ma parole, et qui croit à celui qui m'a envoyé, a la vie éternelle et ne vient point en jugement, mais il est passé de la mort à la vie* ». (St-Jean 5:24). « *Je suis la résurrection et la vie ; celui qui croit en Moi vivra quand même il serait mort* ». (St-Jean 11:25). Notre corps, cette enveloppe de chair, doit se corrompre un jour, mais l'âme ne

prend pas fin pour autant. Elle a reçu une existence qui ne doit jamais finir. Quelle sera-t-elle ? Au Ciel, en la présence de Jésus, pour ses rachetés ; mais dans l'enfer de feu et de soufre pour les impénitents. Pour être de ses rachetés, il suffit de croire du cœur, sincèrement. « *Je vous écris ces choses afin que vous sachiez que vous avez la vie éternelle, vous qui croyez au nom du Fils de Dieu* ». (Première Epître de St-Jean 5:13).

Pour conclure, Jésus-Christ insiste encore sur la nécessité de venir à Lui. Il ne veut laisser aucune équivoque : « NUL NE VIENT AU PERE QUE PAR MOI ». Si vous avez placé toute votre confiance en Lui pour votre salut, vous irez au Père. Comment ? Ne vous en préoccupez pas, car Jésus vous dit simplement : « *Je vais vous préparer une place. Et lorsque je m'en serai allé, et que je vous aurai préparé une place, je reviendrai, et je vous prendrai avec moi, afin que là où je suis vous y soyez aussi* ». (St-Jean 14:2-3).

Ces paroles que nous venons d'examiner sont vraiment solennelles. Jésus-Christ vous dit Lui-même qu'elles sont vraies et qu'elles s'accompliront. Qu'allez-vous faire ? Examinez-les en toute sincérité et sans parti-pris et aussi sans remettre à plus tard. Car il y a cet avertissement, si poignant : « *Celui qui me rejette et qui ne reçoit pas mes paroles a son juge ; la parole que j'ai annoncée, c'est elle qui le jugera au dernier jour* ». (St-Jean 12:48).

Ami lecteur, tu ne dois pas être de ceux qui seront jugés, il est encore temps pour toi de te confier en Jésus-Christ et d'avoir l'assurance que rien ne pourra jamais te séparer de l'amour de Dieu manifesté en Jésus-Christ. (Romains 8:38).

Alors qu'il était âgé et malade, mon père est venu au Sauveur. Ce verset semble l'avoir aidé particulièrement et il avait ainsi une ferme assurance quant à son salut. Puisse-t-il en être de même pour toi, cher lecteur.

C'est là mon vœu et ma prière.

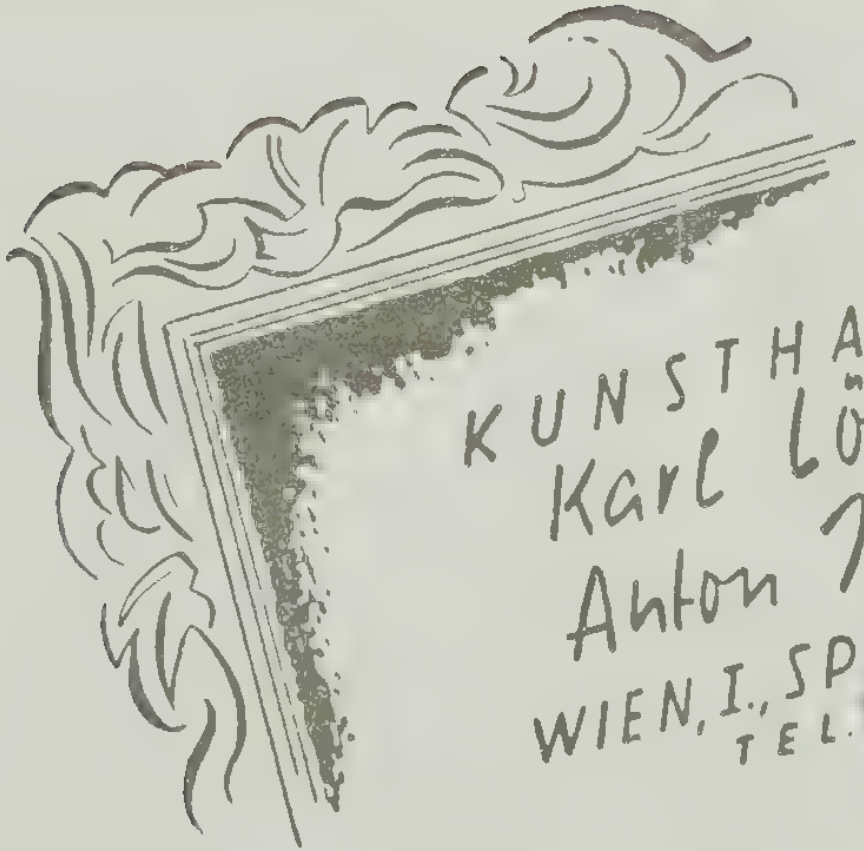
Votre Amie des Ondes : Ines.

EXPLICATION.

Nous regrettons beaucoup avoir dû supprimer le dernier numéro de notre Bulletin trimestriel, que nous aurions normalement expédié à tous nos correspondants au mois de juin. Notre équipe est réduite actuellement et ne pouvait pas faire face à ce travail supplémentaire à ce moment-là et d'autre part il a fallu comprimer notre budget. Nous espérons à l'avenir pouvoir toujours vous envoyer régulièrement ce périodique qui sert de lien entre nous et la grande famille de la Bonne Nouvelle par les Ondes. A cause de cette omission forcée, cet exemplaire porte deux numéros : 41 et 42.

Chèques Postaux : Belgique : La Bonne Nouvelle par les Ondes, Bruxelles 441.00.
France : Jean Laville, 301, rue Faventines, Valence (Drôme). Paris 8841.95.
Suisse : D. Wälti, Lausanne, II 5754.

Ed. Resp. P. Guchez, rue des Perdrix, 5, Vilvorde.



KUNSTHANDLUNG
Karl Löscher
Anton Jancsy
WIEN, I., SPIEGELGASSE 8
TEL. R 21 0 40

cc: Mr. Max Gergel

May 10, 1962

Professor Hans Zimmer
2603 University Ct.
Cincinnati 19, Ohio

Dear Professor Zimmer:

Thank you for your kind letter of May 6th regarding the Pick-Morino paintings.

No 147, the Polo Players (1928), is a very colorful painting on canvas priced at $950.00.

The still-life No. 96, on canvas, also 1928, is priced at $1,000.00, and it must be very difficult to judge from the black-and-white photograph in the book.

The still-life No. 80, on wood, is quite small and very lovely, although it requires good light. It is priced at $1,100.00.

It has occurred to me that you and Mrs. Zimmer might like one or the other of the Pick-Morino's not illustrated in the book, and many of the paintings not illustrated are as attractive as the ones illustrated. Perhaps you and Mrs. Zimmer might like to be our guests for a week-end in Milwaukee later this summer. I have to go to Europe from May 21st to the end of June, but anytime in July, August, or September would be convenient.

Naturally, I would also happily send you one or several of the paintings that interest you, as no one should purchase paintings without having lived with them for a little while.

Best regards.

Yours sincerely,

Alfred Bader

AB:lw

Dr. Alfred Bader
Aldrich Chemical Company
[illegible], 9th Street
Milwaukee 10, Wisconsin

Milwaukee, [illegible], 1[illegible].

Dear Dr. Bader:

Thank you very much for your letter of April 1[illegible], concerning the paintings by Jan-Lievens. Mr. [illegible] and myself are very much interested in painting [illegible], [illegible]. This is the order of preference. Since we are really interested in buying one of these paintings, we would like you to inquire more in the prices. Only if these would be affordable to us we would like you to send us one or another of the paintings for our [illegible]. Again thanks for your very much for your [illegible] in these paintings [illegible]

Yours [illegible]

Sincerely yours

[illegible]
[illegible]
[illegible] University
Milwaukee 11, Wis

SOTHEBY & CO.
34 & 35 NEW BOND ST., LONDON, W.1

CATALOGUE

OF

MODERN ENGLISH DRAWINGS PAINTINGS AND SCULPTURE

INCLUDING

The Property of THE LATE SIR MAX BEERBOHM

The Property of COLONEL ROBERT HENRIQUES, M.B.E.

The Property of
THE RT. HON. THE LORD JOHN HOPE, P.C., M.P.

The Property of SYDNEY LITTMAN, ESQ.

The Property of MRS. JACK MACLEOD

AND

The Property of MR. CUMMINS CATHERWOOD
of Philadelphia

Day of Sale

WEDNESDAY, DECEMBER 14th, 1960
AT **ELEVEN** O'CLOCK PRECISELY

1960

Illustrated Catalogue (8 Plates), Price 4/-

Terms of Subscription for Messrs. Sotheby's catalogues for the season October to July inclusive

Postage Paid

Illustrated catalogues:

(*To include Plain copies where no Illustrated Catalogues are issued*)

	£	s.	d.
Coins, Medals, Antiquities	0	5	0
Books, Manuscripts, Autograph Letters	2	15	0
Pictures and Drawings	2	10	0
Engravings and Etchings	0	5	0
Armour, China. Carpets, Furniture, Glass, Rugs, Tapestries, Textiles	3	2	6
Silver	1	0	0
Jewellery, Vertu	1	0	0
	£10	17	6

Catalogues without illustrations:

	£	s.	d.
Coins, Medals, Antiquities	0	2	6
Books, Manuscripts, Autograph Letters	1	0	0
Pictures and Drawings	1	0	0
Engravings and Etchings	0	2	6
Armour, China, Carpets, Furniture, Glass, Rugs, Tapestries, Textiles	1	10	0
Silver	0	10	0
Jewellery, Vertu	0	10	0
	£4	15	0

Printed Lists of Prices and Buyers' Names

(*issued immediately following each sale*)

	£	s.	d.
Coins, Medals, Antiquities	0	5	0
Books, Manuscripts, Autograph Letters	3	10	0
Pictures and Drawings	1	15	0
Engravings and Etchings	0	10	0
Armour, China, Carpets, Furniture, Glass, Rugs, Tapestries, Textiles	4	10	0
Silver	1	5	0
Jewellery, Vertu	1	5	0
	£13	0	0

Terms of airmail subscription on request

CATALOGUE

OF

MODERN ENGLISH DRAWINGS PAINTINGS AND SCULPTURE

INCLUDING

A SERIES OF PORTRAIT-CARICATURES BY SIR MAX BEERBOHM

DRAWINGS BY HEPWORTH, NICHOLSON, PIPER, SICKERT AND WHISTLER

ALSO

AN IMPORTANT GROUP OF PAINTINGS BY SIR MATTHEW SMITH

AND

EXAMPLES BY HITCHENS, JOHN, MUNNINGS, NICHOLSON, SUTHERLAND AND CHRISTOPHER WOOD

AND INCLUDING

SCULPTURE BY SIR JACOB EPSTEIN AND HENRY MOORE, C.H.

The Property of the Rt. Hon. the Lord John Hope, P.C., M.P.

The Property of Mr. Cummins Catherwood of Philadelphia

and Other Owners

WHICH WILL BE SOLD BY AUCTION

BY MESSRS.

SOTHEBY & CO.

P. C. WILSON J. C. BUTTERWICK A. R. A. HOBSON A. J. B. KIDDELL
T. H. CLARKE F. ROSE R. S. TIMEWELL C. GRONAU R. J. RICKETT
ASSOCIATE: JOHN CARTER, C.B.E.

Auctioneers of Literary Property and Works illustrative of the Fine Arts

AT THEIR LARGE GALLERIES, 34 & 35 NEW BOND STREET, W.1

Day of Sale:

WEDNESDAY, DECEMBER 14th, 1960

AT **ELEVEN** O'CLOCK PRECISELY

On View at least Two Days Previous (Not Saturdays)

Catalogues may be had

Illustrated Catalogue (8 Plates), Price 4/-

A Printed List of all Prices and Buyers' Names at this sale can be supplied for two shillings, and for all sales at low subscription rates

---

CONDITIONS OF SALE

I. The highest bidder to be the buyer. If any dispute arise the Auctioneer shall have absolute discretion to settle it; and to put any disputed lot up again.

II. No person to advance less than 5*s.*; above ten pounds 10*s.*; and so on in proportion, or at the auctioneer's discretion.

III. All lots are put up for sale subject (*a*) to any reserve price imposed by the seller or (*b*) to the right of the seller to bid either personally or else by any one person who may be the Auctioneer.

IV. The purchasers to give in their names and places of abode, and if required, to pay down 10*s.* in the pound or more, in part payment of the purchase money; in default of which the lot or lots purchased may be immediately put up again and re-sold.

V. All lots are sold as shown with all faults, imperfections, and errors of description. Messrs. Sotheby & Co. act as agents; they have full discretion to refuse any bidding or to withdraw any lot or lots from the sale without in either case giving any reason; they are not responsible for errors of description or for genuineness or authenticity of any lot or for any fault or defect in it. Messrs. Sotheby make no warranty whatever.

VI. The lots to be taken away at the buyer's risk and expense, immediately after the conclusion of the sale; in default of which Messrs. Sotheby & Co. will not hold themselves responsible if the same are lost, stolen, damaged or otherwise destroyed, but they will be left at the sole risk of the purchaser, and subject to a charge for warehousing. If, at the expiration of Two Days after the conclusion of the sale, unless otherwise agreed, the lots are not cleared or paid for, they may then be sold immediately, either publicly or by private treaty, without any notice being given to the defaulter.

VII. Upon failure of the buyer to comply with any of the above conditions, the money deposited in part-payment shall be forfeited; and the defaulter at this sale shall make good any loss arising from the re-sale, together with the charges and expenses in respect of both sales.

To prevent confusion no purchase can be claimed or removed during the sale.

Messrs. SOTHEBY & Co.

are prepared to execute bids, and in addition to advise intending purchasers as far as possible, if requested by them so to do, without making any charge for either service. Lots will be procured as cheaply as is permitted by other bids or reserves, if any.

34 *and* 35 *New Bond Street, London, W.*1

Telegraphic Address:
Abinitio, Wesdo, London
A.B.C. Code, 5th Edition

Telephone:
Hyde Park 6545 (10 *lines*)

In sending Commissions this Catalogue may be referred to as "URANUS"

RESERVES AND COMMISSIONS SENT BY TELEPHONE ARE ACCEPTED ONLY AT THE SENDER'S RISK AND MUST BE CONFIRMED BY LETTER OR TELEGRAM

CATALOGUE

OF

MODERN ENGLISH DRAWINGS PAINTINGS AND SCULPTURE

DAY OF SALE:

Wednesday, December 14th, 1960

AT ELEVEN O'CLOCK PRECISELY

DRAWINGS

Various Properties

In Portfolio

SIR MAX BEERBOHM

1 PORTRAIT OF THE ARTIST, *brush and Indian ink with grey wash, signed and inscribed* *12¾in. by 7⅝in.*

SIR MAX BEERBOHM

2 PORTRAITS OF MR. HART, MR. REGINALD TURNER AND BARON BONELLI, *brush and Indian ink with coloured wash, all signed and inscribed* *various sizes* (3)

SIR MAX BEERBOHM

3 PORTRAITS OF MR. COSMO GORDON-LENNOX AND MR. FRANK SCHUSTER, *pencil, pen and ink and coloured wash, both signed and inscribed* *different sizes* (2)

SIR MAX BEERBOHM

4 PORTRAITS OF MR. GALE CAINE, MR. REGINALD TEMPLE AND MR. PERCY ANDERSON, *pencil, pen and ink and coloured wash, all signed and inscribed* *various sizes* (3)

The Property of the late Sir Max Beerbohm

[SOLD BY ORDER OF THE ADMINISTRATRIX OF THE ESTATE OF SIR MAX AND LADY BEERBOHM]

SIR MAX BEERBOHM

5 LORD LANSDOWNE, Foreign Secretary, 1900-05 (2); SIR HENRY CAMPBELL-BANNERMAN (3)

SIR MAX BEERBOHM

6 MR. CARL MEYER, chairman of De Beers; MR. SOLLY JOEL, of Barnato Brothers (2)

SIR MAX BEERBOHM

7 LORD ASHBOURNE, Attorney-General in Ireland; JOHN REDMOND, Chairman, Irish Parliamentary Party (2) (3)

SIR MAX BEERBOHM

8 SIR GEORGE CHETWYND; SIR FRANK SWETTENHAM; MR. CLAUDE NUGENT; CAPTAIN SWINSON (4)

SIR MAX BEERBOHM

9 MR. L. V. HARCOURT; MR. LOUIS N. PARBUS; MR. SYDNEY GRUNDY; A. B. WALKLEY—Pomologist; MR. HOWARD STURGESS (5)

SIR MAX BEERBOHM

10 LA PARISIENNE; CINDERELLA (2)

SIR MAX BEERBOHM

11 RT. HON. HY. CHAPLIN; "FRANKIE SCHU"; MR. WALTER SICHEL; MR. JAMES LOWTHER; MR. CHURTON COLLINS; MR. C. P. LITTLE; MR. FREDERICK WHYTE (7)

SIR MAX BEERBOHM

12 MR. RAYMOND RÔZE; MR. FRANK RICHARDSON; MR. EVAN CHARTERIS; MR. BOYLE LAURENCE (4)

SIR MAX BEERBOHM

13 MR. SPENCE; MR. MARRIOTT WATSON; MR. KINSEY EARLE; MR. ROBERT HICHENS (4)

SIR MAX BEERBOHM

14 MONSIEUR JEAN RICHEPIN (2); MONSIEUR DE MAX; MONSIEUR DE STAAL; A. SELIGMANN (5)

SIR MAX BEERBOHM

15 SIR WALTER RUSSELL, R.A.; OWEN SEAMAN, Editor of Punch; "JACKWOOD"; MR. W. P. REEVES; MOSTYN PIGGOTT (5)

SIR MAX BEERBOHM

16 NOCTURNE or Professor C. J. Holmes between two burglars, *pencil and watercolour, signed and inscribed* 13⅝*in. by* 10⅛*in.*

** The inscription reads: "Whistle for the police? My good man, how little you know me! The perils and adventures that attended life in the Renaissance were, as I have pointed out in 'The Tarn and the Lake' (which, if you survive our impending combat, you really must read), most wholesome and stimulating to workers in the arts. You are just what I was needing, and my sole regret is that there are not more than two of you. So now, if you are ready. . . "

SIR MAX BEERBOHM

17 SIR LEWIS MORRIS, pen and ink with grey wash, *signed and inscribed* 11½*in. by* 7½*in.*

** Sir Lewis Morris [1833-1907] stood as Liberal candidate for Pembroke in 1886, and Carmarthen in 1892, and composed a number of songs.

SIR MAX BEERBOHM

18 MR. LEONARD COURTNEY, "The World came and yawned at my feet," *pen and ink with grey wash, signed and inscribed* 7¾*in. by* 10½*in.*

** Leonard Courtney [1850-1928], Fellow of New College, Oxford, and editor of the Fortnightly Review.

SIR MAX BEERBOHM

19 JOSEPH CHAMBERLAIN, *pen and ink with grey wash, signed* 8¾*in. by* 6⅞*in.*

** Joseph Chamberlain [1836-1914], three times Mayor of Birmingham, and M.P. for that city 1876-1885.

SIR MAX BEERBOHM

20 ALMOST LIKE SIMONY, Mr. Harold Begbie loth to receive, even from Sir William Robertson Nicoll, a cheque for such work as his, *pen and ink and watercolour, signed, inscribed and dated* 1913 14¾*in. by* 11⅞*in.*

** Sir William Nicoll [1851-1923] was editor of the British Weekly, the Bookman, and the Expositor.

SIR MAX BEERBOHM

21 LORD PORTSMOUTH suggesting (more or less unconsciously) a design for the Shakespeare Memorial, *pencil and watercolour, signed, inscribed and dated* 1908 *15½in. by 10in.*

SIR MAX BEERBOHM

22 SIGNOR GAETANO MEO, pencil and watercolour, signed, inscribed, *and dated* 1922 *11in. by 7⅛in.*

** See: William Gaunt, *Victorian Olympus,* 1952, pages 156-7.

SIR MAX BEERBOHM

23 MR. MONTAGU GUEST, *black chalk and watercolour, inscribed* *12½in. by 8in.*

** Montagu Guest [1839-1909], an authority on the Royal Yacht Squadron, served in the Indian Mutiny.

SIR MAX BEERBOHM

24 SIR GEORGE WOMBWELL, *pen and ink and watercolour, signed and inscribed* *9in. by 6¾in.*

** Sir George Wombwell [1832-1913], distinguished himself in the Balaclava charge as a Cornet in the 17th Lancers, and was later Master of the York and Ainsty foxhounds.

[*See* ILLUSTRATION]

SIR MAX BEERBOHM

25 MR. HARRY MARKS, editor of the Financial News, *pen and ink with grey wash, signed and inscribed,* 10⅝*in. by* 7⅝*in.;* MR. AUSTIN HARRISON, editor of the English Review, *pen and ink, black chalk and grey wash, signed and inscribed,* 10¼*in. by* 6⅞*in.;* MR. MURRAY CARSON, Shakespearean actor, *pen and ink and watercolour, signed and inscribed,* 8¾*in. by* 6⅜*in.* (3)

SIR MAX BEERBOHM

26 SIR THEODORE ANDREA COOK, *black chalk and watercolour, signed and inscribed* 12⅝*in. by* 7⅞*in.*

** Sir Theodore Cook [1867-1928], editor of The Field from 1910, rowed in the Oxford Eight of 1889 and led the English Fencing Team in 1903 and 1906.

SIR MAX BEERBOHM

27 COUNT MENSDORFF; MAJOR ESTERHAZY; PRINCE PONIATOWSKY (3)

SIR MAX BEERBOHM

28 LORD DESBOROUGH; LORD LURGAN; LORD DUNCANNON; LORD D'ABERNON; LORD LORNE; LORD ALINGTON (6)

SIR MAX BEERBOHM

29 PRINCE FRANCIS OF TECK, laying the ghost of the Venetian Republic, *black chalk and watercolour, signed, inscribed and dated* 1908 12⅝*in. by 7in.*

** Prince Francis of Teck [1870-1910], the son of Princess Adelaide, served at Quetta, Egypt, Dublin, and with distinction in the Boer War.

SIR MAX BEERBOHM

30 LORD HARDWICKE, *pen and ink with touches of colour, signed and inscribed* 11⅞*in. by* 4¾*in.*

** Lord Hardwicke [1867-1904], Under-Secretary for India, 1900-02, and for War, 1902-03, member of the Stock Exchange and formerly Hon. Attaché, H.M. Embassy, Vienna.

[*See* ILLUSTRATION]

Framed

SIR MAX BEERBOHM

31 SUCH GOOD COPY—our yellow Press: "Aoh, light up yer torch and come along, Bellona, do! Hingland and Germany's GOT ter fight it aht!", *black chalk and watercolour, signed and inscribed* 16*in. by* 10¼*in.*

SIR MAX BEERBOHM

32 MR. PATRICK DE BOSHE; COUNT ALBERT MENSDORFF; MR. AUSTEN CHAMBERLAIN; MR. IVOR GUEST (4)

SIR MAX BEERBOHM

33 MR. J. COMYNS CARR [1849-1916], art critic and dramatist, on the Pall Mall Gazette; DOUGLAS AINSLIE, or Passion, *dated August 25th,* 1908 (2)

In Portfolio

SIR MAX BEERBOHM

33A H.R.H. IN THE FIFTIES; H.R.H. IN THE SIXTIES; H.R.H. IN THE SEVENTIES; H.R.H. IN THE EIGHTIES; THE RARE, THE RATHER AWFUL VISITS OF ALBERT EDWARD, PRINCE OF WALES, TO WINDSOR CASTLE; THE KING AND QUEEN SPENT AS USUAL A QUIET HOMELY CHRISTMAS, *a set of six watercolour sketches inscribed 'spoilt' by the artist and in one case 'a rough note' each approximately* 12½*in. by* 8½*in.* (6)

SIR MAX BEERBOHM

33B EZRA POUND, *pen and ink and wash, signed, inscribed and dated (Rapallo)* 1934, 18¼*in. by* 7¾*in.;* MR. JOHN ROTHENSTEIN, *signed, inscribed and dated* 1924, 13*in. by* 6¼*in.* (2)

SIR MAX BEERBOHM

33C E. M. FORSTER, *signed, inscribed and dated* 1940 11½*in. by* 6¾*in.*

SIR MAX BEERBOHM

33D WILLIAM SHAKESPEARE, His Method of Work, *signed and inscribed* 12½*in. by* 8*in.*

SIR MAX BEERBOHM

33E THE LEARNED JUDGE, *pencil and blue and grey wash, signed and dated* 1908, 12¼*in. by* 15¾*in.;* and seven other drawings (8)

33F A LARGE PARCEL of 'spoilt' caricatures principally by SIR MAX BEERBOHM; and three sketchbooks (a parcel)

WALTER RICHARD SICKERT, A.R.A.

33G PORTRAIT OF SIR MAX BEERBOHM in evening dress, *signed, oil on board* 12⅝*in. by* 4½*in.*

*** A study for the caricature published in Vanity Fair in 1897.

WYNDHAM LEWIS

33H HARRY MELVILLE, ESQ., *pencil and yellow wash, signed, inscribed and dated* 1923 21½*in. by* 11½*in.*

Other Properties

Framed

SIR MAX BEERBOHM

34 LORD ROSEBERY, *pencil and grey and blue wash, signed, dated* 1912 *and inscribed* 12*in. by* 7¼*in.*

SIR MAX BEERBOHM

35 'IF THE PRINCE WOULD ONLY MAKE NO EFFORT,' *pen and ink with coloured wash, on buff paper, signed and dated* 1900 11⅞*in. by* 7⅝*in.*

SIR MAX BEERBOHM

36 LADY CARDIGAN'S BOOK, *signed, inscribed and dated* 1909 15*in. by* 12½*in.*

*** The inscription on the drawing reads: 'Lady Cardigan's Book. Early-Edwardian Era (to Early-Victorian Era): "So! Now at last we see you in your true colours!"

SIR MAX BEERBOHM

37 JEUNESSE DORÉE, *black chalk and watercolour, signed, inscribed and dated* 1907 *26in. by* 19½*in.*

GEORGE DU MAURIER

38 AESTHETIC PRIDE, *pen and brown ink, signed* *6in. by 5in.*

** This is the original drawing for the cartoon published in Punch on September 27th, 1879, p. 142.

JAMES ABBOTT MCNEILL WHISTLER

39 HOAR FROST, a nocturne, *signed* 10¼*in. by* 13½*in.*

** From the Collection of F. W. Jackson, who was a Governor of the Whitworth Institute, Manchester.

Exhibited: New English Art Club, City Art Gallery, Manchester, *Retrospective Exhibition,* 1925, No. 340.

JOHN SINGER SARGENT, R.A.

40 SANTA MARIA DELLA SALUTE, *heightened with white, signed* 16*in. by* 23¼*in.*

SIR ALFRED MUNNINGS, P.R.A.

41 THE HUNTSMAN'S NIGHTMARE, *signed and dated* 1915 10¾*in. by* 17½*in.*

SIR ALFRED MUNNINGS, P.R.A.

42 PORTRAIT OF J. E. WERNHAM, three-quarter length, seated with folded arms smoking a cigarette, *pencil, signed and dated* 22 *April,* '99 9½*in. by* 6½*in.*

SIR ALFRED MUNNINGS, P.R.A.

43 LADY WITH A PARASOL, *pencil, signed and inscribed To Miss Stewart* 8½*in. by* 5½*in.*

ERIC KENNINGTON, R.A.

44 BELL TENTS, *green, black and white chalks, signed,* 14½*in. by* 19½*in.;* FEMALE NUDE, full length, *conté crayon, signed with initials and dated* '25, 29½*in. by* 15*in.;* FEMALE NUDE seated, *brown chalk,* 19½*in. by* 14½*in.;* FEMALE NUDE standing, *conté crayon, signed with initials and dated* '29, 19½*in. by* 13¼*in.* (4)

SCOTTIE WILSON

45 FANTASTIC DESIGN with birds, fishes, flowers and grotesque heads, *signed, unframed* 11*in. by* 15¼*in.*

WALTER RICHARD SICKERT, A.R.A.

46 A WOMAN SEATED ON A BED, *signed with initials, pen and charcoal* 14½*in. by* 10¼*in.*

** Drawn circa 1917, and signed later.

From the Collection of Josef Herman.

WALTER RICHARD SICKERT, A.R.A.

47 THE OLDEST CHURCH IN VENICE, *charcoal, signed, inscribed and dated* 2.1.'04 10¾*in. by* 7¾*in.*

SIR WILLIAM RUSSELL FLINT, R.A.

48 JULIA AMIDST THE SANDS, *signed* 19½*in. by* 26¼*in.*

SIR WILLIAM RUSSELL FLINT, R.A.

49 ONE SUMMER DAY, *signed* 19¼*in. by* 26*in.*

SIR WILLIAM RUSSELL FLINT, R.A.

50 STUDY OF A FEMALE NUDE, *pencil with black and brown crayon, signed* 6¾*in. by* 10¼*in.*

SIR WILLIAM RUSSELL FLINT, R.A.

51 THE SHRINE ABOVE THE SURGE, *signed, inscribed and dated* 1959 *on reverse* $10\frac{3}{4}$*in. by* $14\frac{3}{4}$*in.*

SIR WILLIAM RUSSELL FLINT, R.A.

52 A DANCER OF VALENCIA, *signed and inscribed* $11\frac{1}{4}$*in. by* $7\frac{3}{4}$*in.*

SIR WILLIAM RUSSELL FLINT, R.A.

53 THE SANDS at Bambrough, Northumberland, in August, 1921, *heightened with white, signed* $26\frac{1}{8}$*in. by* $19\frac{1}{8}$*in.*

*** Exhibited: Chicago, Art Institute, *Second International Exhibition of Water Colour Paintings.*

DAME LAURA KNIGHT, R.A.

54 "SPOT-LIGHT," *pastel, signed and dated* 1949 $21\frac{3}{4}$*in. by* 26*in.*

JOHN PIPER

55 MARSEILLES, *watercolour heightened with white, signed* $13\frac{5}{8}$*in. by* 21*in.*

STANLEY SPENCER, R.A.

56 A GIRL'S HEAD, *pencil* $12\frac{1}{4}$*in. by* $10\frac{1}{4}$*in.*

*** Drawn circa 1925.

SIR JACOB EPSTEIN

57 A VIEW IN EPPING FOREST, *watercolour, signed* 17*in. by* 22*in.*

SIR JACOB EPSTEIN

58 SUANITA RECLINING, *black chalk and watercolour, signed* 22⅛*in. by* 16⅞*in.*

SIR JACOB EPSTEIN

59 RECLINING NUDE partially draped, *conté crayon, signed* 18*in. by* 21⅝*in.*

SIR JACOB EPSTEIN

60 SUANITA, a reclining female nude, *pencil, signed* 17*in. by* 22¼*in.*

** Exhibited: Southport, *Loan Exhibition,* 1950.

SIR JACOB EPSTEIN

61 RECLINING NUDE, *pencil and watercolour, signed* 22¼*in. by* 17*in.*

PIETRO ANNIGONI

62 THE DOLOMITES, SELVA, *grey wash, signed with monogram, inscribed and dated XLVIII* 13¾*in. by* 20*in.*

DAVID BOMBERG

63 WOMAN BENDING, *watercolour, signed and dated* 1921 29½*in. by* 19*in.*

JOHN MINTON, A.R.A.

64 THE WOOD, *gouache, signed and dated Oct.* 1943 18½*in. by* 24*in.*

JOHN MINTON, A.R.A.

65 BY THE RIVER, *pen and blue ink and wash* 6½*in. by* 8¾*in.*

JOHN MINTON, A.R.A.

66 THE FARM CART, *transfer drawing, signed and dated* 1945 13¾*in. by* 21*in.*

JANKEL ADLER

67 RECLINING FIGURE, *signed and dated* 1944 6¼*in. by* 11⅝*in.*

NASSER ASSAR

68 WATER IMAGES, *grey wash on blue paper,* 18*in. by* 15*in.;* and another (2)

KAREL APPEL

69 FIGURE COMPOSITION, *black chalk, grey wash and body-colour, on buff paper, signed and dated* '56 24½*in. by* 19*in.*

PROFESSOR HENRY TONKS, R.A.

70 PORTRAIT HEAD OF A WOMAN wearing a necklace, *red chalk and wash, signed* 16*in. by* 11½*in.*

*** See: John Brophy, *The Human Face,* 1945, reproduced as frontispiece.

AUGUSTUS JOHN, O.M., R.A.

71 ACADEMY STUDY of a male nude, *brown and black chalks and grey wash, inscribed on the reverse with the artist's Fitzroy Street address* 22¾*in. by* 12¾*in.*

*** Drawn at the Slade School.

AUGUSTUS JOHN, O.M., R.A.

72 A CARICATURE OF SIR CYRIL BUTLER, *pen and ink and wash, inscribed, unframed* *7in. by* $4\frac{1}{2}$*in.*

** The inscription reads: "This is a peinture of the intrepid Sir Cyril waiting for the tiger to approach still nearer before raising his gun—he is watched with alarm and admiration by a lady of apparently Eastern origin."

AUGUSTUS JOHN, O.M., R.A.

73 A KNEELING FEMALE NUDE, *black chalk* $9\frac{1}{4}$*in. by* $11\frac{1}{2}$*in.*

LUCIEN PISSARRO

74 EAST KNOYLE, *signed with monogram, dated* 1917 *and inscribed* $3\frac{1}{2}$*in. by* $5\frac{3}{8}$*in.*

BARBARA HEPWORTH

75 DRAWING FOR SCULPTURE, *pencil and gouache, signed and dated* 1941 20*in. by* 14*in.*

BEN NICHOLSON

76 PROJECT FOR PAINTING, *pencil and gouache, signed and dated* 1942 *on the reverse* $8\frac{1}{4}$*in. by* $8\frac{1}{4}$*in.*

** See: *Ben Nicholson,* Lund Humphries, introduction by Sir Herbert Read, 1955, vol. I, ref. pl. 107 (version 3 midget).

CHRISTOPHER WOOD

77 THE WINE SHOP, *pencil* $13\frac{1}{4}$*in. by* $16\frac{1}{2}$*in.*

JOHN LAKE

78 THE QUAY, RYE, *watercolour, signed* $20\frac{1}{2}$*in. by* $29\frac{3}{4}$*in.*

** From the Collection of Howard Bliss.

MICHAEL AYRTON

79 DARK TRINITY, *gouache, signed and dated* 2.9.43 $17\frac{1}{2}$*in. by* $13\frac{3}{4}$*in.*

BERNARD MEADOWS

80 SKETCH FOR SCULPTURE, *pencil and red wash, signed with monogram and dated* '59 $9\frac{1}{4}$*in. by* $7\frac{1}{2}$*in.*

CERI RICHARDS

81 THE RAPE OF THE SABINE WOMEN, *pen and ink and wash, signed and dated* 1950 $14\frac{1}{2}$*in. by* 22*in.*

*** From the Collection of Louis Golding.

GRAHAM SUTHERLAND, O.M.

82 FRUIT, *gouache, signed and dated* 1950 *and inscribed* $10\frac{3}{8}$*in. by* $8\frac{1}{2}$*in.*

GRAHAM SUTHERLAND, O.M.

83 ENTRANCE TO LANE STUDY, *pencil and watercolour, signed and dated* 1939 $4\frac{3}{4}$*in. by* 8*in.*

HENRY MOORE, C.H.

84 STANDING NUDE, *black chalk, grey wash and Indian ink, signed and dated* '31 15*in. by* $9\frac{3}{4}$*in.*

SIR MATTHEW SMITH

85 THE BLUE JUG, a still life, *coloured chalks* $12\frac{1}{2}$*in. by* 16*in.*

SIR MATTHEW SMITH

86 A STILL LIFE with green peppers near a jug and a book, *coloured chalks* $14\frac{1}{2}$*in. by* $18\frac{3}{4}$*in.*

The Property of Sydney Littman, Esq.

SIR MATTHEW SMITH

87 APPLES, PEARS AND BANANAS on a dish, *watercolour* 13¼*in. by* 19¾*in.*

SIR MATTHEW SMITH

88 A STILL LIFE with apples, a teapot and a vase of leaves on a work table, *pastel, signed* 15¾*in. by* 11¾*in.*

SIR MATTHEW SMITH

89 TULIPS in a porcelain vase, *pastel, signed* 19*in. by* 14*in.*

SIR MATTHEW SMITH

90 DAHLIAS in a porcelain vase, *pastel* 21¾*in. by* 16*in.*

SIR MATTHEW SMITH

91 DAHLIAS, *pastel* 22*in. by* 16½*in.*

SIR MATTHEW SMITH

92 A STILL LIFE with apples and a vase of flowers on a table, *pastel, signed* 10¾*in. by* 14¼*in.*

SIR MATTHEW SMITH

93 A JUG OF FREESIAS, *watercolour* 13¼*in. by* 7⅞*in.*

The Property of Mrs. Jack Macleod

HENRY MOORE, C.H.

94 STUDIES FOR THE NORTHAMPTON MADONNA AND CHILD, *pencil, pen and ink, black chalk and grey wash, heightened with white, signed and dated* '43 *7⅜in. by 6¾in.*

[*See* ILLUSTRATION]

SCULPTURE

HENRY MOORE, C.H.

95 RECLINING FIGURE, *bronze* *height 3in.*

** One of an edition of seven bronzes executed in 1945. This is a sketch model connected with the large wood sculpture, no. 263 in *Henry Moore—Sculpture and Drawings,* Lund Humphries, 4th edition, vol. I.

See: David Sylvester, *Henry Moore—Sculpture and Drawings,* Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., 4th edition, 1957, vol. I, p. 15, no. 247.

The Property of a Gentleman

HENRY MOORE, C.H.

96 LEAF FIGURE No. 1, *bronze* *height* $9\frac{3}{4}$*in.*

** One of an edition of nine executed in 1952.

See: *Henry Moore—Sculpture and Drawings since* 1948, Lund Humphries, 1955, vol. II, pl. 51.
See: Will Grohmann, *The Art of Henry Moore,* 1960, pl. 153 and p. 8.

[*See* ILLUSTRATION]

HENRY MOORE, C.H.

97 THIN RECLINING FIGURE, *bronze* *height* $2\frac{1}{2}$*in.*

** One of an edition of nine bronzes executed in 1953.

See: *Henry Moore—Sculpture and Drawings since* 1948, Lung Humphries, 1955, vol. II, pl. 55.

HENRY MOORE, C.H.

98 MOTHER AND CHILD, *bronze* *height* $7\frac{1}{2}$*in.*

** This is a maquette no. 3 and was executed in 1956. There are nine casts and the artist's copy.

Other Properties

SIR JACOB EPSTEIN

99 ROBERT B. CUNNINGHAME GRAHAM, *a portrait head, bronze on a composition base* *height overall* 18*in.*

*** Executed circa 1923.

SIR JACOB EPSTEIN

100 MR. MYERS, a portrait bust, *bronze, signed* *height* 17*in.*

SIR JACOB EPSTEIN

101 ELSA LANCHESTER, *a portrait head, gilded bronze on a composition base* *height overall* 18¾*in.*

*** Executed in 1924.

SIR JACOB EPSTEIN

102 EUPHEMIA LAMB, *a portrait bust, bronze* *height* 21*in.*

*** Executed in 1911.

Exhibited: Leeds 1942, Temple Newsam, *Jacob Epstein and Matthew Smith Exhibition,* No. 9.

SIR JACOB EPSTEIN

103 MAISKY, *a portrait head, gilded bronze on a composition base* *height overall* 14½*in.*

SIR JACOB EPSTEIN

104 MARIE (MARIE TRACEY), *a portrait bust, gilded bronze on a composition base, signed* *height overall* 20*in.*

** Executed circa 1940-1941.

SIR JACOB EPSTEIN

105 LEDA, *a portrait head, gilded bronze* *height* 7½*in.*

** Executed circa 1941.

Exhibited: *Artists International Association Exhibition, "Sculpture in the Home"* at Messrs. Heal's, London, 1945. Exhibited: The Arts Council of Great Britain *Touring Exhibition,* in Gloucester, Manchester, Leeds, Warwick, Glasgow, Aberdeen, Great Yarmouth, Newcastle and New Burlington Galleries London, 1953-1954.

[*See* ILLUSTRATION]

PAINTINGS

The Property of Dr. Meinert Marks

JANKEL ADLER

106 PEARS, *signed, on board* 15¼*in. by* 22*in.*

ABRAHAM MINTCHINE

107 PAYSAGE À LANZÉAC, *signed* 14½*in. by* 21¼*in.*

** Painted in 1929.

H. Gotlib

108 The White Flower, *signed, unframed* 23¾*in. by* 20*in.*

Josèf Herman

109 Sunset in Brittany, *on board, unframed* 26¼*in. by* 32*in.*

Sir Matthew Smith

110 A Still Life of blue and brown jugs with pears on a table, *signed with initials* 23*in. by* 28*in.*

** Painted in 1938.

[*See* Illustration]

Sir Matthew Smith

111 A Still Life with a spray of leaves in a white jug on a table with fruit and a plaster head, *signed with initials* 29¼*in. by* 19½*in.*

Sir Matthew Smith

112 Study of a young Woman, head and shoulders, *signed with initials* 15½*in. by* 13½*in.*

SIR MATTHEW SMITH

113 THE SLEEPING MODEL 19*in. by* 28¼*in.*

SIR MATTHEW SMITH

114 THE SPANISH STOLE 17½*in. by* 9½*in.*

GRAHAM SUTHERLAND, O.M.

115 ROCK FORMS IN GRASSES, *gouache and pastel, signed with initials and dated* 1951 13*in. by* 9⅝*in.*

GRAHAM SUTHERLAND, O.M.

116 THORN-APPLE FLOWERS, *signed and dated* 26.iii.57 21½*in. by* 17½*in.*

[*See* ILLUSTRATION]

The Property of a Gentleman

CHRISTOPHER WOOD

117 PORTRAIT OF CONSTANT LAMBERT, three-quarter length, wearing brown suit, seated in an interior 35½*in. by* 21½*in.*

** Painted in 1926.

See: *Christopher Wood, a Chronological List of Pictures,* 1938, p. 69, no. 177.


Sutherland. 6·III·5

Other Properties

CHRISTOPHER WOOD

118 NUDE BOY IN A BEDROOM *6¼in. by 8⅝in*

** Painted in 1930.

See: *Christopher Wood, a Chronological List of Pictures,* 1938, page 74, no. 424 (the colour plate on page 36 refers to no. 391).

CHRISTOPHER WOOD

119 THE SHIP HOTEL, MOUSEHOLE *19in. by 23½in*

** Painted in 1929.

From the Collection of Baroness d'Erlanger.
From the Collection of Mrs. Ala Storey, Santa Barbara, California.

CHRISTOPHER WOOD

120 A WINDOW AT MARSEILLES *25½in. by 21¼in*

** See: *Christopher Wood, a Chronological List of Pictures,* 1938, page 70, no. 252.

SIR MATTHEW SMITH

120A APPLES ON A WICKER CHAIR, *signed on the reverse* *16½in. by 20in.*

** Painted in 1915.
Exhibited: Burlington House, *Matthew Smith Exhibition,* 1960, no. 27.

SIR MATTHEW SMITH

121 DAHLIAS in a vase, *signed with initials* *17in. by 13½in.*

SIR MATTHEW SMITH

122 RECLINING NUDE 21*in. by* 31½*in.*

EDMUND PICK-MORINO

123 STILL LIFE WITH PEACHES, *signed and dated* '12 13*in. by* 15¾*in.*

** See: H. Hutter, *Edmund Pick-Morino*, no. 42.

Exhibited: Künstlerhaus, Vienna, 1921.

TERRY FROST

124 BLACK AND WHITE PAINTING, WINTER, *on board* 40*in. by* 50*in.*

** Painted in 1955.

Exhibited: Oslo and Copenhagen, *Contemporary Art* (*British Council*) *Exhibition*, 1956, no. 83.

DAVID BOMBERG

125 PROCESSION, *signed, on board* 11¼*in. by* 27*in.*

** Painted circa 1920.

DEREK MIDDLETON

126 COMPOSITION IN BLUE, *signed with initials and dated* 1955, *on board* 18¾*in. by* 15*in.*

NINA TRYGGVADOTTIR

127 LANDSCAPE COMPOSITION, *signed, paper mounted on board* 14*in. by* 20*in.*

NINA TRYGGVADOTTIR

128 COMPOSITION WITH RED, *signed and dated* '59, *paper mounted on board* 19½*in. by* 28*in.*

Lot		£
160	Slot, P. M. J.	14
161	Van Gelder	14
162	Leicester Gallery	8
163	Underhill	4
163a	Piccadilly Gallery	150
163b	Selsey	39
164	Leicester Gallery	32
165	Cumbo	18
166	Leicester Gallery	85
167	Leon	26
168	Piccadilly Gallery	20
169	Brownlow	38
170	Black, B.	60
171	Gibbs, D.	90
172	Passed	—
173	Frank, Mrs. R.	90
174	Frank, Mrs. R.	75
175	Withdrawn	—
176	Clarkson	40
177	Black, B.	140
178	Agnew	95
179	Waddington Gallery	220
180	Tooth, A.	1,100
181	Carlisle	400
181a	Tooth, A.	350
181b	Tooth, A.	350
181c	Tooth, A.	400
182	Patch	1,500
183	Clarkson	2
184	Roland, Browse & Delbanco	360
185	Piccadilly Gallery	110
186	Hamilton-Hunter, J.	10
187	Slot, P.M.J.	20
188	Leicester Gallery	300
189	Agnew	120
190	Morton	35
191	Ford Jr.	8
192	Teitlebaum	35
193	Brett, Dr.	1
194	Mansfield	8
195	Piccadilly Gallery	30
196	Morton	40
197	Einstein	160
198	Hussey, Very Rev. W.	50
199	Wingate, H. H.	50
200	Davies, D. G.	6
201	Mansfield	5
202	Agnew	14
203	Fine Art Society	75
204	Mayor Gallery	55
205	Underhill	28
206	Mathews, A.	30
207	Strauss, G.	90
208	Betts	40
209	Betts	58
210	Betts	70
	Total of Sale	£32,349

Uranus

SOTHEBY & CO

SALE OF

MODERN ENGLISH DRAWINGS PAINTINGS AND SCULPTURE

WEDNESDAY, 14th DECEMBER, 1960

PRICES AND BUYERS' NAMES

Lot		£
1	Reeve	85
2	Summers	30
3	Carlisle	30
4	Piccadilly Gallery	35
5	Agnew	55
6	Meyer, Sir A.	30
7	Hazlitt Gallery	24
8	Piccadilly Gallery	60
9	Piccadilly Gallery	44
10	Mathews, A.	40
11	Piccadilly Gallery	65
12	Mathews, A.	24
13	Charles Rare Books	24
14	Herxheimer, A.	34
15	Leicester Gallery	30
16	Agnew	48
17	Matthews, H. G.	18
18	Chipperfield, G. H.	20
19	Cronin, Very Rev. K, C.M.	26
20	Herxheimer, A.	26
21	Agnew	32
22	Agnew	18
23	Wimborne, Lady	20
24	Seltzer	30
25	Summers	24
26	Gooden & Fox	25
27	Leicester Gallery	26
28	Mackenzie	50
29	Agnew	48
30	Goldschmidt, A. E.	80
31	Edwards, F.	28
32	Edwards, F.	34
33	Maas, J.	22
33a	Lyon, H.D.	130
33b	Leicester Gallery	55
33c	Mathews, Elkin	80
33d	Lyon, H. D.	55
33e	Stevens, B. F. & Brown	75
33f	Mushlin	800
33g	Agnew	320
33h	Bruce	20
33j	Schwartz, J.	40
34	Tayleur	45
35	Lyon, H. D.	20
36	Tayleur	40
37	Jerome, Mrs. L.	85
38	Tolley	12
39	Mansfield	110
40	Tooth, A.	440
41	Brett, Dr. G. Z.	14
42	Tolley	4
43	Hadsel, Mrs. F. L.	10
44	Potter	30
45	Mathews, A.	2
46	Roland, Browse & Delbanco	110
47	Patch	100
48	St. James' Gallery	440
49	Fine Art Society	420
50	Clarkson	65
51	Fine Art Society	45
52	Tolley	12
53	St. James' Gallery	240
54	Tolley	26
55	Vaughan Morgan, Sir John	200
56	Mansfield	8
57	Clarkson	70
58	Mayor Gallery	28
59	Carlisle	55

Lot		£
60	Carlisle	65
61	Randall	30
62	Leon	50
63	Newmark, Mrs. K.	42
64	Hyams, N.	80
65	Godfrey	45
66	Piccadilly Gallery	24
67	Talbot Rice	48
68	Perrotti	8
69	Widdup	120
70	Betts	80
71	Mansfield	22
72	Cumbo, H. F.	7
73	Roland, Browse & Delbanco	75
74	Jerome, Mrs. L.	22
75	Matthiesen	130
75a	Gimpel Fils	90
76	Gimpel Fils	260
77	Mander, Sir Geoffrey	15
78	Goldsmith, Mrs. J.	10
79	Matthiesen	12
80	Gimpel Fils	12
81	Rowe, A. J.	30
82	Piccadilly Gallery	150
83	Roland, Browse & Delbanco	130
84	Marlborough Fine Art	240
85	Lewin	45
86	Jerome, Mrs. L.	45
87	Gibbs, D.	160
88	Gibbs, D.	150
89	Tooth, A.	160
90	Brownlow	40
91	Gibbs, D.	45
92	Gibbs, D.	50
93	Gibbs, D.	80
94	Leigh	900
95	Estorick	1,000
96	Marlborough Fine Art	850
97	Estorick	1,200
98	Marlborough Fine Art	1,500
99	Angus, Mrs. L.	280
100	Fox, J.	60
101	Fox, J.	300
102	Leicester Gallery	300
103	Fox, J.	280
104	Hyams, N.	280
105	Agnew	550
106	Waddington Gallery	200
107	Widdup	240
108	Selsey	15
109	Roland, Browse & Delbanco	110
110	Tooth, A.	550
111	Tooth, A.	300
112	Mansfield	180
113	Tooth, A.	750
114	Round, J.	180
115	Leicester Gallery	220
116	Hussey, Very Rev. W.	400
117	Carlisle	150
118	Harrison, S.	200
119	Brownlow	900
120	Clarkson	300
120a	Tooth, A.	900
121	Roland, Browse & Delbanco	380
122	Tooth, A.	750
123	Loewenthal	350
124	Widdup	45
125	Newmark, Mrs.	70
126	Hayek, F. S.	14
127	Gampell, M. S.	8
128	Clarkson	6
129	Strauss, G.	70
130	Pissaro, Miss O.	20
131	Talbot Rice	50
132	Piccadilly Gallery	70
133	Meyer, S. B.	65
134	Fine Art Society	50
135	Patch	90
136	Mansfield	25
137	Agnew	48
138	Waddington Gallery	55
139	Steen, Mrs.	40
140	Clarkson	35
141	Hadsel, Mrs.	110
141a	Larosse	160
142	Mayor Gallery	80
143	Cooling	44
144	Tolley	20
145	Round, J.	420
146	Round, J.	180
147	Estorick	170
148	Pratt, S. J.	45
149	Mitchinson	70
150	Withdrawn	---
151	Patch	10
152	Roland, Browse & Delbanco	400
153	Matthiesen	24
154	Tolley	6
155	Black, B.	50
156	Teitlebaum	25
157	Slot, P. M. J.	25
158	Mansfield	35
159	Morton, W.	8

WALTER RICHARD SICKERT, A.R.A.

129 THE CORNER OF A STREET, *signed and inscribed 'To Miss Maud', on board* 9½*in. by* 6¼*in.*

*** This is probably a view in Southwold, Suffolk.

OROVIDA PISSARRO

130 THE PRIZE COCK, *signed and dated* 1943, *canvas mounted on board* 23½*in. by* 17½*in.*

ALAN REYNOLDS

131 EXPERIMENT WITH FEN MOTIF, SPRING, *on board* 10*in. by* 16*in.*

ALAN REYNOLDS

132 MOTH BARN INTERIOR (III), *on board* 13½*in. by* 18¾*in.*

*** Painted in 1952.

RUBEN RUBIN

133 RED ROSES, *signed* 23½*in. by* 19*in.*

SIR GERALD KELLY, P.R.A.

134 BURMESE DANCERS, *a pair, one signed, on board each* 13¾*in. by* 10¾*in.* (2)

J. A. MCNEILL WHISTLER

135 A SKETCH of a collie dog 11½*in. by* 14½*in.*

THOMAS CANTRELL DUGDALE, R.A.

136 TEATIME AT BOSSINEY COURT, CORNWALL, 1920, *signed* 27¼*in. by* 35¼*in.*

** Bossiney Court, near Tintagel, was the home in 1920 of Algernon Talmage, R.A., and he is seated on the right. The man standing in the background is Robin Feild and the woman holding the teapot, Edith Leppard, was housekeeper and secretary to Talmage. The other is the wife of the artist, A. K. Browning.

WALTER GREAVES

137 BRIGHTON BEACH 11¼*in. by* 19¼*in.*

ROGER HILTON

138 BRICK FIGURE, *oil on paper* 18¼*in. by* 22½*in.*

JOHANAN SIMON

139 ISRAEL: SUNSET IN THE KIBBUTZ, *signed and dated* '55, *on canvas mounted on board* 10¼*in. by* 12*in.*

WILLIAM HALLÉ

140 WASHING ON THE LINE, *signed and dated* '56, *on board* 24¾*in. by* 30*in.*

SIR WILLIAM NICHOLSON, R.A.

141 THE SAVILLE CLUB, PICCADILLY, from Green Park, *canvas mounted on board* 15½*in. by* 12¼*in.*

WALTER RICHARD SICKERT, A.R.A.

141A ENGLISH ECHO: the Private View of the R.A., *signed and inscribed 'After Georgie Bowers'* 18¾*in. by* 29*in.*

*** This is one of the series painted by Sickert towards the end of his life.

LAWRENCE GOWING

142 A LADY WITH A BOOK 17½*in. by* 23½*in*

GILBERT SPENCER, A.R.A.

143 FONTWELL VALE; TWYFORD, DORSET, *a pair, both signed and dated* 1936 *each* 26*in. by* 39¼*in.* (2)

SIR ALFRED MUNNINGS, P.R.A.

144 THE FISHERMAN'S DAUGHTER, *signed and indistinctly dated* ?'01 11½*in. by* 9½*in.*

SIR ALFRED MUNNINGS, P.R.A.

145 WEIR WATER AT OARE, *signed, on board* 17¾*in. by* 24*in*

*** Exhibited: Royal Academy, 1942, no. 36.
Exhibited: Diploma Gallery, Burlington House, *Munnings Exhibition,* no. 93.

SIR ALFRED MUNNINGS, P.R.A.

146 BRIGHTWORTHY FORD, WITHYPOOL, *signed, on board* 19¾*in. by* 24*in.*

DONALD HAMILTON FRASER

147 A RIVER BRIDGE in a city, *signed, on board* 14*in. by* 17¾*in.*

DOYLY JOHN

148 VENTIMIGLIA, *signed* 17¼*in. by* 25¼*in.*

SIR MUIRHEAD BONE

149 DAWN IN FLORENCE, *on board* 9¾*in. by* 13¾*in.*

ROGER FRY

150 PORTRAIT OF A WOMAN, half length 19*in. by* 15*in.*

** From the Collection of Margery Fry.

MARY MCEVOY

151 A CHILD AT THE PIANO, *signed with monogram* 19½*in. by* 15½*in*

** Exhibited: The travelling exhibition of *Paintings by Edwardian Artists* at the Municipal Galleries of Dudley, Ipswich, Wigan, Darlington, Middlesborough, Sheffield, Folkestone, Hastings, Portsmouth, Woolwich, Bridlington and Mansfield, 1953, no. 25.

AUGUSTUS JOHN, O.M., R.A.

152 BLUE MOUNTAINS, Jamaica 12¼*in. by* 15½*in.*

PRUNELLA CLOUGH

153 AN AUBERGINE, *on board* 9¾*in. by* 13*in.*

ERNEST PROCTER

154 A DAY BY THE SEA, *signed, recto,* 9¼*in. by* 11¼*in.;* WOMAN AT A DRESSING TABLE, *a sketch, verso,* 9*in. by* 7*in.*

JOHN SINGER SARGENT, R.A.

155 THE TEMPLE OF DENDERAH *29in. by 24in.*

** Exhibited: Burlington House, Winter Exhibition, 1926.

MARK GERTLER

156 A RECLINING NUDE with a green necklace, *signed and dated* '31, *on board* *14in. by 18in*

PATRICK HERON

157 THE BLUE TABLECLOTH, *signed and dated* '47, *on panel* *10in. by 14in*

ROY DE MAISTRE

158 STUDY IN RED AND GREEN, *signed* *31in. by 21½in.*

ANNA MAYERSOHN

159 THE LONELY CHILD, *signed with initials, on board* *31in. by 20¼in*

** Painted in 1940.

F. B. C. BRAVINGTON

160 STILL LIFE with cartridges *8in. by 13½in.*

** Painted in 1954.

NADIA BENOIS

161 DAISIES AND LARKSPUR, *signed and dated* '46, *on board* *10¾in. by 8¼in.*

DEREK HILL

162 MAIANO IN SPRING *10⅜in. by 13¼in.*

VANESSA BELL

163 THE DEAD PIGEON, *signed with initials, on board* 15*in. by* 18*in*

WILLIAM SCOTT

163A A STILL LIFE OF PEARS, *signed* 21½*in. by* 26*in.*

*** From the Collection of Howard Bliss.

WILLIAM BROOKER

163B FIGURE WITH GUITAR, *signed* 20*in. by* 30*in.*

DUNCAN GRANT

164 SUMMER FLOWERS in a jug, *signed and dated* '29 25*in. by* 20¾*in.*

ETHEL WALKER

165 A RICH BOUQUET OF FLOWERS in a vase, *signed* 23½*in. by* 19½*in.*

C. R. W. NEVINSON, A.R.A.

166 LOADING TIMBER AT SOUTHAMPTON DOCKS 19½*in. by* 23½*in.*

JOSÉ WEISS

167 A VIEW OF BURY, SUSSEX, *signed, on panel* 9⅞*in. by* 15*in.*

MARK GERTLER

168 FLOWERS in a coffee pot, *signed, on board* 20*in. by* 15½*in.*

SIR ALFRED MUNNINGS, P.R.A.

169 A LANDSCAPE with trees, *signed* 19½*in. by* 23¼*in.*

CHARLES CONDER

170 LAND OF DREAMS *27½in. by 35½in.*

CHARLES CONDER

171 OUR FLAG, ALGECIRAS *21in. by 33in.*

*** Exhibited: National Gallery *Exhibition of 20th Century British Paintings,* 1940, no. 445.

CHRISTOPHER PERKINS

172 CLAMPING SPUDS, *signed with initials and dated* 1-4-45, *unframed* *25in. by 55½in.*

*** Exhibited: Royal Academy, 1945.

SIR JOHN LAVERY, R.A.

173 IDONEA LA PRIMAUDAYE, *signed* *13¾in. by 9¾in.*

*** Exhibited: National Gallery, *Exhibition of 20th Century British Paintings,* 1940, no. 187.

From the Collection of Miss La Primaudaye.

SIR JOHN LAVERY, R.A.

174 SUMMERTIME, *signed* *9¾n. by 13¾in.*

SIR MATTHEW SMITH

175 A STILL LIFE, roses with a champagne bottle, *signed with initials, on board* *12½in. by 14¾in.*

CHARLES CONDER

176 THE WASHERWOMAN, *signed and dated Bourginal* 1901 *19in. by 23½in.*

JOHN SINGER SARGENT, R.A.

177 THE DARK POOL, Wargrave backwater *29½in. by 24¼in.*

*** From the Collection of Alan Parsons.
Exhibited: Royal Academy, Winter Exhibition 1926.

ALAN REYNOLDS

178 SPRING RIVERBED, *signed and dated* '53, *on canvas mounted on board* *14in. by 19½in.*

*** From the Collection of Guy Dixon.

IVON HITCHENS

179 NUDE, AUGUST 1950, No. 3, *signed* *15½in. by 28¾in.*

*** Exhibited: California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, *Carnegie Exhibition,* October 1953.
Exhibited: Pittsburgh, Carnegie Institute, *Loan Exhibition,* 1953.
The second nude from this series, formerly in the Collection of Ernest Duveen, was sold in these rooms on July 6th, 1960, lot 59.

SIR MATTHEW SMITH

180 LANDSCAPE NEAR ANTIBES *17½in. by 20¼in.*

*** Painted about 1935.
From the Collection of W. J. Bilson.
From the Collection of Dr. Lewsen.
Exhibited: Temple Newsam, Leeds, *Jacob Epstein Matthew Smith Exhibition,* 1942, 12 July - 14 September, no. 127.

The Property of Mr. Cummins Catherwood
of Philadelphia

AUGUSTUS JOHN, O.M., R.A.

181 PORTRAIT OF VARUNA, head and shoulders, wearing purple, *signed* *16½in. by 14in.*

*** From the Cazalet Collection.

The Property of a Gentleman

SIR STANLEY SPENCER, R.A.

181A ST. VERONICA UNMASKING CHRIST *29½in. by 23½in.*

*** Painted between 1923 and 1924.

Exhibited: Temple Newsam, Leeds, *Stanley Spencer Exhibition,* no. 6.

SIR STANLEY SPENCER, R.A.

181B CHRIST OVERTURNING THE MONEYCHANGERS' TABLES IN THE TEMPLE *30in. by 25¼in.*

*** Painted between 1923 and 1924.

Exhibited: Art Exhibitions Bureau, *Christianity in Art.*

The Property of Sir Edward Beddington-Behrens, C.M.G., M.C.

SIR STANLEY SPENCER, R.A.

181C THE MEETING *26½in. by 23½in.*

*** Painted circa 1930.

The Property of Colonel Robert Henriques, M.B.E.

WALTER RICHARD SICKERT, A.R.A.

182 PORTRAIT OF MRS. BARRETT, *signed* 19¾*in. by* 15¾*in.*

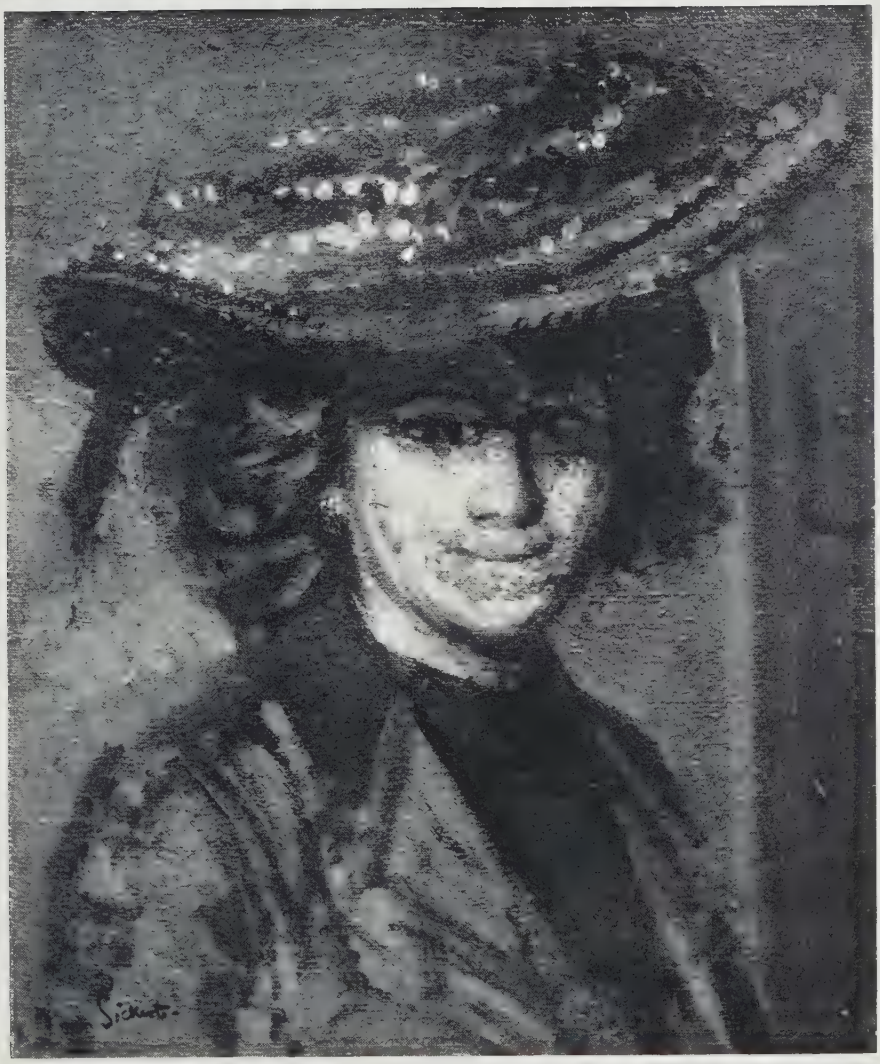
*** Painted in 1908.

From the Collection of Dr. Robert Emmons.
From the Collection of L. Y. Baker, Esq.

See : Lillian Browse, *Sickert,* 1943, pl. 31.
See : Lillian Browse, *Sickert,* 1960, p. 75, no. 59 and pl. 59.

Exhibited : National Gallery, London, *Sickert Exhibition,* 1941, no. 9.
Exhibited : Temple Newsam, Leeds, *Sickert Exhibition,* 1942, no. 155.
Exhibited : Southampton Art Gallery, *Loan Exhibition,* 1948.
Exhibited : Edinburgh, *Sickert Exhibition,* 1953, no. 58.

[*See* ILLUSTRATION]



The Property of the Rt. Hon. the Lord John Hope, P.C., M.P.

LORD HAIG

183 NEAR SUBIACO, *signed, on board* 7½*in. by* 9½*in.*

SIR MATTHEW SMITH

184 HOLLYHOCKS in a porcelain jug, *signed and dated* '43 30*in. by* 22*in.*

The Property of Mrs. St. John Hornby

SIR WILLIAM NICHOLSON, R.A.

185 STILL LIFE with carnations, *signed and dated* 1913 20¾*in. by* 22½*in*

SIR WILLIAM ORPEN, R.A.

186 THE REFLECTION, *signed* 29½*in. by* 24*in.*

*** Exhibited: New English Art Club, 1906.

The Property of a Lady

PAUL NASH, A.R.A.

187 NEST OF THE SIREN, *signed* 29½*in. by* 19½*in*

*** Painted in 1930.

Exhibited: Tate Gallery, *Paul Nash Memorial Exhibition,* 1948, no. 31.

See: Anthony Bertram, *Paul Nash,* p. 167 and pl. 12.

The Property of Madame M. Prassinos
of Paris

PAUL NASH, A.R.A.

188 A COUNTRY SCENE, *signed with monogram, on board* 23*in. by* 16*in*

PAUL NASH, A.R.A.

189 AN INTERIOR with a writing table by a window, *signed with monogram* 23½*in. by* 19½*in.*

The Property of Dr. A. M. De Neuman

UMBERTO M. CASOTTI

190 PYRENEAN LANDSCAPE, TOURNAY, *signed on board* *23in. by 32in.*

*** Painted in 1953.

LOUIS DUMOULIN

191 MOROCCAN LANDSCAPE, *signed* *19in. by 25in.*

A. IMAM

192 THE MUSICIAN, *signed* *42¾in. by 23in.*

*** Painted in 1956.

Y. IAN LEE

193 OLD TREES, *signed, oil lacquer on board* *19in. by 23in.*

KENNETH ROWNTREE

194 THE BEDROOM MIRROR, CLARE, *signed with initials* *9½in. by 13¾in.*

*** Painted in 1942.

Exhibited : Royal Society of British Artists, 1942.

RUSKIN SPEAR, R.A.

195 HAMMERSMITH BRIDGE, *signed and dated* 1948, *on board* *16¾in. by 10¼in.*

RUSKIN SPEAR, R.A.

196 THE DAFFODIL SELLER, *signed and dated* 1954, *on board* 26¾*in. by* 22½*in.*

JAMES TAYLOR

197 L'EGLISE DE SAINT-NOM LE BÉTÈCHE, *signed, on board* 35½*in. by* 71*in.*

*** Painted in 1955.

KEITH VAUGHAN

198 NEAPOLITAN FISH SHOP, *pencil, watercolour and gouache, signed* 12¼*in. by* 10½*in.*

*** Painted in 1952.

KEITH VAUGHAN

199 STILL LIFE with pears, *gouache, signed and dated* '53 13½*in. by* 17½*in.*

ETHELBERT WHITE

200 ON THE ORWELL, *signed, on board* 10½*in. by* 14*in.*

*** Painted in 1935.

SCOTTIE WILSON

201 THE GIANT, *signed, black ink and coloured chalks* 11*in. by* 15*in.*

*** From the Collection of Roland Penrose.

The Property of the late Henry Tozer, Esq.

[SOLD BY ORDER OF THE EXECUTORS]

SIR MUIRHEAD BONE

202 THE SPANISH COAST east of Malaga, *black chalk and coloured wash on grey paper, signed and inscribed* 8¼*in. by* 13½*in*

SIR FRANK BRANGWYN, R.A.

203 BARGES ON THE THAMES, *signed and dated* '87 19½*in. by* 29½*in*

DUNCAN GRANT

204 STILL LIFE with a red apple, *signed and dated* '53, *on board* 17½*in. by* 20¾*in.*

ELIOT HODGKIN

205 NECTARINES, *heightened with white, signed and dated September* '53 3*in. by* 10*in.*

AUGUSTUS JOHN, O.M., R.A.

206 PORTRAIT OF ARTHUR SYMONS, *pencil, signed* 7*in. by* 3½*in.*

English School, circa 1930

207 Jamaican Landscape, *on board* 11*in. by* 13¾*in.*

** Exhibited: Royal Academy, Diploma Gallery 1954, *Augustus John Exhibition*, no. 534.

Edward Seago

208 A Train leaving Norwich Station, *signed* 18*in. by* 21¾*in.*

Edward Seago

209 Burnham-overy-Staibhe, *signed and dated* '50 17½*in. by* 23½*in*

James Abbott McNeill Whistler

210 Figures in a doorway, *watercolour* 9⅜*in. by* 5⅜*in.*

** From the Collection of Miss R. Birnie Philip, sister-in-law of the artist.

End of Sale

INDEX

The illustrated lots are in heavy type

CLARIDGE, LEWIS & JORDAN LTD., 68-70 Wardour Street, London, W.1 GER. 7242/0795

Terms of Sale

Messrs. Sotheby & Co.'s commission for selling pictures, drawings, silver, porcelain, native art, antiquities and other works of art is 10 per cent. for lots over £100.

Jewels, 10 per cent.

Coins and medals, 12½ per cent.

Books, manuscripts, Oriental miniatures, engravings, etchings and Japanese art, 15 per cent.

Property may be received for sale from any country, including the U.S.A., and proceeds of sale paid in the currency of the country from which the property is consigned.

There are no taxes on auction sales in England and the buyer pays no surcharge.

Valuations

Valuations for probate, insurance, or family division of collections or complete contents of houses can be made at a fee of 1 per cent. with a reduction to ½ per cent. after the first £10,000; or inclusive fees can be quoted if desired.

Advance Notice of Sales

Particulars of all sales appear in "The Daily Telegraph" on Mondays, "The Times" on Tuesdays, and in "The Sunday Times" fortnightly.

Notice of all sales appears each month in the "Burlington Magazine" and of all special sales in the appropriate papers

Telegraphic Address:
ABINITIO, WESDO, LONDON
Telephone:
HYDE PARK 6545

Representatives in the U.S.A.:
SOTHEBY'S OF LONDON, LTD.
717 FIFTH AVENUE (at 56th Street)
NEW YORK CITY, 22
Telephone: PLAZA 8-2891
Telegraphic Address: ABINITIO, NEW YORK

BAKER, LEIGH & SOTHEBY

THE FIRM COMMENCING WITH SAMUEL BAKER IN

1744

SOTHEBY, WILKINSON & HODGE

1861-1924

SOTHEBY & CO.

1924-1960

Kunze

Heribert R.Hutter
Salesianerg. 1/b.
W i e n III.

28.I.1965

H.H. Gen. Dir.
Dr. Franz S o b e k
Österr. Staatsdruckerei
Rennweg 14, Wien III.

Sehr geehrter Herr Doktor Sobek,

ein neuer Pick ist aufgetaucht und müßte eingeschoben werden bei den Stilleben, nach Nr. 247 als Nr. 253 :

253 Rosa Pfingstrosen in Vase
Öl/Leinwand, 61x51 cm. Bezeichnet links unten
Morino 25. - Dr. R. Spira, London.

Das Bild kann nicht identisch sein mit Nr. 77, da dieses bereits 1924 ausgestellt war.

Mit vielen Grüßen

Ich ergebenst

Heribert Hutter

UNA ESAURIENTE MONOGRAFIA EDITA A VIENNA

Validità europea dell'arte di Pick-Morino

Negli anni fra le due guerre si afferma l'eccezionale personalità di questo pittore

Il Piccolo
Domenica, 15. Nov. 1959

NOSTRO SERVIZIO PARTICOLARE
Vienna, novembre

Il problema di più difficile soluzione per un artista — prima anche di quello relativo all'accertamento onesto delle proprie capacità espressive — è indubbiamente rappresentato dall'inserimento della sua produzione in quella del suo tempo e dai rapporti con le forme espressive del passato. Se egli è portato a seguire in modo più o meno fedele e felice la maniera di coloro che lo hanno preceduto si dirà di lui che, pur possedendo un'ottima tecnica, non esce dalla categoria degli epigoni. Se invece tenta di battere strade nuove, staccandosi dalla linea tradizionale, deve affrontare un giudizio che generalmente si rivelerà piuttosto severo.

E' pur vero che esistono forti personalità che, senza seguire pigramente e noiosamente quanto già fu fatto ed è oggetto di comune accettazione e senza cadere in esperimenti di dubbio gusto, sanno ben servirsi delle esperienze e delle conquiste del passato per dar vita, con sensibilità moderna pienamente rispondente ai tempi in cui operano, a creazioni di raro equilibrio e di confortante armonia.

Una di queste eccezionali personalità fu Oedön Pick che — per una singolare coincidenza di condizioni anagrafiche, di vita e di formazione culturale e spirituale — rappresentò una pacata sintesi della pittura del centro Europa nella prima metà del secolo e, più precisamente, tra le due guerre mondiali.

Nato nel 1877 a Komorn, allora ungherese (oggi Komarno in Cecoslovacchia), ricevette la sua prima educazione a Vienna, da dove poi passò, all'età di ventun anni, a Monaco per frequentarvi l'Accademia per le arti figurative.

Nella capitale bavarese — che negli ultimi anni dell'Ottocento si presentava quanto mai interessante, per qualsiasi giovane pittore — Pick sentì profondamente l'influenza dei professori Herterich e Löfftz che, anche se non furono artisti di classe eccelsat ebbero straordinarie capacità di insegnanti. Nello stesso tempo poteva prendere conoscenza delle opere di Carl Schuch e di Lovis Corinth che già allora rappresentavano l'apporto più positivo della pittura dell'Europa centrale.

Ma la validità europea dell'arte di Oedön Pick — il quale, nel frattempo, aveva aggiunto a quello di famiglia un secondo cognome, diventando Edmund Pick-Morino — fu una graduale conquista che avvenne attraverso il tempo, ma soprattutto attraverso lo spazio. La sua vita registra in quegli anni una ininterrotta serie di trasferimenti, con tappe a Firenze (dove studiò presso Boeklin), a Parigi (dove accettò l'impressionismo che gli permetteva di dipingere, secondo quanto ebbe a precisare, «non le cose, ma le apparenze delle cose»), ed infine a Vienna ed a Baden, dove si stabilì — ora qua, ora là — dopo il 1909.

Ciò che maggiormente sorprende e interessa nell'opera di Pick-Morino è la straordinaria umiltà dei suoi soggetti. Come naturale risultato della profonda ed eterogenea esperienza sulla pittura del suo tempo, che egli si era fatto attraverso lunghi anni di viaggi, di studi e di meditazioni, sarebbe da attendersi una produzione volutamente esuberante ed aggressiva per toni e materia. Invece le conclusioni che Pick-Morino seppe e volle trarre furono ben diverse. Sembrò quasi che egli avesse accolto, con animo eccezionalmente sensibile e preparato, la dichiarazione pascoliana: «non omnes arbusta juvant humilesque myricae».

Fu quindi il pittore delle piccole cose, il pittore di ciò che non è destinato a colpire la grossolana attenzione di tutti: oggetti semplici e modesti, qualche frutto senza pretesa, paesaggi assolutamente riposanti: motivi apparentemente banali ma sempre scelti con estrema cura. A tutto, però, Pick-Morino seppe dare una forte luminosità attraverso una personalissima armonia di colori che con tutta probabilità aveva acquisito dalla pittura francese dell'età immediatamente precedente la sua.

Gli è particolare, però, la maniera di distinguere il colore dello stesso oggetto a seconda del momento, della funzione e dell'appartenenza: una foglia, ad esempio, assume toni ben diversi a seconda che si trovi in un cespuglio, su un albero o faccia parte di una natura morta. Egli crea, inoltre, complessi di colori nei quali abbraccia gruppi di oggetti suddivisi a seconda della distanza da chi guarda la tela.

Questa profondità, creata dalle differenze cromatiche, e la commovente semplicità dei temi sono ben documentate in una recentissima signorile monografia, a cura di Heribert Hutter edita dalla Oesterreichische Staatsdruckerei di Vienna («Edmund Pick-Morino»).

Attraverso una serie di tavole, che puntualizzano l'evoluzione della pittura di Pick-Morino, è dato constatare che il linguaggio dell'artista non subì, nel tempo, modificazioni rilevanti. Soltanto dopo la fine della prima guerra mondiale si notano alcune incertezze ed i segni di un notevole contrasto: i colori diventano più violenti, meno sfumati; il tratto è più nervoso; la scelta degli oggetti meno curata. Presto, però, il pittore ritrova equilibrio nella linea ed armonia nei colori. Gli anni dal 1921 al 1938 sono quelli della sua piena maturità artistica, che ha modo di affermarsi soprattutto nei paesaggi, nelle vedute di città ed anche nei ritratti.

L'ansia di conoscere gli ulteriori sviluppi della pittura europea lo porta nuovamente lontano da Vienna, prima a Firenze, poi a Fontainebleau, quindi nella Francia meridionale, di nuovo in Italia, successivamente in Estremo Oriente, in Germania, ed infine a Budapest dove — mutato ancora una volta il nome — o meglio magiarizzatolo in Morinyi — trascorre gli ultimi venti anni della sua vita. Nel 1958, ormai ottantunenne, lasciava l'Ungheria per andare a morire — il 5 settembre dello scorso anno — in Belgio, a Dielbeek nei pressi di Bruxelles.

La pittura di Pick-Morino si può quasi considerare paradigmatica per l'arte del centro Europa — e specialmente dell'Austria — tra le due guerre mondiali. Le forti influenze impressionistiche assumono una precisa concretezza, che è anche il risultato di una singolare tecnica pittorica.

L'interesse per «le forme apparenti delle cose» ed il cromatismo del tardo impressionismo giuocano nell'opera di Pick-Morino — come pure l'amore per i toni grigi propri dello Schuch, certe esperienze formali della pittura di Cezanne, nonchè la tecnica dei «fauves» e del tardo espressionismo tedesco — in maniera così armonica ed equilibrata da fare di lui uno degli artisti più rappresentativi, se non il più rappresentativo, di un'età e di un'Europa che sembravano essersi smarrite proprio nel frammentarismo e nelle disarmonie.

Dino Satolli

AIRMAIL

BY AIR MAIL
PAR AVION

THE ADDRESS TO BE WRITTEN ON THIS SIDE

19 10
1959

POSTAGE
3D

Dr. ALFRED BADER

2961 N. SHEPARD AVENUE

MILWAUKEE 11.

AMERIKA. WIS

FROM PROFESSOR PHILIPP KAUFMANN. 28. ABERCORN PLACE. LONDON. N.W 8.
CUNNINGHAM 1375.

Herrn Dr. BADER

Ich bin soeben von einer langen Auslandsreise nach Hause gekommen. Werden Ihnen bei Ihrem Briefe. Ich sende Ihnen in den nächsten Tagen die gewünschten Informationen über meine Frau Dirigentin – entweder bei die vorzüglichen Artikel – Ihre Briefe

Mit den besten Grüßen

Ihr

Dr. Heribert R. Hutter
Wien 3., Salesianergasse 1/6.
Tel. 72-50-255

FLUGPOST
AIR MAIL
PAR AVION

[illegible]

[illegible] und [illegible]

[illegible], 11. [illegible]

[illegible]

NEUE BÜCHER

EDMUND PICK-MORINO, zusammengestellt und eingeleitet von Heribert Hutter, Wien 1959, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei.

Edmund Pick, geboren 1877 in Komorn, gestorben 1958 bei Brüssel, hat sich in seinem langen Leben durchaus als Maler von Rang erwiesen, wovon die 14 ganzseitigen, teils farbigen Tafeln der vorliegenden Monographie zeugen. Zutreffend sagt ihr Autor, Dr. Heribert Hutter, von der Galerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien in der Einleitung seines Werkes: „Die moderne Kunstkritik und Geschichtsschreibung wendet ihr Interesse fast ausschließlich den Pionieren und Verbreitern der modernsten Richtungen in der bildenden Kunst und den wenigen Zentren zu, in denen das Bemühen um das neue Bild vom Bild konzentriert ist. Das hat zur Folge, daß die in ihrer Breitenwirkung und für das Kontinuum in der Entfaltung der Malerei so überaus wichtigen Künstler der sogenannten zweiten Generation ebenso wie die abseits von den großen Kunststädten mehr oder weniger unbeachtet Arbeitenden übersehen werden." Und wirklich ist Edmund Pick ein beispielhafter Vertreter des Spätimpressionismus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, dessen Werke, wie aus dem 156 Nummern enthaltenden Werkverzeichnis hervorgeht, in zahlreichen Galerien in Europa und USA vertreten sind. Pick hat sich hauptsächlich dem Stilleben, der Landschaft und dem Porträt zugewandt, so malte er die Generale Alfred Krauß und Rudolf von Braun, den österreichischen Bundespräsidenten Hainisch, und u. a. Harald Kreutzberg und den Matterhornbezwinger Franz Schmidt. Besonderen Publikumserfolg hatten seine Darstellungen aus dem Polosport, er war aber auch ein Meister der Landschaft des Südostens und Südens.

Es verdient besondere Anerkennung, daß es dem Verfasser gelungen ist, erstmalig auch eine Biographie Picks zusammenzustellen. Daraus ist zu entnehmen, daß Pick, der an der Akademie in München studierte, 1898 das Glück hatte, in Florenz Schüler Böcklins zu werden. 1901 heiratete er in Budapest Herma Vogel, eine Wienerin, seit 1903 stellte er regelmäßig in Wien im Künstlerhaus aus. In den dreißiger Jahren verlegte er seinen Wohnsitz für ständig nach Budapest, wo er die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verbrachte. Edmund Pick, der noch ganz vom alten Österreich geprägt war, scheint sich als echter Künstler um Volkstumsfragen wenig gekümmert zu haben. Nach dem Ende des letzten Krieges sah er sich veranlaßt, seinen selbstgewählten Künstler-Beinamen Morino in Morinyi zu magyarisieren. Nach dem Volksaufstand verließ er als Achtzigjähriger Ungarn und starb bald darauf in Dielbeek in Belgien.

Diese erste Monographie, von der Österreichischen Staatsdruckerei liebevoll ausgestattet, verdient über den Kreis der Fachleute hinaus die Beachtung der Freunde der bildenden Kunst.

Ad. Stupp

„Neuland"
Freilassing, 4.6.1960

allen prächtig [illegible] und für dessen Zubereitung den Frauen besonderer Dank gebührt. Zum Melody Boys. Alles in allem verlief die Muttertagsfeier wie ein wahres Familienfest.

Aus Schlamm und Wüstensand geborgen

(Fortsetzung von Seite 2)

Sie wurde im Anfang der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Bett der Woglajina gefunden und aus dem Schlamm gezogen.

Aus zwei in Cilli ausgegrabenen, heute in der Nationalbibliothek in Wien eingemauerten Inschriftsteinen (aber auch aus Inschriften in Trier, Ungarn, Leibnitz und Graz) geht hervor, daß Titus Varius Clemens ein „Celeianus", also ein Sohn der Stadt Cilli, war, die zur Römerzeit weit größer und bedeutender gewesen ist, als heute. Als Oberst der XXX. ulpischen Legion am Niederrhein, als Statthalter in Kleinasien, Marokko, Schweiz, Belgien, Germanien und Rumänien gewinn Titus' Vater Clemens hohen Ruhm. Zeitweise war er sogar Geheimschreiber der Kaiser Lucius Verus und Marcus Aurelius. Er starb zwischen 170 und 180 nach Christi Geburt. Die dankbaren Bürger der tunesischen Stadt Bougie, damals Saldae genannt, der einen Tunnel für die Wasserleitung erbaut hatte, setzten ihm in seiner Heimatstadt Cilli (Claudia Celeja) ein Denkmal.

Nebenbei: Unser Cillier Landsmann Diplom-Ingenieur Willi R a k u s c h, bemüht, das für Cilli so bedeutsame Denkmal, von der Zeit verstaubt und verwittert, seinem musealen Schicksal zu entreißen, hatte 1936 folgende Idee: Dort, wo die Herrengasse auf die Front der Burgkaserne stößt, sollte in die Stirnseite der Kaserne eine Mauernische eingelassen und in ihr der „norische Krieger" aufgestellt werden. Dadurch wäre nicht nur das an Denkmälern arme Cillier Stadtbild wesentlich bereichert worden, auch die Herrengasse wäre damit geschmackvoll abgeschlossen worden. Die künstlerischen und bautechnischen Pläne dazu (Ausführung: Architekt Schopper aus Wien) schenkte Ing. Willi Rakusch, der 1945 in Cilli eines gewaltsamen Todes starb, dem Cillier Stadtverschönerungsverein. Ob sie indessen verwirklicht worden sind?

Im algerischen Wüstensand grub man vor einer Weile einen verwitterten Gedenkstein aus, dessen Inschrift ausführlich die Lebensgeschichte eines anderen berühmten „Südsteirers" des Altertums enthält. Es ist der römische General Marcus Valerius Maximianus aus Pettau, dem römischen Poetovio, der vor fast 1800 Jahren vom kleinen Unteroffizer einer römischen Legion bis zum Statthalter, Senator und Ehrenkonsul aufstieg.

Maximianus begann — ich folge hier einer Quelle, deren Autorschaft leider nicht feststellbar ist — seinen militärischen Dienst bei der ersten Thrakerkohorte in Unterpannonien, wurde dann Kommandant der Küstenwache am Schwarzen Meer, wo er den Nachschubweg für den Partherkrieg zu sichern hatte. In die Heimatstadt Poetovio (Pettau) zurückberufen, war

TELEGRAMS:
ABINITIO, WESDO
LONDON

TELEPHONE:
HYDE PARK
6545-9 & 6540

SOTHEBY & CO.

P. C. WILSON, J. C. BUTTERWICK, A. R. A. HOBSON, A. J. B. KIDDELL
T. H. CLARKE, F. ROSE, R. S. TIMEWELL, C. GRONAU, R. J. RICKETT
ASSOCIATE: JOHN CARTER, C.B.E.

34 & 35 NEW BOND STREET,
LONDON, W.1

DR.ALFRED BADER,
2961.N.SHEPARD AVENUE,
MILWAUKEE,
WISC.,
U.S.A.

P 034

SALE OF PICTURES *ON* 14 DEC.1960

We beg to inform you that the result of your sale to-day was as follows:—

LOT No.	SOLD FOR	UNSOLD AT
123.	350. 0. 0	
	GROSS TOTAL	350. 0. 0

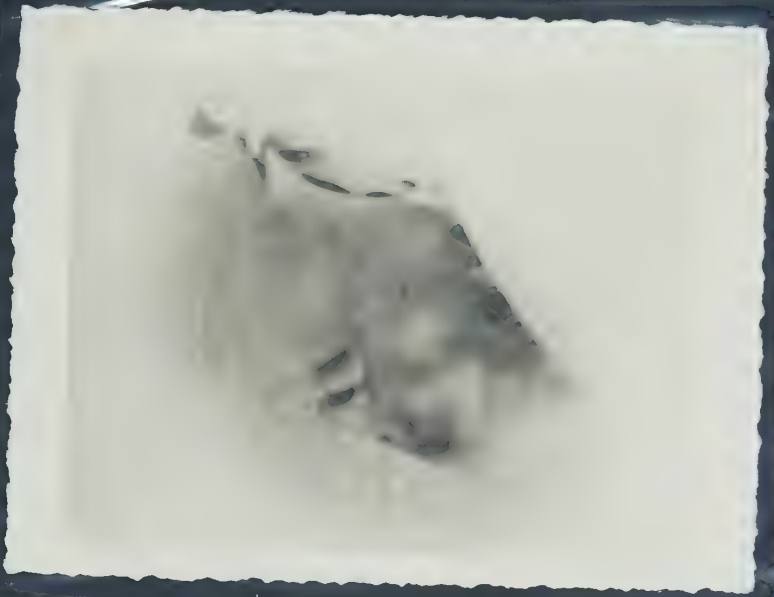
A statement of account, and a cheque for the balance (after deduction of all charges, etc.) will be sent to you at or about a month from this date.

Please inform us within seven days as to the disposal of any lots unsold, or make arrangements for their removal.

P I C K - M O R I N O , EDMUND :

Pescheria di Bragora in Venedig.
Öl auf Leinwand,54:63 cm,bez:Morino 25
Inv.Nr.d.Österr.Gal.2523


Mortiano



Edmund Pickt. Marino:

Last day of his life.

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
FLORENZ

- Der Direktor -

9, PIAZZA S. SPIRITO
TELEFON 294233
FLORENZ, ITALIEN

27. Oktober 1959
UM:cb

Dr. Alfred Bader
2961 N. Shepard Avenue
Milwaukee 11, Wisconsin
U. S. A.

Lieber Alfred,

vielen Dank für den schönen Stoss Kataloge und das Buch über Pick Morino. Jene sind immer hochwillkommen und das letztere hat mir gut gefallen. Die Bilder haben wirklich eine gute Qualität. Hoffentlich lohnt sich das Geschäft.

Wie geht es Ihnen? Es ist nun doch schon ziemlich lange, dass wir uns nicht gesehen haben. Sie müssten wirklich einmal wieder zu uns kommen. Wie geht es mit den Briefmarken?

Alles Gute für Sie, Ihre Frau und den Nachwuchs. Und die besten Grüsse von uns allen!

Stets Ihr

U. Middeldorf

(Prof. Dr. Ulrich Middeldorf)

zu spenden, gingen bisher von Mitgliedsfirmen Geldspenden von über einer Million Schilling ein. Dazu kommen Sachspenden von Firmen, die an die Hilfsorganisationen und die Geschädigten verteilt wurden, sowie Geldbeträge, die Mitgliedsfirmen noch vor dem Aufruf der Industriellenvereinigung zur Verfügung stellten. Das Präsidium der Vereinigung hat beschlossen, das Österreichische Rote Kreuz mit der Verteilung der eingegangenen Spenden zu betrauen.

Neues Beamten-Wohnhaus in Mödling

Über Initiative des Kommandos der Gendarmerie-Zentralschule Mödling hat die Gemeinnützige Bau- und Siedlungsgenossenschaft „Frieden" mit Darlehen der BUWOG, des Landes Niederösterreich und des Bundesministeriums für soziale Verwaltung, BWSF, in Mödling, Grutschgasse 20, zwei Wohnhäuser mit 24 Wohnungen errichtet. Am Donnerstag, dem 24. d., findet um 9 Uhr die feierliche Einweihung und Übergabe der neu erbauten Beamten-Wohnhäuser statt.

---

hier wie immer und überall durchaus abhold und es sind im wesentlichen zwei Gründe, weshalb, wenn man mit einer Taschenuhr „kontrolliert", obiger Satz nur mit Vorsicht anwendbar erscheint. Zunächst läuft unsere Erde nicht im Kreis um die Sonne, sondern in einer Ellipse, deren Ebene mit dem für die Zeitablesung maßgebenden Himmelsäquator einen recht beträchtlichen Winkel einschließt, den man die Schiefe der Ekliptik heißt. Dann zweitens geben unsere astronomischen Kalender die Daten nicht für unseren Beobachtungsort, sondern meistens für einen wichtigeren Erdmeridian an, z. B. für den mitteleuropäischen Meridian, so daß eine kleine Umrechnung erfolgen muß. — So geht im großen Durchschnitt der Jahre jeweils am 23. September in Wien die Sonne um 5 Uhr 42 Minuten mitteleuropäischer Zeit auf und verabschiedet sich um 17 Uhr 53 Minuten, wobei die Zahlen für den obersten Punkt der Sonnenscheibe gelten. — Es hieße übrigens ein ganzes Kapitel Gedankenarbeit zum besten geben, wenn alles, was mit der Definition des Herbstanfanges zusammenhängt, erschöpfend beschrieben und begründet werden sollte. O. Th.

Edmund Pick-Morino — neu entdeckt

Der ausgezeichnete altösterreichische Maler Pick-Morino, dem schon beinahe die Vergessenheit drohte, wurde durch eine Ausstellung in den Schauräumen der Österreichischen Staatsdruckerei und durch eine ausgezeichnete Publikation aus der Feder des Wiener Kunsthistorikers Dr. Heribert Hutter neu entdeckt.

Dr. Hutter, der Autor des im Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei erschienenen Werkes über Pick-Morino, gab in seiner Ansprache zunächst einen Überblick über das Leben des Malers und führte sodann aus: Im Werk dieses Künstlers, der eine exakte akademische Schulung in München erfahren hat, zeigt sich eine typisch österreichische Synthese traditioneller Auffassung von der Körperhaftigkeit der Gegenstände mit einer glücklichen Verbindung mit der Anschauungsweise des Impressionismus und dem Formen-Canon Cezannes. Vor allem die Bilder der zwanziger Jahre zeigen diese Auffassung des Malers in einer überaus großen Reihe farbig fein abgestufter Stilleben. Bei den Porträts Pick-Morinos merkt man sowohl die Raschheit des Erfassens durch Auge und Hand als auch ein psychologisierendes Charakterisieren. Eine „Spezialität", die Pick-Morino seinerseits zu Berühmtheit verholfen hat, sind seine Darstellungen vom Polosport.

Anschließend gab Generaldirektor Doktor Sobek einen Überblick über den Werdegang der Schau und der Publikation, die rein privater Initiative zu danken sind. Der Druckauftrag für das Buch erfolgte vom Ausland her und gab dem Institut dadurch willkommene Gelegenheit, den eigenen Nachwuchs technisch zu schulen.

Dr. Sobek verwies in diesem Zusammenhang auf eine Parallelausstellung in der Kunsthandlung Lösch in der Inneren Stadt, die eine erfreuliche Ergänzung der Schau in der Wollzeile darstelle.

Der Eröffnung wohnte ein überaus zahlreiches Publikum bei, unter dem man den Botschafter Israels, Exzellenz Sahar, ferner die Kulturattachés der USA, Kanadas, der Schweiz und der ČSR sowie Vertreter der Behörden und der Künstlerschaft bemerkte. Die „Wiener Zeitung" wird über die künstlerische Bedeutung dieser Ausstellung noch gesondert berichten.

Wiener Zeitung Nr. 218

vom 16 IX 59

EDMUND PIK-MORINO

Pacata sintesi pittorica fra due guerre mondiali

Trovò un'armonia europea proprio quando tutto il Continente sembrava smarrirsi nel frammentarismo e nelle disarmonie

Gazzetta del Sud
Giovedì, 29. Okt. 1959

IL problema di più difficile soluzione per un artista — prima anche di quello relativo all'accertamento onesto delle proprie capacità espressive — è indubbiamente rappresentato dall'inserimento della sua produzione in quella del suo tempo e dai rapporti con le forme espressive del passato. Se egli è portato a seguire in modo più o meno fedele e felice la maniera di coloro che lo hanno preceduto si dirà di lui che, pur possedendo una ottima tecnica, non esce dalla categoria degli epigoni. Se invece tenta di battere strade nuove, staccandosi dalla linea tradizionale, deve affrontare un giudizio che generalmente si rivelerà piuttosto severo.

E' pur vero che esistono forti personalità che, senza seguire pigramente e noiosamente quando già fu fatto ed è oggetto di comune accettazione e senza cadere in esperimenti di dubbio gusto, sanno ben servirsi delle esperienze e delle conquiste del passato per dar vita, con sensibilità moderna pienamente rispondente ai tempi in cui operano, a creazioni di raro equilibrio e di confortante armonia.

Una di queste eccezionali personalità fu Odeön Pick che — per una singolare coincidenza di condizioni anagrafiche, di vita e di formazione culturale e spirituale — rappresentò una pacata sintesi della pittura del centro Europa nella prima metà del secolo e, più precisamente, tra le due guerre mondiali.

Nato nel 1877 a Komorn, allora ungherese (oggi Komarno in Cecoslovacchia), ricevette la sua prima educazione a Vienna, da dove poi passò, all'età di ventun anno, a Monaco per frequentarvi l'Accademia per le arti figurative.

Nella capitale bavarese — che negli ultimi anni dello Ottocento si presentava quanto mai interessante, per qualsiasi giovane pittore — Pick sentì profondamente l'influenza dei professori Herterich e Löfftz che, anche se non furono artisti di classe eccelsa, ebbero straordinaria capacità di insegnanti. Nello stesso tempo poteva prendere conoscenza delle opere di Carl Schuch e di Lovis Corinth che già allora rappresentavano l'apporto più positivo della pittura della Europa centrale.

Ma la validità europea dell'arte di Oedön Pick — il quale, nel frattempo, aveva aggiunto a quello di famiglia un secondo cognome, diventando Edmund Pick-Morino — fu una graduale conquista che avvenne attraverso il tempo, ma soprattutto attraverso lo spazio. La sua vita registra in quegli anni una ininterrotta serie di trasferimenti, con tappe a Firenze (dove studiò presso Boeklin), a Parigi (dove accettò l'impressionismo che gli permetteva di dipingere, secondo quanto ebbe a precisare, « non le cose, ma le apparenze delle cose »), ed infine a Vienna ed a Baden, dove si stabilì ora qua, ora là, — dopo il 1909.

Ciò che maggiormente sorprende e interessa nell'opera di Pick-Morino è la straordinaria umiltà dei suoi soggetti. Come naturale risultato della profonda ed eterogenea esperienza sulla pittura del suo tempo, che egli si era fatto attraverso lunghi anni di viaggi, di studi e di meditazioni, sarebbe da attendersi una produzione volutamente esuberante ed aggressiva per toni e materia. Invece le conclusioni che Pick Morino seppe e volle trarre furono ben diverse. Sembrò quasi che egli avesse accolto, con animo eccezionalmente sensibile e preparato, la dichiarazione pascoliana: « Non omnes arbusta juvant humilesque myricae ».

Fu quindi il pittore delle piccole cose, il pittore di ciò che non è destinato a colpire la grossolana attenzione di tutti: oggetti semplici e modesti, qualche frutto senza pretesa, paesaggi assolutamente riposanti: motivi apparentemente banali ma sempre scelti con estrema cura. A tutto, però, Pick-Morino seppe dare una forte luminosità attraverso una personalissima armonia di colori che con tutta probabilità aveva acquisito dalla pittura francese dell'età immediatamente precedente la sua.

Gli è particolare, però, la maniera di distinguere il colore dello stesso oggetto a seconda del momento, della funzione e dell'appartenenza: una foglia, ad esempio, assume toni ben diversi a seconda che si trovi in un cespuglio, su un albero o faccia parte di una natura morta. Egli crea, inoltre, complessi di colori nei quali abbraccia gruppi di oggetti suddivisi a seconda della distanza da chi guarda la tela.

Questa profondità, creata dalla differenze coloristiche, e la commovente semplicità dei temi sono ben documentate in una recentissima signorile monografia, a cura di Heribert Hutter edita dalla Oesterreichische Staatsdruckerei di Vienna (Edmund Pick-Morino).

Attraverso una serie di tavole, che puntualizzano l'evoluzione della pittura di Pick-Morino, è dato constatare che il linguaggio dell'artista non subì, nel tempo, modificazioni rilevanti. Soltanto dopo la fine della prima guerra mondiale si notano alcune incertezze ed i segni di un notevole contrasto: i colori diventano più violenti, meno sfumati; il tratto è più nervoso; la scelta degli oggetti meno curata. Presto, però, il pittore ritrova equilibrio nella linea ed armonia nei colori. Gli anni dal 1921 al 1938 sono quelli della sua piena maturità artistica, che ha modo di affermarsi soprattutto nei paesaggi, nelle vedute di città ed anche nei ritratti.

L'ansia di conoscere gli ulteriori sviluppi della pittura europea lo porta nuovamente lontano da Vienna, prima a Firenze, poi a Fontaine-bleau, quindi nella Francia meridionale, di nuovo in Italia, successivamente in Estremo Oriente, in Germania, ed infine a Budapest dove — mutato ancora una volta il nome — o meglio magiarizzatolo in Morinyi — trascorre gli ultimi venti anni della sua vita. Nel 1958, ormai ottantunenne, lasciava l'Ungheria per andare a morire — il 5 settembre dello scorso anno — in Belgio, a Dielbeek nei pressi di Bruxelles.

La pittura di Pick-Morino si può quasi considerare paradigmatica per l'arte del centro Europa — e specialmente dell'Austria — tra le due guerre mondiali. Le forti influenza impressionistiche assumono una precisa concretezza, che è anche il risultato di una singolare tecnica pittorica.

L'interesse per « le forme apparenti delle cose » ed il cromatismo del tardo impressionismo giuocano nell'opera di Pick-Morino — come pure lo amore per i toni grigi propri dello Schuch, certe esperienze formali della pittura di Cezanne, nonchè la tecnica dei « fauves » e del tardo espressionismo tedesco — in maniera così armonica ed equilibrata da fare di lui uno degli artisti più rappresentativi, se non il più rappresentativo, di una età e di un'Europa che sembravano essersi smarrite proprio nel frammentarismo e nel le disarmonie.

Dino Satolli

TRANSLATION OF FOREWORD

PICK-MORINO CATALOG

Modern art critique and art history devote their interest almost exclusively to the pioneers of the most modern direction in the arts and to those few art centers where is concentrated the effort to create the newest among pictures. The result of this is that artists of the so-called second generation as well as those who work geographically removed from the large art centers are almost completely overlooked, even though they are most important to continuity in art. This is an oversight which need have nothing to do with judgment of quality, but is more an act of self-defense of the critic against the tremendous production of art.

Because of this activity one gets the impression from today's art literature that in modern art, one entirely revolutionary creation, negating everything known hitherto, follows the next without anything in between. Thus, that connecting link which exists not only in modern art, but which is so important in the history of all art, is neglected and sometimes even denied.

Oedon Pick was born on the 13th of March 1877 in Komorn, which was then in Hungary and is today in Czecho-Slovakia. His father left this small town soon after the birth of his son and moved to Vienna where the boy went to school. He received his artistic training at the Academy of Fine Arts in Munich, where he enrolled in the fall of 1898 with Professor Hackl. It is probable that he learned little except exact drawing from this teacher who placed the greatest value on correct figure drawing. He probably learned more from his next teachers, Professors Herterich and Loefftz, even though these two men were also more important as teachers than artists.

Munich offered however, at the turn of the century much which was considerably more important to the artistic development of Oedon Pick than his training at the academy. Among these influences were the works of Carl Schuch and probably those of Lovis Corinth who lived in Munich until 1900, and who was also a student of Loefftz. Here the young artist found much that was to interest him again and again. If Pick-Morino, as he soon called himself, owes to his Munich studies careful drawing and harmonious coloring, then he owes his artistic education to his many journeys, and most particularly to his studies with Boecklin in Florence and his stay in Paris after 1901.

Here he met Impressionism, in his words, to paint "not the matter, but its appearance". He became not merely a copyist, but an individual impressed by the works of Schuch and the cubistic painting of objects of Cezanne. The structure of an object is however never ignored by him in favor of geometric abbreviation. This is most significant in the still lifes which constitute the main work of Pick-Morino with relatively little change.

After 1910 the artist lived in Vienna and Baden near Vienna, and journeyed many times to the neighboring countries.

Hereafter, we see in the work of the artist an individualistic personality which has found its mode of expression.

Pick-Morino's greatest interest was in small still lifes. There are usually just a few objects, mostly fruit and especially spherically interesting forms such as apples and oranges, and often objects which are of no importance except for form and color are painted in many variations. The carefully colored paintings show a variation in sensitive coloring with continuously broader technique. In the early landscapes and in his relatively few interiors, the formal means of

impressionism are not de-emphasized as much as in the still lifes. The light coloring, the immediacy of the action of light, and the brush strokes are reminiscent of the great French masters and were considered entirely impressionistic by Pick's contemporaries. But here also the artist differentiated in the variations of his brush strokes and the difference in the structure of the individual objects through accent of local color. The leaves of a bush are painted quite differently from that of a tree, and are differentiated with other bushes if only through position of the bursh strokes. Distant objects are brought together in summary color complexes, and foreground objects are optically dissolved through minute coloring. Closely related to this is Pick-Morino's treatment of structures and figures. Here too the brush stroke, in which one sees the immediate recognition by the eye and the surety of the hand, follows the organic form, becomes rounded through a thickening of the color and the contours and even shows the texture of cloth. Thus, in the work of Pick-Morino the physical character of objects always remains true; even when his style taught by Impressionism and the importance of formality holds in the words of Carl Schuch "the esthetic essence of appearance".

The artist retained this basic trend after the 1st World War during which his artistic work must have been diminished somewhat, even though he had ample occasion to paint. During the war, in 1916, he was able to have his first major exhibitions in Budapest and Vienna.

Immediately after World War I Pick-Morino's work shows a greater force in coloring and a certain unsureness with the brush. The colors become louder, the brush stroke more uncertain, the choice of subjects less careful. Soon, however the artist who since January 1921 had become a member of the Kuenstlerhaus in Vienna, finds himself again.

The high point of his work are his paintings since 1922. The works after this become progressively more elusive and seem closer to the work of Lovis Corinth; perhaps Pick-Morino was influenced by the great Corinth show in Vienna in 1926. Broad flaming brush strokes point to a form more than they actually define. This is noticeable also in the still lifes which however are still reminiscent of the work of Schuch. There remains in every picture the variation on one central color, which is always heightened by a few, strong, contrasting colors. The portraits gain increasingly the character of monumental and highly individualistic works. This tendency goes further in the landscapes and city views of which we know a fair number from a relatively brief visit to Venice, and in a series of beautifully colored studies from France.

These tendencies, strongest since 1925 and best observed in the Venetian scenes, bring Pick-Morino into the circle of Expressionism, such as became typified in Austria through the work of O. Kokoschka; in the works of Pick-Morino however, we seldom find Kokoschka's coloring and almost baroque curves. The French landscapes are closer to French examples, say the landscapes of Vlaminck.

The least change is in Pick-Morino's treatment of still lifes, which despite their great individuality remain close to the technique of Cezanne, who became popular in Central Europe only at that time. However, Pick-Morino always shows an object more truly than Cezanne.

In 1929 Pick-Morino left Vienna for Fontainebleau. Again he traveled a great deal, in Southern France, Italy and the Near East. He worked also in Germany. Hungary and particularly in Czecho-Slovakia. His many one-man exhibits, held in Czecho-Slovakia alsmot every year, show him as a much appreciated portraitist. Particularly popular were

his paintings of polo scenes. More than ever before, the artist now worked in pastels and charcoal.

Pick-Morino spent his last 20 years in Budapest, where he exhibited his work in 3 large exhibitions, the last being in 1949. He left Hungary at the age of 81 in 1958 and died in Dielbeek near Brussels on September 5th, 1958.

Pick-Morino's work is truly typical of the development of art in Central Europe and particularly in Austria between the two World Wars. Strong impressionistic tendencies are combined with masterly, artistic technique and a sense of true representation of form. The interest in representing the appearance of matter, and the coloring of late Impressionism, in which the gray tonality of Schuch is important, is found together with the forms of Cezanne and the broad technique of the Fauves and the late German Expressionists.

Foreward by

Heribert Hutter

who also set up catalog

Milwaukee Art Center

7/21/60 - 100 cys

alte und moderne **kunst**

ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST · KUNSTHANDWERK UND WOHNKULTUR 6. JAHRG. 1961

alte und moderne **kunst**

ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST, KUNSTHANDWERK UND WOHNKULTUR
6. JAHRGANG 1961 43

TITELBILD

JOHANN FRANZ GREIPEL, BÜHNENBILD ZU GLUCKS „IL PARNASSO CONFUSO" MIT DEN SCHWESTERN JOSEFS ALS APOLLO UND DIE MUSEN MELPOMENE, EUTERPE UND ERATO. 1765 (HOFBURG, ARBEITSZIMMER DES BUNDESPRÄSIDENTEN)

EIGENTÜMER HERAUSGEBER U. VERLEGER: RZR VERLAG OTTO RICHTER, WIEN I, KÄRNTNERSTRASSE 14 (EINGANG NEUER MARKT 1) TELEPHON 52 12 30

ANZEIGENANNAHME: REKLAMEZENTRALE RICHTER, WIEN I, KÄRNTNERSTRASSE 14 (EINGANG NEUER MARKT 1) TELEPHON 52 12 30, POSTSCHECKKONTO NR. 164.740 VERANTWORTLICH FÜR DEN ANZEIGENTEIL: RENÉE MAYER

VERANTWORTLICHER REDAKTEUR: DR. WILHELM MRAZEK, ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST, WIEN I, STUBENRING 5

GRAPHISCHE GESTALTUNG: LEOPOLD NETOPIL, ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST, WIEN I, STUBENRING 5
DRUCK: DRUCKERE FLORIDUS WIEN XXI, BRÜNNERSTRASSE 20

WISSENSCHAFTLICHE LEITUNG DR. FRANZ WINDISCH-GRAETZ, ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST, WIEN I, STUBENRING 5

PHOTONACHWEIS:
H. G. BALACK, WIEN, S 2, 3 — BILDARCHIV DER NATIONALBIBLIOTHEK, WIEN, S 4, 5 — DR. J. DAPRA, SALZBURG, S 18-21 — A. FESL, WIEN, S 10 — E. JELINEK S 22, 23 KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, WIEN, S 12-14 — PRESSESTELLE DER BRITISCHEN BOTSCHAFT, WIEN, S 25-27

„ALTE UND MODERNE KUNST" ERSCHEINT MONATLICH
PREIS DES EINZELHEFTES: öS 20.—, DM 4.—, sfr. 4.— JAHRESBEZUGSGEBÜHR (12 FOLGEN): öS 220.—, DM 45.—, sfr. 45.—

Das Salomonische Thronsymbol auf österreichischen Denkmälern

CHRISTIANE MICHNA

1

Im ersten Buche der Könige, 10. Kapitel, Vers 18—20 heißt es:

„Auch machte der König Salomon einen großen Thron von Elfenbein und überzog ihn mit gar glänzendem Gold; er hatte sechs Stufen und das Haupt im Thron war gerundet von hinten und zwei Hände hafteten an beiden Seiten des Sitzes und zwei Löwen standen neben den Händen. Und auf den sechs Stufen standen zwölf Löwen zu beiden Seiten; dergleichen Werk ward nicht gemacht in allen Königreichen."

2

Diese alttestamentarische Schilderung des Salomonischen Thrones hat ihre Wurzeln in der babylonischen Astralmythologie. Salomons Thron, dem göttlichen Herrlichkeitsthrone nachgebildet, war daher ein Thema, das sowohl im Orient, als auch im Abendland immer wieder zur symbolischen Auslegung und Interpretation anregte.

Bereits im 6. Jahrhundert wurde der Salomonische Thron in Byzanz nachgebildet, um darauf hinzuweisen, daß diese Stadt Sitz der Weltherrschaft geworden sei. Seit dem 12. Jahrhundert treten im Abendland, vor allem in Handschriften, bildliche Darstellungen des Salomonischen Thrones auf, wobei man sich genau an die oben zitierte Bibelstelle hielt. Zunächst jedoch ist dieses Thema nur für profane Belange nachweisbar. Der König, Akteur im universellen Heilsplan, wird unter symbolischer Bezugnahme auf Christus, auf dem Salomonischen Throne sitzend, dargestellt.[1]

Um 1200 tritt eine wesentliche ikonographische Neuerung auf. Der Vorstellungskreis des Salomonischen Thrones fand im Zusammenhang mit der wachsenden Marienverehrung, Eingang in die sakrale Kunst, nachdem er schon in theologischen Schriften[2] und Predigten des 11. Jahrhunderts, in den marianischen Symbolbereich einbezogen worden war. Der damals geprägte ikonographische Urtypus zeigt mit kleinen Variationen, Maria auf dem Thron sitzend, mit dem Kind auf dem Arm. Sechs Stufen führen empor, die seitlich von sechs Löwen und sechs Frauengestalten (Tugenden), flankiert sind. Darüber sind oftmals die Propheten angeordnet. Neben den Thronlehnen stehen je ein kleiner Löwe. Über dem Haupt Mariens schweben sieben Tauben, die nach Isaias 11, 2, die auf Christus ruhenden Gaben des Heiligen Geistes darstellen.

Dieser Bildtypus bleibt innerhalb der europäischen Kunst des Mittelalters geographisch auf einen engen Raum beschränkt und zwar vorwiegend auf den Westen, Süden und Südosten des deutschen Sprachgebietes.

Durch die im 12. Jahrhundert ins Leben gerufenen Orden, vor allem der Zisterzienser und Prämonstratenser, erreichte die Marienverehrung eine besondere Verbreitung und Vertiefung. Von größter Bedeutung für den theologisch-spekulativen Gedankenausbau der „Maria als Thron Salomonis" war jedoch der 1216 bestätigte Dominikanerorden, in dessen Reihen die führenden deutschen Mystiker und glühendsten Marienverehrer zu finden sind; besonders am Ober- und Mittelrhein (Straß-

1 Fresko in der Westempore des Domes zu Gurk (Ostwand): Der Thron Salomonis, um 1220.

2 Maria mit dem Kinde und Caritas und Castitas am Throne, Detail aus dem Fresko im Dom zu Gurk, um 1220.

3 Fresko mit dem Thron Salomonis aus der Schloßkapelle von Mauterndorf, Detail der Chorwand, um 1330.

4 Giebelfeld mit dem Thron Salomonis von der Dominikanerkirche in Retz (Nordtor), Anfang 14. Jahrhundert.

5 Ehrenpforte aus Salzburg für Josef I. und Amalia, 1699.

6 Altar aus der Stiftskirche in Wilten mit dem Thron Salomonis über dem Altarbild, 1665.

7 Hochaltar der Kollegienkirche in Salzburg als Thron Salomons, 18. Jahrhundert.

burg, Köln), wo die bedeutendsten Dominikaner ihre Lehrtätigkeit entfalteten. Von hier aus ist ein starkes Ausstrahlen der dominikanischen Mystik bis in die Schweiz und bis nach Westfalen nachzuweisen. Dies fand auch seinen Niederschlag in der bildenden Kunst. Für die meisten Darstellungen unseres Themas in diesen Gebieten ist dieser enge Zusammenhang mit dem Predigerorden festzustellen. Als eine der wichtigsten theologischen Abhandlungen dieser Art sei auf ein Traktat des Albertus Magnus verwiesen,[8] worin eine ausführliche Interpretation der Maria als Thron Salomonis gegeben wird.

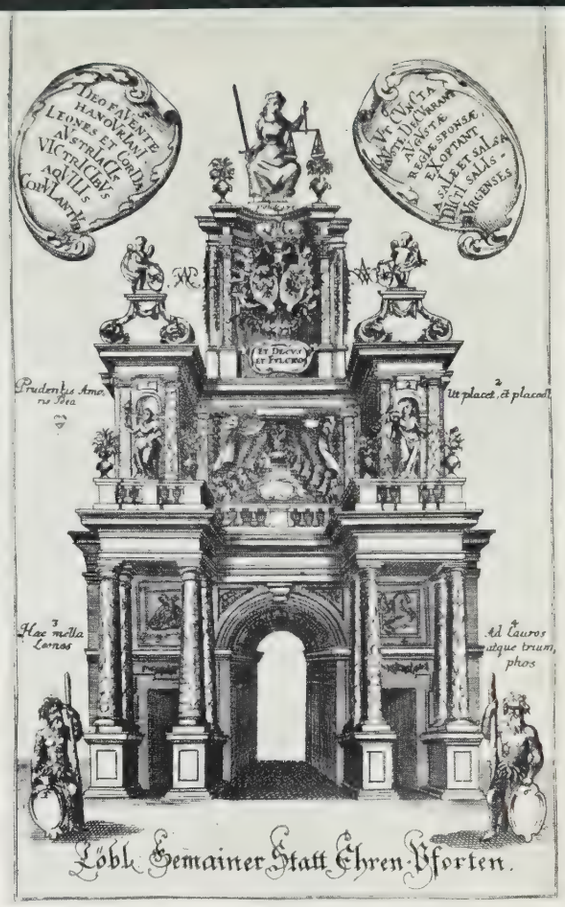
Der Großteil der in Österreich erhaltenen Beispiele befindet sich auf ehemalig salzburgisch-erzbischöflichem Gebiet. Abgesehen von den fragmentarischen Fresken des Nonnbergklosters in Salzburg (um 1160), deren schlechter Erhaltungszustand nur mehr Vermutungen zuläßt, finden wir die erste nachweisbare, wenn auch nicht zur Gänze erhaltene Darstellung der Maria als Thron Salomonis, um 1200 in den Fresken der Burgkapelle auf dem Petersberg in Friesach, das ja zum Salzburger Erzbistum gehörte. Das Thema ist hier jedoch nicht im einzelnen behandelt, sondern in ein christologisches Gesamtprogramm eingebaut.

Eine ähnliche Anordnung ist in dem Freskenzyklus der Westempore des Gurker Domes anzutreffen, der sowohl künstlerisch als auch ikonographisch zum Besten gehört, was die österreichische Kunst dieser Epoche aufzuweisen hat. Hier sitzt Maria auf dem Thron, der an den Seiten von zwei Tugenden, Caritas und Castitas, gehalten wird. Zum Thron führen sieben Stufen empor. Auf den untersten fünf stehen rechts und links je sechs Löwen mit Heiligenschein. Auf der sechsten Stufe stehen zwei Löwen, die ihre Vorderbeine auf den Thron stützen. Beiderseits der Stufen reihen sich unter rundbogigen Baldachinen je drei Tugenden mit Schriftbändern. Die noch zum Großteil lesbaren Texte enthalten Evangelienstellen, die auf die Verkündigung Bezug nehmen. Die vier oben angeordneten Tugenden sind gekrönt, während die beiden unteren, Demut und Gehorsam, nur mit einem Heiligenschein versehen sind. Oberhalb der Tugenden sieht man vier Halbfiguren, Apostel und Propheten darstellend, mit nur mehr teilweise lesbaren Tituli in den Händen, deren Inhalt sich auf die Tugenden Mariens bezieht. Über dem Throne schweben sieben Tauben, die Gaben des Hl. Geistes, auf Christus herab. Unter der Darstellung der Gottesmutter sind die Worte zu lesen: „Ecce thronus magni, fulgescit regis et agni." **4**

Die Fresken der Gurker Westempore sind um 1220 anzusetzen. In dieser Zeit erlebten die religiös-symbolischen Auslegungen des Thrones und seiner Einzelteile ihren Höhepunkt und fanden auch in der bildenden Kunst ihren stärksten Niederschlag. **3**

Nach den uns überlieferten zahlreichen Abhandlungen, Predigten und auch weltlichen Dichtungen, ist Maria selbst der Thron des wahren Salomon, der Thron Christi. Die sechs Stufen, die zum Thron emporführen, bedeuten die sechs Tugenden, die Maria bei der Verkündigung ausgeübt hat. Denn nur durch den Besitz dieser Tugenden ist Maria würdig geworden, Gottesmutter zu werden und somit Thron des wahren Salomon zu sein. Die zwölf Löwen auf den Stufen symbolisieren die Apostel, das Elfenbein des Thrones weist auf die Jungfräulich-

keit Mariens, das Gold bedeutet die Demut oder die vollkommene Liebe. Die Löwen zur Seite der Thronlehnen weisen auf Johannes d. T. und Johannes Ev. hin oder auf die Stärke, die von Maria auf die Menschen ausgeht und die Furcht, von der der Drache des Abgrundes ergriffen werden soll.
Wie aus diesen Gedankengängen hervorgeht, gilt Maria als Thron Christi, dessen Verherrlichung der tiefste Sinngehalt des Themenkreises war. Es ist demnach der Thron Salomonis eine christologische Darstellung, in der Maria mitgefeiert wird.
Ein ähnliches Fresko aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, das ebenfalls in engem Zusammenhang mit Salzburg steht, finden wir in der Johanniskapelle in Brixen.[4] Maria ist hier als Sedes Sapientiae dargestellt, wobei im Gegensatz zu den übrigen bildlichen Wiedergaben das Kind fehlt, jedoch liegt auch hier ein reich ausgebautes theologisches Programm zugrunde, das dem Thema der Maria als Thron Salomonis geistig verwandt ist.
Im 14. Jahrhundert weist unser Thema durch Hereinnahme und Verschmelzen neuer Bildinhalte, ein immer häufigeres Abweichen vom Urtypus auf. Immer öfter wird den mystischen Vorstellungen Raum gegeben, wodurch die ursprüngliche Klarheit der Darstellung oft verloren ging. Deutlich wird dies in dem um 1330 entstandenen Fresko der Kapelle in Schloß Mauterndorf, das dem Salzburger Domkapitel gehörte und zum Schutze seiner Besitzungen auf eigenem Land erbaut worden war. Hier finden wir durch Hereinnahme von Motiven der Marienkrönung ein interessantes Abweichen vom Urtypus.[5] Wohl gibt es in Mauterndorf noch die Löwen auf den Stufen, die Tugenden und Propheten, doch das zentrale Motiv ist nicht mehr Maria mit dem Kind auf dem Schoß als Thron Christi, sondern die Darstellung, wie Christus, der wahre Salomon, seine Mutter krönt. Dies mag dem oberflächlichen Betrachter als eine zusammenhanglose, rein äußerliche Hinzuhme eines neuen Motives in ein überliefertes Bildhema erscheinen. Aber gemäß der mittelalterlichen Typologie ist das Vorbild der Marienkrönung jener Augenblick, da Salomon seine Mutter neben sich auf den Thron setzt:[6] „... und es ward der Mutter des Königs ein Stuhl gesetzt, daß sie sich setze zu seiner Rechten."
Für die bisher erwähnten Denkmäler ist wohl Salzburg der geistige Ausgangspunkt gewesen, das schon im 12. Jahrhundert ein weit ausstrahlendes Kulturzentrum war. Wie bereits angeführt, ist es nicht ausgeschlossen, daß das früheste Beispiel einer bildlichen Darstellung der Maria als Thron Salomonis auf dem Nonnberg entstanden ist. Von hier aus ist das Weitergreifen des Themas auf die damals unter Salzburger Einfluß stehenden Gebiete deutlich zu verfolgen. Doch schon im 12. Jahrhundert ist gerade für Salzburg und das angrenzende Bayern eine rege Auseinandersetzung mit dem mystischen Text des Hohen Liedes und dessen Kommentar von Honorius von Autun, nachzuweisen. Derselbe widmete seinen Kommentar dem Regensburger Schottenkloster, dem er als Abt vorstand. Die um 1180 entstandene plastische Portalausschmückung dieser Kirche zeigt Szenen aus dem Hohen Lied, verbunden mit Motiven des Salomonischen Thrones. Um dieselbe Zeit wurde dieser Kommentar von Salzburger Mönchen illustriert. Der Sponsus (Christus) wurde neben der Sponsa, die man um diese Zeit auch als Maria zu deuten begann, sitzend dargestellt.
Auf Grund derartiger Illustrationen und der in der geistlichen Literatur bereits früher nachweisbaren Deutung der Maria als Thron Salomonis, dürften in diesen



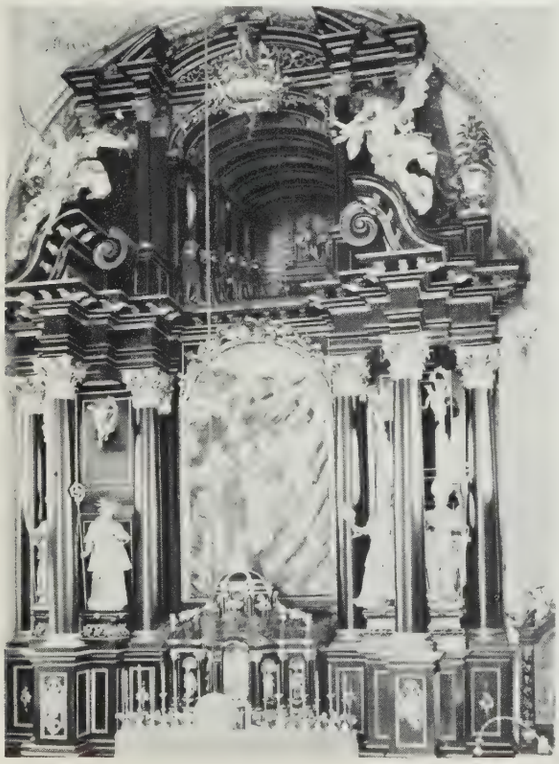
5

Kreisen die Voraussetzungen des später besonders in den Salzburger Einflußgebieten zur vollen Entfaltung gelangenden Bildtypus zu suchen sein. Ob und wie weit Österreich von den Rheinlanden beeinflußt wurde, ist nicht feststellbar, doch nach dem erhaltenen Denkmälerbestand ist zu schließen, daß die älteste Darstellung der Maria als Thron Salomonis in Österreich entstanden ist.
Außerhalb des Salzburger Bereiches wäre in Österreich noch die plastische Darstellung dieses Typus im Tympanon der Dominikanerkirche in Retz, Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden, zu nennen. Die älteste in Retz erhaltene Urkunde wurde 1303 auf dem Provinzialkonzil der Provinz Teutonica in Koblenz ausgestellt. Es wurden hiebei die Grenzen für die Dominikanerklöster in Krems und Retz festgesetzt. Es wäre demnach ein Einfluß rheinischer Dominikanerkreise nicht ausgeschlossen.
Erwähnenswert ist auch das Fragment eines Glasgemäldes um 1340 aus dem Nordchor von St. Stephan in Wien, welches den Salomonischen Thron zeigt, doch ist eine vollständige Rekonstruktion nicht möglich. Das einzige bekannte Fresko dieses Themas in Niederösterreich befindet sich in der Göttweiger Hofkapelle in Stein, das ebenfalls um 1330 anzusetzen ist. Die Darstellung ist so wie in Gurk und Friesach, Teil eines christologischen Gesamtzyklus und stimmt auch ikonographisch mit diesen bis auf einige Reduktionen überein. Mit dem Ausklingen der Mystik trat die durch drei Jahrhunderte ausgebaute und in ihren symbolischen Bezügen so reiche Bildidee in den Hintergrund. Oft weist nur mehr ein auf einer Sessellehne sitzender, oder zu Füßen der Gottesmutter kauernder kleiner Löwe, als pars pro toto, auf den ursprünglichen Sinngehalt hin. Der Begriff der Maria als Thron Salomonis lebte jedoch bis ins 17. Jahrhundert weiter. Dies wird bestätigt durch das

vereinzelte Auftreten des Bildtypus in der Volkskunst, die jedoch dem tieferen Sinn des Symbols nicht mehr gerecht wurde.

Erst im Barock lebte die Salomonische Thematik wieder auf, allerdings jetzt mit einer nicht unwesentlichen Akzentverlagerung. In der 1665 entstandenen plastischen Gruppe des Giebelfeldes am Hochaltar der Stiftskirche in Wilten, sitzt Christus, der wahre Salomon, auf dem von einer Glorie umgebenen Thron, zu dem sechs Stufen, beiderseits von Löwen flankiert, emporführen. Darüber sind die Worte angebracht: „Ecce, plusquam Salomon." Es ist nun nicht mehr Maria der symbolhaft gedachte Thron, sondern Christus selber nimmt als der wahrhafte Salomon, dem allein der Herrscherstuhl zukommt, diesen Platz ein.

Eine interessante Nuance erfährt die barocke Ausbildung des Themas durch den Hochaltar der Kollegienkirche in Salzburg. Der äußeren Form nach, schließt er eng an mittelalterliche Darstellungen an. Der Tabernakel erhebt sich über drei Stufen, auf welchen sechs vergoldete Löwen sitzen. Der Altar wird von einem Halbrund von sieben Säulen umgeben, die auf die Sprüche Salomons 9, 1 Bezug nehmen, worin es heißt: „Die Weisheit bauete ihr Haus und hieb sieben Säulen." Neben und vor diesen Säulen stehen weibliche Figuren, die die Tugenden symbolisieren. Die ganze Szenerie wird durch sieben Engel, die über dem Gebälk angeordnet sind, erweitert. Es sind dieselben, die nach Apokalypse 8, 2, den Thron Gottes umstehen. Das Neue und für den Barock Kennzeichnende ist, daß es sich nicht mehr wie im Mittelalter um einen symbolhaft gedachten Thron (Maria) handelt. Die mit Löwen besetzten Stufen führen zu Christus selbst, der im Allerheiligsten real gegenwärtig und so Mittelpunkt der Darstellung geworden ist. Der Thron Christi und das Haus der wahren Weisheit ist hier der Tabernakel, über welchem zur Verdeutlichung der Vorstellung eine Krone schwebt.



6

7

Die unmittelbare Gegenwart Gottes ist hier zu einem durch Jahrhunderte überlieferten Bildschema in Bezug gebracht worden. Der zentrale Sinngehalt in seiner ganzen Tiefe ist jedoch der selbe geblieben. Er gilt der Verherrlichung Christi, des wahren Salomon.

Im Barock aber kommt dieses Thema nur mehr selten im Rahmen sakraler Kunst vor. Gemäß den Tendenzen dieser Zeit, wird es ins Weltliche transponiert und auf die Wirklichkeit bezogen. Das Salomonische Gedankengut — Tempel, Thron, Thronsaal, Säulen der Weisheit — wird in dieser repräsentations- und prunkfreudigen Epoche in Literatur und Kunst als willkommenes Mittel zur Glorifizierung des Herrschers aufgegriffen. Besonders in Österreich und Wien, dem Sitz des römisch-deutschen Kaisers, wird das Motiv des Salomonischen Thrones, bei Allegorien,[7] Triumphtoren[8] und sonstigen prunkvollen Entwürfen, in denen der Herrscher dem König Salomon gleichgestellt wird,[9] immer wieder zur Anwendung gebracht. Die symbolhafte Auslegung des Mittelalters weicht somit in der barocken Erscheinungsform einer profanen Vorstellung, ohne tieferen religiösen Sinnbezug. Der Begriff des Salomonischen Thrones wird seines ursprünglichen Symbolgehaltes entkleidet und auf den zu verherrlichenden Herrscher angewandt. Damit ist aber auch der Untergang dieses Vorstellungskreises gegeben. Dieses durch Jahrhunderte geistig und formal ausgebaute Thema war mit dem Gedankengut der folgenden Aufklärung nicht mehr zu vereinen.

[1] Siegfried Steinberg, Bilder der geistl. u. weltl. Fürsten, Leipzig 1931. [2] Petrus Damianus, Serm. XLIV in nativ. Mariae, Opp. 1. II. [3] Albertus Magnus, De laudibus Beatae Mariae Virg. X/2. [4] Abb. in Garber, Die roman. Wandmalerei in Tirol, Wien 1928, T. 71, 72. [5] Auftreten dieses Motivs bereits im 13. Jht. im Ps. v. Bonmot, s. H. Swarzenski, Die lat. illum. Handschriften d. 13. Jhts., Berlin 1936. [6] Lutz et Perdrizet, Speculum humanae salvationis, Mühlhausen 1907, I, 2/3, 249. [7] Mezger, Historia Salisburgensis, Allegorie auf die Standhaftigkeit des Glaubens, Salzburg 1692. [8] Zwey-einiger Hymenäus, Josepho et Wilhelminae Amaliae, Salzburg 1699. [9] Heräus, Inscriptiones et symbole, Nürnberg 1721.

IN UNSERER FORTLAUFENDEN ARTIKELSERIE ÜBER ÖSTERREICHISCHE SCHLÖSSER, IHRE GESCHICHTE, BEDEUTUNG UND AUFGABE IN DER GEGENWART VERÖFFENTLICHEN WIR DEN 15. AUFSATZ

LISELOTTE POPELKA

SCHLÖSSER DES MARCHFELDES II

1

Der großartigen Epoche hochbarocken Kunstschaffens, die sich — kaum daß die türkische Bedrohung durch die Entsatzschlacht um Wien 1683 und durch weitere Siege abgewendet und gebrochen war — seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in der Residenzstadt zu entfalten begann, verdanken auch die in ihrem unmittelbaren Strahlungsbereich liegenden Gebiete bedeutende Denkmäler.

Eines der Frühwerke (um 1693/94) des großen Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach (* 1656, † 1723) und zugleich einer der ersten Zeugen der neuen barocken Baugesinnung ist das Jagdschloß Engelhartstetten (heute Niederweiden) im Marchfeld. Der einstige Zustand dieses für den Grafen Ernst Rüdiger Starhemberg geschaffenen, keinem anderen Zweck als dem Aufenthalt und der Erfrischung während der Jagd dienenden Schlößchens ist uns nur bildlich überliefert: ein flachgedeckter, niedriger Bau über einem rustizierten Sockelgeschoß, der ebenen Landschaft angepaßt und in dem Reiz seiner ungewöhnlichen Erscheinung durch den dahinter liegenden Laubwald noch verstärkt. Dieses Ungewöhnliche und Neue der Form bestand einerseits in dem überkuppelten Mittelsaal, der als Oval die Gebäudefront der Tiefe nach durchschneidet, anderseits in dem geschwungenen, durchbrochenen Aufbau darüber und den Flügelbauten an den Ecken. Die Verbindung verschiedener, aus der französischen, der italienischen, selbst der hellenistischen Kunst stammender Elemente machte die Eigenart dieses Jagdschlosses aus; das Bild, das sich heute dem Besucher von Niederweiden bietet, ist freilich nicht mehr so sehr durch die Baugedanken Fischers, als vielmehr durch die späteren Umbauten — und Zerstörungen — bestimmt. Die ursprüngliche Geschoßeinteilung wurde abgeändert, der Bau dadurch erhöht und nach der Entfernung des Aufbaues über dem Mittelsaal mit einem steilen Mansarddach eingedeckt. Diese Veränderungen begannen vielleicht schon etwa eine Generation nach der Erbauung des Schlößchens, nachdem es aus dem Besitz des Grafen Starhemberg in den des Prinzen Eugen von Savoyen übergegangen war, der als seinen Leibarchitekten den großen Rivalen Fischers v. Erlach, Johann Lukas v. Hildebrandt, beschäftigte. In der Zeit Maria Theresias (die Herrscherin hatte 1755 das Schloß erworben) wurde Niederweiden neuerlich umgestaltet; damals entstanden die illusionistischen Wandmalereien von Jean Pillement (* 1727, † 1808) im ovalen Mittelsaal und auch die heute vor dem Schloß sichtbaren Nebengebäude. Der Zweite Weltkrieg und ein späterer Brand fügten Niederweiden arge Zerstörungen zu; glücklicherweise haben aber die Aufrufe zur Rettung österreichischer Kunstdenkmäler wie auch die Fischer v. Erlach-Ausstellung des Jahres 1956 die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit stärker auf diesen Bau gelenkt und die tatkräftigen Restaurierungsmaßnahmen konnten den Bestand sichern. Nun fehlt es nur noch an einer sinnvollen Verwendung des Schlosses, damit seine weitere Erhaltung garantiert werde.

Seiner außerordentlichen Konzeption wegen konnte dieses Jagdschloß des Grafen Starhemberg wohl zunächst keine Nachahmung finden; was andere Architekten der Residenzstadt für den im Marchfeld begüterten Adel schufen, waren vor allem Umbauten älterer Anlagen, die dem Zeitgeschmack nicht mehr entsprachen.

So ließ Franz Ferdinand Graf Kinsky in den zwanziger

2

Jahren des 18. Jahrhunderts sein Schloß Eckartsau an der Donau zu einem „modernen", repräsentativen Jagdsitz umgestalten, wobei der Nordflügel der alten Wasserburg in das neue Gebäude mit einbezogen wurde. Damals erhielt Eckartsau seinen großen Prunksaal, der mit abgeschrägten Ecken aus der Baufront vorspringt, und dessen Gewölbe eines der Hauptwerke des großen Barockmalers Daniel Gran (* um 1694, † 1757) trägt. Die ganze Ausstattung dieses Prunkraumes — so wie auch die plastischen Darstellungen im Stiegenhaus und über dem Giebel des Saales — wird durch den Charakter des Schlosses bestimmt: zwischen den großen Pilastern finden sich an den Wänden in vergoldetem Relief Jagdgeräte und Trophäen, und das 1732 vollendete Deckengemälde Grans verherrlicht die Göttin der Jagd, Diana. Der Maler hat hier in großartiger Steigerung der einzelnen Lichtsphären von der Zone der Scheinarchitektur mit ihren Jagdsymbolen über die Region der Begleiterinnen Dianas bis hin zum strahlenden Zentrum des Gemäldes eine jener Himmelsvisionen entworfen, die — gleichgültig ob christlicher oder mythologischer Art — zu den wesentlichen Elementen des barocken Gesamtkunstwerkes zählen. Zu einem solchen größeren Ganzen gehören auch die zwei mächtigen Steinbildwerke in den Nischen des Saales von der Hand des Italieners Lorenzo Mattielli (* um 1685, † 1748), die das beliebte Thema des mythologischen Frauenraubes variieren (Alpheus und Arethusa, Apollo und Daphne), sowie die ebenfalls von Mattielli stammende Giebelgruppe von Putten, Hirschen und der Göttin Diana mit dem in einen Hirsch verwandelten Jäger Aktäon.

Prunksaal und Stiegenhaus von Eckartsau geben wohl am treuesten eine Vorstellung davon, welchen Eindruck das barocke Schloß machte; die übrigen Trakte und Räume des Gebäudes verdanken ihr Aussehen — soweit es nicht unter den Kriegseinwirkungen gelitten hat — hauptsächlich den Wiederherstellungsarbeiten, die der österreichische Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand 1897/98 vornehmen ließ, nachdem das Schloß seit der folgenschweren Donauüberschwemmung des Jahres 1830 teilweise abgetragen und als Torso stehengeblieben war. Über den Architekten, der in den Jahren 1722 bis 1732 den Umbau von Eckartsau leitete, wissen wir nicht mehr, als das viele der von ihm verwendeten Formen der Kunst Johann Lukas v. Hildebrandts (* 1668, † 1745) verwandt sind. Hildebrandt selbst hat in eben dieser Zeit für den Prinzen Eugen von Savoyen, seinen bedeutendsten Auftraggeber, auch dessen Besitzungen im Marchfeld umgestaltet. In Schloßhof (Schloß Hof an der March) konnte der Künstler, obschon er an die alte, vierflügelige Anlage des 17. Jahrhunderts gebunden war, ein großartiges Konzept verwirklichen. Er erweiterte das alte Schloß um zwei sich nach Westen erstreckende Flügelbauten, die nach französischer Art einen Ehrenhof einschließen, und gliederte den Platz davor durch Rampen, die — um ein Neptunbassin schwingend — den Übergang zur Eingangsallee des Schlosses bildeten. Die Hauptaufgabe und -leistung des Architekten aber blieb hier die künst-

3

4

lerische Gestaltung des Hügels, auf dem sich Schloßhof erhebt: mit teilweise bastionartig gebildeten Terrassen ließ Hildebrandt den weitläufigen Park zum Marchufer abfallen und gliederte ihn nach der Sitte der Zeit mit Treppen und Gittern, mit beschnittenen Bäumen und Hecken, mit Lauben und Beeten, mit Brunnen und Statuengruppen. So wurde auch die unmittelbare Umgebung des Gebäudes in jenen Rahmen eingeschlossen, der für die Einrichtung und Ausstattung seines Inneren galt. Welcher Art dieses Gesamtthema war, läßt sich heute noch an den Bildthemen (Jagd, mythologische Szenen) der wenigen erhaltenen Stuckdecken und Kamine in einzelnen Räumen erraten.

Prinz Eugen konnte sich dieses Landsitzes nur mehr wenige Jahre erfreuen. Etwa zwei Jahrzehnte nach seinem Tod erwarb Kaiserin Maria Theresia Schloßhof und ließ es (um 1760) vergrößern: der zweigeschossige Bau Hildebrandts, dessen Aussehen uns durch zwei Gemälde Canalettos im Kunsthistorischen Museum überliefert ist, erhielt ein drittes Geschoß sowie einen Balkon an der Gartenfront, und die ehemals glatten Wandfelder wurden durch Lisenen und Pilaster gegliedert. Diesem theresianischen Umbau folgte Ende des 19. Jahrhunderts die Adaptierung des Schlosses zu einem Reitlehrinstitut der k. u. k. Armee; dabei erfuhr zwar die architektonische Gestalt keine Veränderung, aber die Einrichtung und die meisten Gitter des Parkes, die zu den hervorragendsten Schmiedekunstwerken ihrer Zeit gezählt hatten, wurden entfernt und in andere kaiserliche Schlösser gebracht. Durch die Zerstörungen des letzten Krieges ist Schloßhof in einem Zustand, der die Bundesgebäudeverwaltung zwingt, es für die allgemeine Besichtigung zu sperren; einzig die im Jahre 1956 vom Bundesdenkmalamt restaurierte Schloßkapelle ist zugänglich und vermittelt einen Eindruck der einstigen glanzvollen Ausstattung des Baues. Diese Kapelle mit dem Altarbild von Francesco Solimena (* 1657, † 1747) und dem 1725 vollendeten Kuppelfresko von Carlo Carlone (* 1686, † 1775) wurde als Gegenstück zur Schloßkapelle des Wiener Belvederes entworfen und von den gleichen Künstlern wie jene gestaltet; gerade ihre Schönheit mahnt eindringlich zur Rettung dieses Schlosses, das an Großzügigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung dem Sommersitz des Prinzen Eugen in Wien einst gleichkam.

Diejenige Schöpfung Johann Lukas v. Hildebrandts, die zwar auch die Spuren der zerstörenden Zeit, aber wenigstens keine nachträgliche Umformung der künstlerischen Gestalt aufweist, ist der Gartenpavillon des Schlosses Obersiebenbrunn, das um die gleiche Zeit wie Schloßhof als Geschenk Kaiser Karls VI. in den Besitz des Prinzen Eugen kam. Das aus dem 17. Jahrhundert stammende Schloßgebäude wurde damals gleichfalls in barocken Formen umgestaltet, vor allem aber errichtete Hildebrandt in dem großen Park dahinter ein Gartenhaus in zarten, leichten Formen. Es bildet das Zentrum der sternförmig angelegten Gartenwege, gegen die hin je eine Fenster- oder Türöffnung blickt, zugleich aber, dank seiner elliptischen Form und der Gestaltung des Daches, bietet es gegen das Schloß zu eine regelrechte Schauseite. Bei der Ausstattung dieses Pavillons unterstützte den Architekten ein Maler, der auch sonst mit ihm zusammenarbeitete: Jonas Drentwett aus Augsburg (* um 1650, † um 1730) malte hier an Wänden und Decke verschiedene mythologische Gestalten und Groteskenmotive, die sich auf die Jahreszeiten und den Genuß des Landlebens beziehen. Leider sind auch diese Fresken wie das Äußere des Gartenhauses in einem beklagenswerten Zustand; eine Restaurierung und Sicherung durch Verglasung der Fenster und Türen wäre dringendes Erfordernis und würde dem gern besuchten Pavillon neue Anziehungskraft verleihen.

Endlich ist noch des Schlosses in Marchegg zu gedenken, das sich heute, dank der Zusammenarbeit von Stadt-

5

6

gemeinde und Land, in einer Form zeigt, die völlig vergessen läßt, wie verwüstet bis vor wenigen Jahren das Gebäude aussah. Ebenso wenig wie über den Künstler, der den barocken Umbau von Eckartsau leitete, wissen wir über den fast gleichzeitig in Marchegg tätigen. Es wird wohl auch ein hauptstädtischer Architekt gewesen sein, der hier um 1733 für den Grafen Nikolaus Pálffy eine alte Grenzburg mit Mauern und Graben in eine großzügig-einladende barocke Anlage verwandelte. Während der auf einen Nebenarm der March blickenden Nordfront ihr wehrhafter Charakter belassen blieb, erfuhr die gegen die Stadt gerichtete Südfront der Vierflügelanlage eine Umgestaltung und Erweiterung in der Art einer französischen Schloßfassade, die mit ihren Eckrisaliten über die dahinter liegenden Bauteile hinausgreift. Und obschon der Raum vor dem Schloß, wo sich einst Graben und Befestigung erstreckten, nicht allzu groß ist, wurde auch hier, zwar nicht durch Flügel des Hauptbaues selbst, wohl aber durch geschickt angeordnete Nebengebäude eine Art Ehrenhof gebildet und so einer der Hauptforderungen barocker Schloßbaukunst Genüge getan. Von der Ausstattung Marcheggs aus dieser Zeit ist außer einigen zart ornamentierten Stuckdecken nichts auf uns gekommen. Das wiederhergestellte Schloß bildet nun den würdigen Rahmen für das 1959 eröffnete Niederösterreichische Jagdmuseum und ist ein lebendiger Beweis dafür, wie mit Umsicht und gutem Willen gefährdete Kunstdenkmäler dadurch, daß sie einer gegenwartsbezogenen Verwendung zugeführt werden, gerettet werden können.

Die meisten dieser Schloßbauten leiden ja vor allem darunter, daß sie heute keine rechte Aufgabe mehr haben. Soweit sie, wie einige der älteren Marchfeldschlösser[1] noch als Wohngebäude und Zentren eines Gutsbesitzes dienen, bleibt ihnen das traurige Schicksal der Vernachlässigung erspart; jene Bauten aber, die zur Zeit ihrer Entstehung am reinsten dem Lebensideal der Epoche entsprachen und nicht so sehr Wehr- oder Nutzbauten, sondern Schauplatz fürstlicher Jagdlust und Festlichkeit waren, stellen eine spätere, in ihren Auffassungen gänzlich geänderte Zeit vor schwere Fragen. Dennoch müssen diese, da sie ein kostbares historisches und künstlerisches Erbe betreffen, mit Verantwortungsbewußtsein und Taktgefühl gelöst werden.

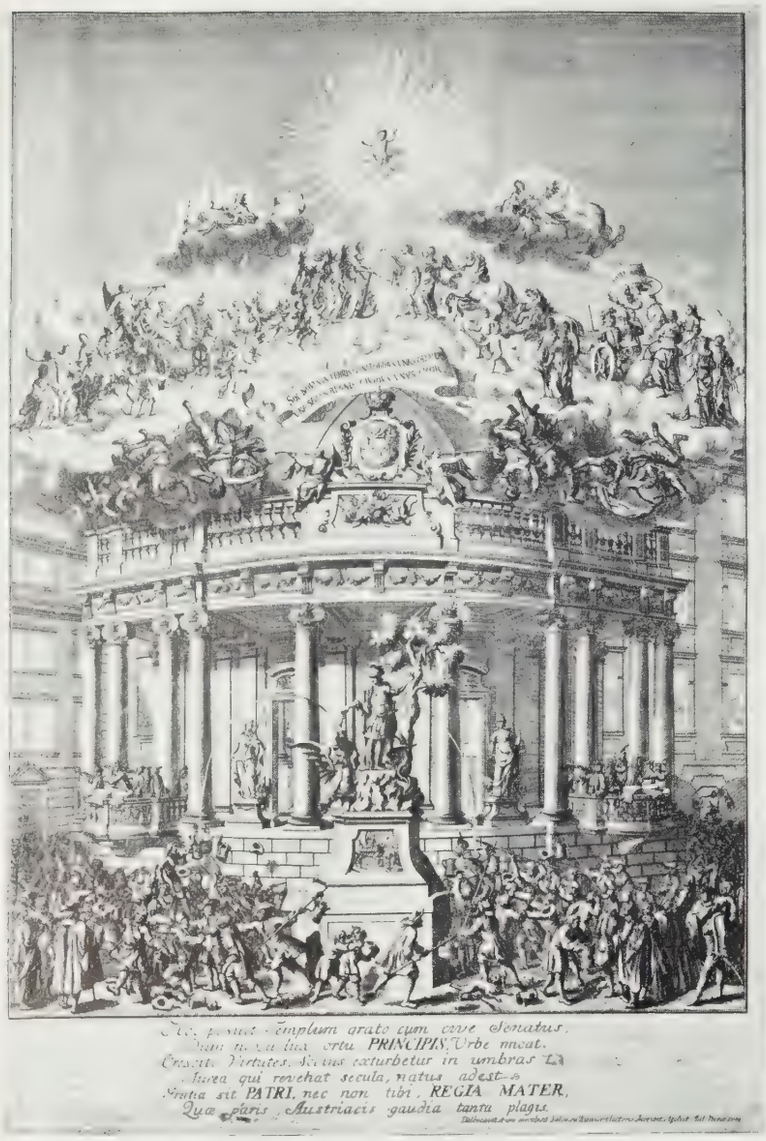
[1] Vgl. Alte und moderne Kunst, Heft IX/1960

1 Schloß Engelhartstetten (Niederweiden) in seiner ursprünglichen Gestalt. Stich von C. Engelbrecht und J. A. Pfeffel. — Graphische Sammlung Albertina.
2 Schloß Niederweiden. Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg.
3 Schloßhof vor dem Umbau unter Kaiserin Maria Theresia. Gemälde von Bernardo Belotto, genannt Canaletto (um 1760). — Kunsthistorisches Museum.
4 Stiegenhaus in Schloß Eckartsau.
5 Prunksaal in Schloß Eckartsau mit dem Deckengemälde von Daniel Gran (1732).
6 Gartenhaus im Park des Schlosses Obersiebenbrunn.
7 Schloß Marchegg, Südfront (nach der Restaurierung 1959).

Die Redaktion dankt dem Bergland-Verlag für die Überlassung der Klischees, die, wie auch schon für den ersten Beitrag, dem Buche Liselotte Popelkas, Marchfeldschlösser, Wien 1959, entnommen sind.

7

Franz Rosenstingls Freudengerüst



EIN BEITRAG ZUR ARCHITEKTUR DER BAROCKZEIT IN WIEN

WILHELM MRAZEK

Franz Rosenstingl, Freudengerüst zur Geburt Josefs II., 1741. Stich von Salomon Kleiner in der Ornamentstichsammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst.

Am 13. März 1741, um 2 Uhr in der Nacht, gebar Maria Theresia den für die fortdauernde Stammfolge sehnlichst gewünschten Thronfolger, den „durchlauchtigsten Königlichen Printzen Joseph".

Diese „glücklichste Geburt" verursachte in den Gemütern der Wiener „unglaubliche Freude und Vergnügen" und wurde mit großen „Illuminationsfeierlichkeiten" am 13. März und am 23. und 24. April „allstäts Abends und die Nächte hindurch, nicht nur in allhiesig frohlockender Stadt Wienn, sondern auch mancher Orten in denen herumliegenden Vorstädten" gefeiert.

Auf dem Hof, „am Eck des Gemeiner Stadt Unter-Cammer-Amts" wurde auf Anordnung des Bürgermeisters von Wien, Dr. Peter Joseph Kofler, im Namen des Magistrats und der Wiener Bürgerschaft, „ein so prächtig, als sinn-reiches Freuden-Gerüst auf das künstlichste und zierlichste errichtet".

Dieses hölzerne Freudengerüst zeigte die Ansicht des „Vorder-Theils des Tempels der Tugend" und hatte die stattlichen Ausmaße von nahezu 30 m in der Höhe und mehr als 20 m in der Breite. Alle Teile dieses Gebäudes waren „körperlich", d. h. plastisch ausgeführt und mit Steinfarben und reicher Vergoldung versehen. Die Tempelfassade stand auf einer aus Quadersteinen gebildeten Grundmauer und ihre Schauwand wurde von 10 Pfeilern gehalten. Das Hauptgesims und der um die Kuppel ziehende Galeriegang ruhten auf 10 freistehenden jonischen Säulen, die mehr als 5 m hoch und von „rötlich gemarmorten Holtze" waren. Sie waren der Tempelfassade so weit vorgelagert, daß sich ein breiter Säulengang ergab. Über der bekrönenden Kuppel aber breitete sich „ein großes Gewölk" aus, das einen Triumphzug verschiedener Tugenden enthielt und von einer prächtigen Sonnengloriole überstrahlt wurde, in welcher der neuge-

zur Geburt Josephs II.

borene Erzherzog als ein mit dem Lorbeer gekrönter Knabe dargestellt war. Dieser Sonne näherten sich von rechts der Triumphwagen der Tugend und Liebe und von links ein von Löwen und Pferden gezogener Wagen mit Pallas Athene und dem von ihr erwählten Tugendhelden. Alle Figuren samt der Sonne waren „auf feiner Leinwant von durchscheinenden Wax-Gemälhde" gemalt und konnten von hinten mit 8000 großen Lichtgefäßen und Lampen so beleuchtet werden, daß es als ein „vielfärbiges Feuer anzusehen war".

Vor dem Gebäude stand auf einem 5 m hohen Sockel die Gestalt des griechischen Helden Jason neben einem Baum, in dessen Ästen das goldene Vließ hing. Er träufelte dem es bewachenden Drachen einen einschläfernden Saft in das weitaufgesperrte Maul. Zur „größeren Verherrlichung der allgemeinen Fröhlichkeit" des Volkes entsprang dem Drachenmaule aus zwei Röhren roter und weißer Wein. Schon um 2 Uhr nachmittags begann der Drache Wein zu speien und dieses Ereignis verursachte „beständig gedauerten Tumult". Mit Kannen und Eimern drängten sich die Wiener hinzu und in den drei Tagen spendete der Drache 150 Eimer Wein.

Zwei in den Stadtfarben gekleidete Musikkapellen mit Trompeten und Pauken sorgten abwechselnd für die musikalische Untermalung. Der Bürgermeister und die Stadtkämmerer befanden sich jedesmal vom Anfang bis zum Ende der Beleuchtung auf dem Gerüst, um nicht nur von der oberen Galerie „Brod und allerhand Gebrattenes" unter das Volk zu werfen, sondern um vor allem die äußerst feuergefährliche Installation des Freudengerüstes ständig im Auge zu behalten.

Dieses prächtige Ehrengerüst war von dem Wiener Architekten Franz Rosenstingl errichtet worden. Das Programm hiezu, „die wunderlichen Einfälle", lieferte ihm der kaiserliche Kammermaler Martin von Meytens. Für den malerischen Schmuck hatten die beiden Maler Angst und Bendel gesorgt. Salomon Kleiner aber verfertigte einen Kupferstich davon, der die Situation mit größter Treue festhielt.

Diese für den Augenblick geschaffene Architektur ist aber der Nachwelt nicht nur durch den Stich allein überliefert. In den von dem Hofbuchdrucker Johann Peter von Ghelen zusammengetragenen „Wiennerischen Beleuchtungen oder Beschreibung aller deren Triumph- und Ehren-Gerüsten, Sinn-Bildern und anderen so wohl herrlich und kostbar und annoch nie so prächtig gesehenen Auszierungen, welche bey denen zu Ehren der höchstgewünschten Geburt Josephi ... zu bewundern und zu sehen gewesen", wird der Bau genauest beschrieben und als ein Werk gefeiert, „welches an Kostbarkeit, Herrlichkeit und Größe alle anderen so bey dieser Gelegenheit allhier gesehen worden, übertroffen".

Im kunsthistorischen Zusammenhang kommt diesem Werk des Wiener Architekten Franz Rosenstingl (1702 bis 1785), der ein Schüler der Wiener Akademie war und von Justus Schmidt als ein „beachtenswerter Vertreter der volkstümlichen Richtung" bezeichnet wird, eine besondere Bedeutung zu. Denn Thomas Zacharias, der Autor der erst kürzlich erschienenen Monographie über Johann Emanuel Fischer von Erlach, beansprucht es für diesen, da er zu jener Zeit Leiter des Hofbauamtes gewesen ist. Obwohl Zacharias' stilkritische Untersuchung durchaus einleuchtend ist und in der Zurückführung der Architekturelemente Rosenstingls auf die gesicherten Bauformen des jüngeren Fischer überzeugt, ist durch die Angaben der „Wiener Beleuchtungen" das Freudengerüst eindeutig als ein Werk des Franz Rosenstingls anzusehen. Diese Tatsache bringt erneut die von Moritz Dreger bereits 1915 ausgesprochene Warnung zum Bewußtsein, „wie vorsichtig man mit rein stilkritischen Untersuchungen gerade bei der Barockkunst sein muß".

Aber auch die übliche Differenzierung der architektonischen Leistungen der Barockzeit in solche eines „Reichsstiles" und solche einer mehr „volkstümlichen Richtung" wird, wie dieses Beispiel zeigt, in Frage gestellt. Denn, wenn das Werk des „volkstümlichen" Rosenstingl auf Grund einer exakten stilkritischen Analyse auch als ein Werk des jüngeren Fischers von Erlach, des Repräsentanten eines „Reichsstiles", angesehen werden kann, dann hebt diese Tatsache die spezifische Differenz völlig auf. Der vorliegende Fall bestätigt nur wieder von neuem die Einsicht, daß einer Zeit, der die Imitation alles bedeutete, die Originalitätssucht völlig unbekannt war und „die Leistungen des Einzelnen gegen die der Zeit häufig zurücktreten" (Dreger). Es verwundert daher nicht, daß auch das rosenstinglische Freudengerüst selber wieder in eine neue architektonische Deszendenzlinie gebracht werden kann. Es ist die eindeutige Vorstufe zum Melker Gartenpavillon, den Rosenstingl mit der Anlage des Melker Stiftsgartens im Jahre 1746 entworfen hat, und der von Justus Schmidt als „von Johann Emanuel Fischer von Erlach abhängig" bezeichnet wird. Dieser Pavillon aber wurde zu Lebzeiten Rosenstingls von Franz Munkenast 1747/48 erbaut.

Unsere Untersuchung rückt aber auch die Bedeutung der literarischen Quellen in den Vordergrund. Es gilt eben nicht nur die Archivalien heranzuziehen, sondern auch die Sekundärquellen, wie es z. B. die „Wiennerischen Beleuchtungen" sind, die für die Jahre 1716, 1741 und 1745 vorliegen. Diese Quellen enthalten nicht nur eine Fülle von ikonologischen Programmen — im Band von 1741 sind über 200 enthalten —, sondern auch zahlreiche Angaben über Programmgestalter und Wiener Künstler. Sie sind ein noch nicht gehobener Schatz zur Kunst und Kulturgeschichte der Barockzeit.

Literaturhinweis:

Thomas Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Verlag Herold, Wien—München, 1960

Wienerische Beleuchtigungen ... zu Ehren der Geburt des Durchlauchtigsten Erz-Herzogs zu Österreich ... den 14., 15. und 16. April 1716 angestellten Freudens-Bezeugungen ... zusammengetragen und verlegt von Johann Baptist Schönwetter, Wien, Kaiserliche Reichs-Hof-Buchdrukerey

Wiennerische Beleuchtungen ... zu Ehren der höchst-gewünschten Geburt Josephi. Zusammengetragen und verlegt von Johann Peter von Ghelen, Wien 1741

Wiennerische Beleuchtungen ... wegen der höchst-erfreulichen Geburt des zweyten ErtzHerzoges von Österreich Caroli. .. Zusammengetragen und verlegt von Johann Peter von Ghelen, Wien 1745

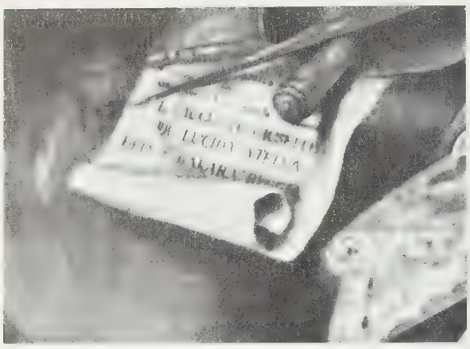
Wiennerische Beleuchtungen ... wegen der zu Frankfort glorreichest beschehenen Kaisers-Wahl und Crönung seiner römisch-kaiserlichen Majestät Francisci ... nebst ihrer gleichfalls Kaiserlich-auch zu Hungarn und Böheim Königl. Majestät Mariae Theresiae ... von gedachten Frankfort in die kaiserl. Residentz-Stadt Wienn erfolgten glücklichen Zurückkunft ... angestellten Freuden-Bezeigungen. Zusammengetragen und verlegt von Johann Peter von Ghelen, Wienn 1745

Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. XXIX S. 20, Rosenstingl, (Justus Schmidt)

IN UNSERER FORTLAUFENDEN ARTIKELSERIE „ÖSTERREICHISCHE KUNST DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS“ VERÖFFENTLICHEN WIR DEN 9. AUFSATZ

HÖFISCHE THEATERBILDER AUS SCHÖNBRUNN

OTTO ERICH DEUTSCH



1

Es soll hier von drei denkwürdigen Gemälden berichtet werden, die zusammengehören, aber nicht beisammen sind, von denen eines noch nie abgebildet worden ist, ein anderes nur in einer deutschen Biographie Maria Karolinas und das dritte nur in einer französischen Ikonographie Marie Antoinettes. Was über die drei Bilder an verschiedenen Orten gefabelt worden ist, zeigt die kritische Bibliographie am Ende dieses Aufsatzes, der sonst jede Polemik vermeidet.

Gegenstand dieser Gemälde sind zwei von den drei Festaufführungen im „Salon de batailles“ des Schlosses Schönbrunn, die Ende Januar 1765 anläßlich der zweiten Hochzeit des Thronfolgers Josef von acht seiner Geschwister bestritten wurden. Das Schloßtheater wurde im Winter nicht benützt, und man hatte für diese Privataufführungen eine eigene Bühne in jenem Saale eingerichtet, der — noch vor der Entfernung der Schlachtenbilder — auch die Große Antecamera benannt worden und jetzt als Zeremoniensaal bekannt ist. Wir sind über die drei Vorstellungen durch das Tagebuch des Obersthofmeisters Johann Josef Fürsten Khevenhüller-Metsch, durch die Zeremonial-Akten im Staatsarchiv und das „Wienerische Diarium“ unterrichtet.

Erzherzog Josef, der 1760 bis 1763 mit der früh verstorbenen Maria Elisabeth von Parma vermählt und 1764 zum Römischen König ernannt worden war, ging 1765 mit Maria Josefa von Bayern eine Vernunftsehe ein, die auch nur zwei Jahre dauerte. Die Trauung fand am 23. Januar im Schloß Schönbrunn und die Einsegnungs-Messe am 24. in der Hietzinger Pfarrkirche statt. Khevenhüller beschreibt das Äußere der Braut als „sehr unangenehm“ und „in der Négligé leider nicht schöner als gekleideter“.

Am 24. abends wurde Glucks „kleine Operette“ auf einen neuen Text Metastasios, betitelt „Il parnaso confuso“, aufgeführt, gesungen von den Erzherzoginnen Amalia als Apollo, Elisabeth als Melpomene, Charlotte (Karoline) als Erato und Josefa als Euterpe. Das Orchester dirigierte, vom Cembalo aus, Erzherzog Leopold.

Am 25. abends wurde Gaßmanns Serenade „Il trionfo d'amore“, nach einem älteren Text von Metastasio („L'asilo d'amore“), von Berufssängern aufgeführt, mit einer von Franz Hilverding einstudierten Ballett-Einlage, die von der Erzherzogin Maria Antonia und ihren jüngsten Brüdern, Ferdinand und Maximilian, sowie von je vier Mädchen und Jünglingen aus dem Hochadel, getanzt wurde.

Am 26. endlich gab es zwei französische Lustspiele: „La fille d'Aristide“ von Mme. de Graffigny und „La jeune Indienne“ von Chamford, von Mitgliedern des Hochadels gespielt.

Die „Operette‘, deren Generalprobe am 19. Maria Theresia beigewohnt hatte, wurde am 27. wiederholt, die beiden Lustspiele am 28. Damit endete der „Winter-Séjour“ in Schönbrunn. Am 1. Februar gab man die Serenade im „théâtre françois“, d. i. im Burgtheater, „aber nicht gratis“, offenbar ohne das Ballett. Am 9. Februar wurde Glucks Gelegenheits-Werk in der Hofburg, „auf einen eigends aufgerichteten kleinen Théâtre“ noch einmal aufgeführt, und am 10. wurden bei der Obersthofmeisterin der Kaiserin, Gräfin Maria Josefa Antonia Paar, in den „Amalischen Zimmern“, dem Amalien-Trakt, auch die Lustspiele wiederholt.

Das Ballett war also, wie es scheint, nur einmal gegeben worden. Wenn Khevenhüller ein Ballett unterm 24. Januar erwähnt, so ist das wohl daraus zu erklären, daß er in jenen bewegten Tagen nicht an jedem Abend in sein Tagebuch schreiben konnte; die Zeremonial-Akten besagen freilich das gleiche. Es gab aber nur ein Ballett, und das wurde am 25. aufgeführt.

Die Textbücher zu Glucks und zu Gaßmanns Werken sind bei van Ghelen gedruckt worden. Je ein Exemplar dieser schönen Libretti besitzt die Wiener Stadtbibliothek aus der Sammlung Max von Portheim. Das Titelblatt des „Parnaso“ ist von Jakob Matthäus Schmutzer ornamental verziert worden und hat Vignetten von Anton Tischer. Das Personenverzeichnis des Portheimschen Exemplars trägt die Namen der vier Erzherzoginnen in handschriftlichen Zusätzen aus jener Zeit. (Charlotte und Josefa sind in ihren Rollen vertauscht worden, wahrscheinlich, weil sie im Stück die ihnen zugehörigen Instrumente zu vertauschen hatten.) Aus dem Textbuch des „Trionfo“, in dem das Ballett nicht erwähnt ist, erfahren wir, daß die Szene „alle sponde di Cipra“ spielte und die Dekoration von „Antonio de Dannè“, d. i. Franz Anton von Danne (ca. 1700 bis 1767), stammte. Die Gesangspartien waren so besetzt: Venere — Rosa Tibaldi, geb. Tartaglini, Apollo — Gaetano Guadagni (Contraaltist), Pallade — Elisabetta Teuberin, Amore — Luca Fabris, Marte — Giuseppe Tibaldi (Tenor) und Mercurio — Giovanni Ristorini.

Maria Theresia scheint bald nach den Festtagen den Auftrag erteilt zu haben, den Zuschauerraum mit der Bühne der „Operette“ zu malen, die vier Erzherzoginnen aber auch noch besonders, sowie die Ballettszene der „Serenade“ mit den drei jüngsten Kindern. Die beiden Gluck-Bilder werden Johann Franz Greipel (1720 bis 1798, 1765 Mitglied der Akademie) zugeschrieben, der das Gemälde mit dem Theatersaal auch signiert hat; sie scheinen aber stilistisch und qualitativ so verschieden, daß man schwerlich an die gleiche Hand glauben kann. Das Ballettbild dürfte wieder von einem anderen, dem Hofe nahestehenden Künstler stammen, aber die beliebte

Marke Meytens-Werkstatt oder Meytens-Schule kann auch da nicht befriedigen. Vorläufig sind wir also, bei der geringen Kenntnis der Oeuvres dieser Zeit, in zwei Fällen auf Vermutungen angewiesen, die besser unausgesprochen bleiben.

Der Theatersaal: In der ersten Reihe der Zuschauer sitzen von links nach rechts offenbar: Erzherzog Josef, Kaiser Franz I. (der im folgenden August gestorben ist), Maria Theresia, die Braut, die Erzherzoginnen Christine und Anna, die Prinzessin Charlotte und ihr Bruder, der Herzog Karl von Lothringen. Drei der Damen, Maria Theresia, die Braut und Prinzessin Charlotte halten Textbücher in ihren Händen. Der Kanzler Kaunitz dürfte ganz links sitzend aus dem Bilde schauen, der Erzbischof Migazzi hinter dem Herzog Karl zu erkennen sein. Der vor dem Bräutigam stehende Herr, der zu einer auffällig beleuchteten Dame spricht, könnte Prinz Albert von Sachsen sein. Obzwar der Maler wahrscheinlich viel mehr Porträts angebracht hat, dürfte es nicht leicht fallen, weitere Personen zu identifizieren. An den Wänden sind noch die Schlachtenbilder des Saales zu sehen.

Das Bühnenbild. Es ist das beste der drei Bilder. Die Szene ist der Parnaß, mit dem Tempel der Ehren rechts, dem kastalischen Quell und dem Pegasus links im Hintergrund. Die vier Erzherzoginnen sind, ausgenommen Amalia, in den gleichen Posen wie im Theatersaal dargestellt. In der Mitte stehend Apollo, links von ihm Melpomene mit Griffel neben sich und Krone im Haar, ganz links Euterpe mit dem Saitenspiel darunter, rechts Erato mit der Flöte und dem Myrtenkranz. (Diese beiden Musen vertauschen im Stück zeitweilig ihre Instrumente.) Hinter Melpomene ist eine Schriftrolle zu sehen, mit Apollos Eingangsworten:

A' secondati il Cielo
I voti della Terra Annoda Amore
All' Augusto Giuseppe
La più lucida stella
Della Bavara Reggia.

Das Ballettbild. Rechts Erzherzogin Maria Antonia als Flore, links Erzherzog Ferdinand als Myrtill, in der Mitte Erzherzog Maximilian als Amor. Links vier Schäferinnen, rechts vier Schäfer, dargestellt von jungen Mitgliedern der Familien Auersperg, Clary und Fürstenberg, deren Namen in späterer Zeit auf die Leinwand unten vermerkt worden sind.

Der Verbleib der drei Bilder seit ihrer Entstehung ist nicht mehr zu verfolgen. Das Ballettbild war zuletzt im Terrassenkabinett des Schönbrunner Schlosses und ist jetzt in einem Vorraum der Alexander-Appartements in der Hofburg. Die beiden Opernbilder, die früher auch in Schönbrunn gewesen sein sollen, sind jetzt im Leopoldinischen Trakt der Hofburg, im Arbeitszimmer des Herrn Bundespräsidenten.

Ende 1777 ließ Marie Antoinette, seit 1770 Königin von Frankreich, durch den kaiserlichen Botschafter Grafen Mercy-Argenteau ihre Mutter um Kopien des Ballett-

2

3

1 Johann Franz Greipel, Detail aus dem Bühnenbild mit der Textstelle zur dargestellten Szenerie. 1765 (siehe Titelbild).
2 Johann Franz Greipel, Aufführung von Glucks „Il parnasso confuso" durch die Mitglieder der kaiserlichen Familie anläßlich der Hochzeit Erzherzogs Josef mit Maria Josefa von Bayern im Theatersaal von Schönbrunn, 1765 (Hofburg, Arbeitszimmer des Bundespräsidenten).
3 Unbekannter Hofkünstler, Darstellung des Balletts zur Hochzeit Erzherzogs Josef durch Mitglieder des kaiserlichen Hauses und des Wiener Hochadels, Wien 1765.

bildes und des Erzherzoginnenbildes bitten, zum Schmuck des Speisesaales des für sie erbauten Lustschlosses Trianon Le Petit in Versailles. Es dauerte ein Jahr, bis die Kopien fertig waren, die erst Anfang 1779 dort eintrafen. Das Opernbild ist bezeichnet „W. f. 1778", d. i. Johann Georg Weikert (1745 bis 1799), ein Schüler des Martin van Meytens, der wahrscheinlich auch das Ballettbild kopiert hat, nicht ohne die Frisuren der Mädchen modisch zu verändern. Um 1820 kamen die Bilder ins Museum von Versailles, aber unter Kaiserin Eugenie wieder ins Petit Trianon.
Das Ballettbild, dessen Landschaft in der Kopie vereinfacht worden war, ist von Nougez für einen Stich der Mme. Lesuer umgezeichnet worden, und dieser Stich, der im 19. Jahrhundert für die „Galerie historique de Versailles" auch „pantographisch" (mit dem Storchenschnabel) reproduziert wurde, war die bisher allein in Wiener Publikationen nachgebildete Fassung des Bildes.

*

Aus dem Tagebuch des Obersthofmeisters Johann Josef Fürst Khevenhüller-Metsch:
Den 24. J(anuar 1765) ... Abends wurde das erste Fest, in einer kleinen Operette bestehend, aufgeführet, unter den Titl: il parnasso confuso, worzu der Abbate Metastasio le parole und der Cavaliere Gluck la musica componiret. Das Theatrum wurde eigends in der großen Anticamera oder dem sogenannten Salon des batailles aufgerichtet; und weil der Platz für die Spectateurs sehr klein gewesen, so ware auch die Kaiserin mit der Entrée gespahrsamm. Man hielte sich dissfahls an keine eigentliche Classe, sondern ich formirte immer eine besondere Liste und ließe durch die Thürhüter die Invitations-Zettlen herumschicken. Denen Uniformes sogar muste ich insinuiren, daß sie zu den nemmlichen Spectacle, insonderheit den heutigen, nicht zweimahl kommen mögten, damit desto mehrere Persohnen von dieser Gnad profitiren könten. Es ware auch dises in der That und sans flatterie eines der sehenswürdigsten, so vielleicht noch an einem Hof aufgeführet worden, indeme es nicht allein lediglich aus denen vier Erzherzoginnen Elisabeth, Amalia, Josepha und Charlotte bestanden, die zwei jüngste Herrn und Frauen dabei gedanzet und der Erzherzog Leopold das Instrument geschlagen und respective den Orchestre dirigiret, sondern auch sämtlich die hohen Personnages sich sowohl im singen, wegen natürlicher Schönheit der Stimme und der Methode, als im agiren und danzen (als in welch lezterem der Erzherzog Ferdinand, qui est fait au tour, recht verwunderlich pariret) ultra expectationem und zu allgemeiner Verwunderung hervorgethan haben. Nach der Spectacle ware heut und folgende Mahl immer Cercle in der Gallerie, wo die Herrschaften gemainiglich biß zur Soupé-Zeit sich mit den Anwesenden unterhalten.

Den 25. hatten wir ... abends pour la seconde fête eine von unseren Virtuosi di theatro aufgeführte Serenade, il trionfo d'amore genant. Dise Pièce ist eine alte pour l'époque du jour in etwas aufbuzte Composition des Abbate Metastasio, als welchem die Zeit zu kurtz geworden, zwei neue Dramme zu verfertigen; die Musik dazu ware von dem Signor Geisman.

Den 26. wurde von einer Compagnie de dames et cavalliers, bestehend in beiden Comtesses Clari, Genarl Jacquemin, Baron Reisebach, Los Rios und denen jungen Graffen Turn, Sohn des Vice-Ayo, und Windischgratz, Enckelen des seeligen Statthalters, pour première piece: la fille d'Aristide und für die petite pièce: la jeune Indienne gespillet.

KRITISCHE BIBLIOGRAPHIE

Maria Theresia und Marie Antoinette. Ihr Briefwechsel. Herausgegeben von Alfred Ritter von Arneth. Wien 1865. Zweite vermehrte Auflage 1866. Seite 230—233, 238 und 241. (Ohne Kommentar zu den Bildern.)

A. Arneth et A. Geffroy: *Correspondence secrète entre Marie-Thérèse et le Comte de Mercy-Argentau avec les lettres de Marie-Thérèse et de Marie Antoinette.* Paris 1874. Band III, Seite 152—4, 162, 173, 175, 284 und 294 f. (Mit Kommentar zu den Bildern.)

Adolphe Jullien: *La comédie à la coure... pendant le siècle dernier.* Paris 1883, S. 254. (Mit Reproduktion des Ballett-Bildes, das Ballett als Teil der Oper angenommen. Beide Bilder im Trianon erwähnt.)

Ludwig Böck: *Zur Geschichte des Theaters am Wiener Hofe. Aus den Tagebüchern des Fürsten Joseph Khevenhüller-Metsch.* Wien 1896, S. 33. (Irrtum Julliens übernommen.)

Oskar Teuber: *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Die Theater Wiens,* Band II, 1. Halbband, Wien 1896, S. 42 und 79. Mit Reproduktion des Ballett-Stiches nach S. 44. (Für die Oper der 22. und der 27. Januar angegeben, für die Serenade der 25. Juni 1765. „Die Flora gab Prinzeß Amalie" im Ballett der Oper Glucks.)

Albert Vuaftart et Henri Bourin: *Les Portraits de Marie Antoinette. Etude d'Iconographie critique. Paris 1909,* S. 13—15. („puis Marie Antoinette et ses deux jeune frères danserant un balet, Le Triomphe de l'Amour, qu'il est permis d'attribuer au célebre compositeur", i. e. Gluck, zu dessen Oper das Ballett gezählt wird; auf Tafel XII Reproduktion des Wiener Originals, photographiert von J. Löwy; „cette peintre orne la grande salle du Teknik-Appartement à la Hofburg"; auf Tafel XIII Reproduktion der Pariser Kopie.)

Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Oberstbofmeisters 1742—1776. Herausgegeben von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Dr. Hanns Schlitter. (Band 6.) 1764—1767. Wien 1917, S. 77—79, 81 und 84. (Ohne Kommentar.)

Karl Kobald: *Schloß Schönbrunn,* Wien (1924). Ballett-Stich gegenüber S. 140; S. 144, 150 und 181 f. („Im Schönbrunner Schloßtheater... die reizende Tänzerin und Schauspielerin Marie Antoinette...)

Katalog der Maria-Theresia-Ausstellung. Schönbrunn, Mai—Oktober 1930. Wien 1930, S. 161. (Das Gemälde im Terrassenkabinett: „Aufführung eines Balletts durch die Kinder Maria Theresias im Schönbrunner Garten".)

Josef Gregor: *Das Schönbrunner Schloßtheater im Kulturleben Wiens,* in dem von Oscar Delegise herausgegebenen Sammelwerke *Das Schönbrunner Schloßtheater,* Wien 1947, S. 23 f. („Die Bühne [des Schloßtheaters] war in einen Lorbeerhain verwandelt worden... Erzherzog Leopold dirigierte, Erzherzog Josef begleitete am Klavier... die hochfürstliche Aufführung, wie sie Nougez festgehalten hat — das berühmte Gemälde, das sich Marie Antoinette zur Erinnerung nach Versailles mitnahm"; mit Abbildung des Stiches vor S. 23.)

Die Präsidentschaftskanzlei (illustrierter Führer). Wien um 1948, S. 20. (Unter den vier Erzherzoginnen „in der Mitte sitzend Marie Antoinette"; das Theater „in einem nicht mehr vorhandenen Saal der Burg" eingerichtet.)

Egon Caesar Conte Corti: *Ich, eine Tochter Marie Theresias* (Königin Maria Karolina von Neapel). München 1950, Tafel 8, gegenüber S. 56. (Das Ballett-Bild: „Tanzszene bei einer Aufführung am Hofe Maria Theresias, etwa 1767, gemalt von Jan Mytens, Hofburg, Wien".)

Harald Kunz: *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia* im *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater-Forschung 1953/1954,* Wien 1958, S. 51—54 (Zitate aus Khevenhüllers Tagebuch und dem „Wienerischen Diarium" vom 30., nicht 26. Januar 1765) und 111 f. (19. Januar 1765: Schloßtheater. Probe II parnaso confuso; 25. Januar: Burgtheater. Il trionfo d'amore; 26. Januar: Schloßtheater. La fille d'Aristide... La jeune Indienne; 28. Januar: ebenso.)

BILDENDE KUNST IN DER ZEIT DER MECHANISIERUNG

Antrittsrede des Rector magnificus Prof. Dr. Roland Rainer anlässlich der Inaugurationsfeier am 10. Dezember 1960

Wenn ich mir erlaube, als Architekt die allgemeine Frage nach der Bedeutung bildender Kunst in dieser Zeit aufzurollen, dann deshalb, weil man vom Architekten die Gestaltung der räumlichen Umwelt erwartet, in der sich das Leben in seiner ganzen Vielfalt abspielt, wobei man erwartet, daß diese Umwalt nicht nur durch den Raum und all seine Elemente, sondern auch durch Farbe und Form gestaltet wird, und, daß Bild und Plastik in dieser Welt einen geeigneten Platz erhalten, von dem aus sie gebührend zu Worte kommen können.

Deshalb muß gerade der Architekt sich fragen, was bildende Kunst, was das Bild als visionäres Gebilde in einer Zeit bedeutet, die von Tausenden mechanisch hergestellter Abbilder so überschwemmt ist, so daß die meisten abends nicht mehr entfernt wissen, was sie während des Tages — allein auf den Straßen — an Bildeindrücken aufgenommen haben.

Gewiß kann es als Vorteil dieser Situation in einer von Abbildern überfluteten Welt gewertet werden, daß hier auch dem Naivsten klar geworden sein muß, daß die Aufgabe bildender Kunst in einer solchen Zeit nicht mehr das Abbilden, sondern nur die schöpferische Gestaltung sein kann.

Aber welche Konsequenzen haben wir daraus gezogen?

Man wird es gewiß als eines der erfreulichen Zeichen eines hohen Verantwortungsbewußtseins gegenüber bildender Kunst werten, wenn die zuständigen Stellen sich dazu verpflichtet haben, einen gewissen festen Prozentsatz ihrer Ausgaben für öffentliche Gebäude auch für Wandbilder und Plastiken an diesen Gebäuden auszugeben — sie dokumentieren damit ihren Glauben an die Aufgabe der bildenden Kunst, und dafür muß man ihnen dankbar sein. Auf dieser Grundlage besitzen wir eine früher in solcher Menge kaum dagewesene öffentliche Präsentation an Wandbildern und Plastiken. Wie kann sich aber die Ausstrahlung, die Intensität der Bilderlebnisse, ihre eigentliche Wirksamkeit noch steigern, ihre Geltung im Geistesleben größer werden?

Die Intensität des künstlerischen Erlebnisses hängt natürlich weniger von der Größe und der öffentlichen Sichtbarkeit, als vielmehr von der Konzentration auf das Kunstwerk ab. Die Studierstube ist klein und ruhig. Der Zuschauerraum wird verdunkelt, bevor der Vorhang sich hebt. Wir erschließen uns auch einem Bild und einer Plastik leichter in einem ruhigen und begrenzten Raum, als in den immer größeren, von Lärm und Unruhe erfüllten Straßenräumen, wo Reklame und Verkehrszeichen alle Aufmerksamkeit absorbieren.

Wenn diese Frage der Aufnahmebereitschaft immer gebührend beachtet würde, wäre vielleicht manches Problem gar nicht entstanden — wie z. B. die Frage, ob ein neues Fresko in eine alte Bahnhofshalle paßt oder umgekehrt, die alte Bahnhofshalle nicht zu einem neuen Fresko — vielleicht würden solche Probleme gar nicht entstehen, wenn man rechtzeitig gefragt hätte, wer zwischen Zug und Hotel, zwischen Bahn und Autobus zum echten Erlebnis einer Bildvision gestimmt sein kann. Ein Streichquartett auf dem Bahnsteig, ein Symphoniekonzert auf einer Verkehrsinsel — auf dem Gebiet der bildenden Kunst scheinen wir dabei nichts zu finden.

Immer noch sind hier die Grenzen zwischen Dekoration und Kunstwerk verwischt. Aber die natürlichen Grundlagen des Ornamentes, nämlich der in einem Überfluß an Zeit aus Liebe arbeitende Handwerker einerseits, und die fortwirkende Bedeutung alter Symbole andererseits, diese Grundlagen des Ornamentes sind längst verschwunden; verschwunden in einer Zeit, die gegenüber jeder Dekoration im täglichen Leben sehr skeptisch geworden ist. Je skeptischer eine Zeit, umso klarer wird sie unterscheiden wollen zwischen Zweck einerseits und Imagination andererseits — ganz im Sinne jener sarkastischen Bemerkungen von Adolf Loos, der seiner Bauherrin schon um die Jahrhundertwende empfohlen hat, sich gut zu überlegen, ob sie eine Plastik kaufen wolle oder einen Aschenbecher. Adolf Loos, der heute, an diesem Tage, 90 Jahre alt geworden wäre, hat die Grenzen zwischen Dekoration und Kunst in einer Klarheit abgesteckt, für die wir ihm alle dankbar sein sollten. Was wir heute brauchen, ist weniger der Schmuck, als das Erlebnis; weniger die Bereicherung, als die Vertiefung.

Diese Zeit, die Loos vorausgefühlt und eingeleitet hat, diese Zeit ohne natürliche Grundlagen für Ornamente und voller Skepsis gegenüber Dekorationen für das tägliche Leben, diese Zeit wird — in seinem Sinne — immer deutlicher unterscheiden wollen zwischen den beiden Möglichkeiten: dem Kunstwerk als einer von jeder Bindung freien Offenbarung der künstlerischen Persönlichkeit einerseits und andererseits der zweiten Möglichkeit der Mitformung und Mitgestaltung eines Raumes durch Farbe und Form von Anfang an, wobei Farbe und Form nichts anderes sein können, als höchst diszipliniert eingefügte, selbstlos dienende Teile des Bau- und Raumgedankens — eine Einheit, die ohne Zwang nur auf Grund eines für alle Zeitgenossen allgemein gültigen Formempfindens entstehen kann, eines Stiles unserer Zeit, der sich eben erst entwickelt.

Um bei der ersten, heute zweifellos primären Frage des freien künstlerischen Erlebnisses zu bleiben: wie wird in dem stark wechselnden Rhythmus eines von Unruhe, Sensationen und damit Ablenkungen aller Art erfüllten Lebens für eine möglichst große Zahl von Menschen ein intensives, konzentriertes Erlebnis bildender Kunst möglich? Wie, wo und wann werden sie im wechselvollen Ablauf des Tages für ein Kunstwerk empfänglich sein?

Müssen wir nicht doch zuerst daran glauben, daß der persönliche Bezirk, die eigenen vier Wände immer noch die beste Umwelt für eine Stunde der Besinnung sein könnten, neben all jenen übrigen gemeinsamen öffentlichen Räumen und Gebäuden, die der Konzentration dienen sollen.

In dieser Hinsicht gehen wahrscheinlich alle jene vielen heutigen Bemühungen, gute Bilder einer breiten Schichte zu zeigen, in den Schulen Originale lebender Maler

aufzuhängen oder dergleichen, einen zeitgemäßen Weg. Damit er zum Ziele führe, wird es aber gewisser Voraussetzungen bedürfen, — sowohl beim Raum, der Umwelt, als auch beim Besucher.
Beschäftigen wir uns zuerst mit der Umwelt.
In diesem Zusammenhang erinnern sich Architekten, die heute so viel von Japan lernen, an jenes Rollbild, das zu einer Stunde der Besinnung im Tokonoma eines japanischen Hauses oder in dem von Zweck und Dekoration gleichermaßen leeren Raum des Teehauses entrollt wird, um im gegebenen Augenblick in einem nachdenklich gestimmten Kreise gemeinsam betrachtet zu werden, ganz im Sinne Schopenhauers, der sagt: „Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was er zu ihm sprechen werde."
Wäre eine solche Art, Kunstwerke zu präsentieren, nicht auch unseren heutigen Bedürfnissen vielleicht entsprechender als all die unlösbar mit Zwecken und Dekorationen verbundenen Bilder, die allein durch ihre unentrinnbare Alltagsgegenwart schon Gleichgültigkeit auslösen können?
In dem wiederholt beschworenen Zusammenklang der Künste hat also wahrscheinlich der Architekt insoferne den ersten und einen entscheidenden Schritt zu tun, als er zunächst einmal den Raum zu schaffen hat, in dem sich überhaupt Persönlichkeiten entfalten können, die zum Kunsterlebnis fähig sind. Mit dem Wohnraum, der sich in ein ummauertes Atrium, also nach innen in die eigene Sphäre öffnet, mit diesem Gedanken beginnen moderne Architekten allenthalben diesen Weg zu gehen.
Am Anfang ist also der Raum
Wer aber als Architekt bemerkt, wie schwer es ist, in heutigen Städten solche Raumgedanken zu verwirklichen, der wird wissen, daß die Gliederung des Stadtraumes in Zonen des Verkehrs, des Lärms und der Unruhe einerseits, und in ruhige Fußgängerzonen andererseits notwendig ist, und daß in solchen neuen Bereichen der Ruhe erst alle Einrichtungen des kulturellen Lebens, von den Kindergärten und Schulen bis zu den Galerien und Bibliotheken, geeigneten Platz finden können, ebenso wie in solchen ruhigen, geschlossenen Räumen im Freien zum Beispiel auch wieder Plastiken zur Wirkung kommen könnten.
Wundern Sie sich, bitte, nicht, daß wir hier vom Bilderaufhängen unversehens zum Städtebau gekommen sind. Einleitend habe ich anzudeuten versucht, daß die Aufgabe des Architekten in der räumlichen Gestaltung der Welt besteht, in der wir leben, und diese Aufgabe ist so komplex wie das Leben selbst — sie reicht von der Ordnung in einem Wohnraum bis zur Ordnung im Raume der ganzen Stadt, die ja unsere gemeinsame Wohnung ist.
Aber wenn auch der Architekt diesen ersten Schritt tun muß, indem er den Raum schafft, so haben wir damit erst e i n e Voraussetzung des Kunsterlebnisses gewonnen. Eine weitere liegt beim Beschauer, von dem wieder Schopenhauer sagt: „Deshalb muß aber freilich auch jeder, der ein Gedicht liest oder das Kunstwerk betrachtet, aus eigenen Mitteln beitragen, ihre Weisheit zutage zu fördern; folglich faßt er nur soviel davon, als seine Fähigkeit und seine Bildung zuläßt; wie ins tiefe Meer jeder Schiffer sein Senkblei so tief hinabläßt, als dessen Länge reicht. Die zum Genuß eines Kunstwerkes verlangte Mitwirkung des Beschauers beruht zum Teil darauf, daß jedes Kunstwerk nur durch das Medium der Phantasie wirken kann, daher es diese anregen muß und sie nicht aus dem Spiele lassen und untätig bleiben darf. Ihr muß immer noch etwas, und zwar das Letzte, zu tun bleiben. In der Kunst ist das allerbeste zu geistig, um geradezu den Sinnen gegeben zu werden. Es muß in der Phantasie des Beschauers geboren, wiewohl durch das Kunstwerk erzeugt werden."
Damit sind wir bei der Phantasie, bei der schöpferischen Mitwirkung der Beschauer, also bei deren schöpferischen Fähigkeiten, angelangt, und damit bei dem zweiten wichtigen Beitrag zu unserem Problem, beim Beitrag des „Kunsterziehers". Was er vermittelt, früher einmal einfach „Zeichnen und Handarbeit" genannt, bedeutet mehr, als man heute allgemein glaubt.
Da ist zunächst festzustellen, daß in der modernen Welt mit ihrer Vielfalt technischer Probleme, aber auch mit ihrem Mangel an Zeit zur Vertiefung in langwierige Texte der graphische Ausdruck, der Flächen- und Raumbeziehungen mit einem Blick erfaßbar macht, ein immer wichtigeres Element der Mitteilung geworden ist. — Deshalb soll jeder Mensch sich heute ebenso sicher und genau mit dem Bleistift ausdrücken können, wie mit der Sprache. Das hat freilich nichts mit Kunst zu tun, aber so, wie die Beherrschung der Sprache notwendig ist — unabhängig von der Dichtung —, so sollte die Beherrschung des Zeichnens verlangt werden — unabhängig von der bildenden Kunst. Eine strenge Erziehung dazu, sich mit Linien und Farben ausdrücken zu können, ihre Gesetzmäßigkeiten zu beherrschen, wird uns aber von selbst die Sprache der bildenden Kunst verständlich machen.
Darüber hinaus — und damit sind wir beim eigentlichen Thema — sind Linie,

Farbe und Form seit jeher wichtige Medien des unmittelbaren Ausdruckes, einer unkonventionellen Sprache der Phantasie und des Gefühls. Diese Möglichkeit des Ausdruckes und damit der Befreiung von Eindrücken, Erlebnissen und Krisen ist insbesondere für die Jugend, aber auch für Erwachsene seelisch unendlich wichtig, und würde den Psychiatern manche Arbeit sparen.
Vor allem ist schöpferischer, selbständiger Umgang mit den Gestaltungsmitteln der bildenden Kunst zur Entfaltung des persönlichen Vorstellungsvermögens von der größten Bedeutung und daher nicht entbehrlich:
Unsere Kindergärtner sind sich dessen bewußt und geben den Kleinkindern jenes einfache, abstrakte Spielzeug in die Hand, das zum Kombinieren, zum Phantasieren, zur selbständigen Vorstellung und damit zum Denken anregt — denn Erkenntnis ist ohne Vorstellung nicht denkbar.
Deshalb ist selbstverständlich die Weiterführung solcher Erziehung zum selbständigen Denken, die Schulung der Vorstellungskraft im späteren Alter genauso wichtig wie die Vermittlung von Wissensstoff und seiner Wiedergabe als Bildung und Gedächtnisschulung. Vielleicht wird unsere Bildung in letzter Zeit zu einseitig vom fertigen Gedächtnisstoff beherrscht. Das führt besonders in einer Zeit, die alle Menschen unaufhörlich auch mit fertigen Abbildern überschüttet, nicht zum selbständigen Denken, nicht zu persönlichen Vorstellungen, weil nirgends mehr Raum bleibt zur Betätigung der eigenen Phantasie, des eigenen Vorstellungsvermögens. So müssen gerade jene Fähigkeiten unentwickelt bleiben, die Schopenhauer für nötig hält, um ein Kunstwerk zu erleben.
Aber da wir das Kunsterlebnis nicht um seiner selbst willen wollen, müssen wir schließlich fragen, was die Verkümmerung der Phantasie den Menschen im übrigen nützen oder schaden kann. Und damit sind wir bei der entscheidenden Frage angelangt:
Was bedeutet es, wenn die Fähigkeit zur Bildung eigener, persönlicher Vorstellungen, eigener „Anschauungen", wie es so bezeichnend heißt, die Voraussetzungen eines eigenen „Weltbildes" im wörtlichen Sinne, degenerieren, und wenn an ihre Stelle die kritiklose Übernahme vorfabrizierter, mechanisch hergestellter und allseits verbreiteter Abbilder tritt — wenn das Klischee die Herrschaft antritt.
Da wissen wir zunächst, daß durch Mechanisierung und Automatisierung zwar die materielle Produktion fast unbegrenzt gesteigert werden kann, daß dagegen aber jene menschlichen Fähigkeiten, die zur Beherrschung und Steuerung solcher Produktion nötig sind, sich keineswegs ebenso vermehren lassen, ja, im Gegenteil absinken, wie wir gesehen haben. Darin liegt bekanntlich ein Hauptproblem unserer Zeit. „Je weiter die Zivilisation fortschreitet, umso verwickelter und schwieriger wird sie. Die Probleme, die sie heute aufgibt, sind höchst verzweckt. Immer kleiner wird die Zahl der Menschen, deren Geist auf der Höhe solcher Aufgaben ist. Nicht, daß Mittel zur Lösung fehlten; es fehlen Köpfe. Dies Mißverhältnis zwischen der Subtilität der Probleme und der Intelligenzen wird, wenn man nicht Abhilfe schafft, ständig zunehmen." „Hier rühren wir an die tiefste Tragik der Zivilisation", sagt mit Recht Ortega y Gasset.
Was würde es aber schließlich und nicht zuletzt für die Entwicklung des Staates bedeuten, wenn phantasielose Bürger nicht mehr in der Lage wären, selbständig zu denken, sondern wenn all ihre Vorstellungen mehr und mehr dem Klischee verfallen würden? Für bestimmte Regierungsformen mag eine solche Situation allerdings nicht unerwünscht, ja geradezu eine Voraussetzung sein.
Die Demokratie aber lebt von der selbständigen Mitwirkung ihrer Bürger. Wie sollen sie zu den Problemen der Gemeinschaft Stellung nehmen, zwischen den gebotenen Möglichkeiten „wählen" können, wenn sie keine eigenen Vorstellungen mehr haben.
Wenn die Phantasie der Bürger nicht mehr reicht, sich ganz deutlich vorzustellen, wie Krieg aussieht, dann werden sie nicht die Kraft haben, sich gegen den Krieg zur Wehr zu setzen. Wenn sie nicht genug Phantasie haben, um sich vorzustellen, was hinter den Bildern und Worten steht, die man ihnen vermittelt, dann werden sie eines Tages — vielleicht schneller als sie glauben — wehrlos dem Apparat ausgeliefert sein.
Seit jeher, aber ganz besonders in dieser Zeit der Mechanisierung und Automatisierung, bedeutet bildende Kunst etwas ganz anderes und viel mehr als nur ein schönes Beiwerk, etwas ganz anderes und viel mehr als „Wandschmuck" oder „Dekoration" für verschiedene Zwecke und verschiedene Gelegenheiten. Sie ist in Wirklichkeit Ausdruck der wichtigsten und kostbarsten menschlichen Fähigkeiten, ohne die selbständiges menschliches Denken, ohne die letzten Endes ein menschenwürdiges Dasein nicht möglich wäre.
Wenn es auch gewiß richtig sein mag, was behauptet wird: Wissen sei Macht — so glauben wir doch andererseits auch ganz gewiß zu wissen, daß Kunst — Leben ist.

FESTSPIELHAUS OHNE FESTLICHKEIT

1,2

ERNST KÖLLER

Zur Innenausstattung des Salzburger Monsterbaues

Der Neubau des Salzburger Festspielhauses hat durch die Jahre hindurch die Gemüter bewegt und war Substrat heftiger, nicht immer sachlicher Diskussionen. Dabei ging es vorwiegend um die Frage der inneren Notwendigkeit des gigantischen Werks: stand es nicht alleine vom Dimensionalen her in schreiendem Widerspruch zur Grundidee der Salzburger Festspiele, bedeutete es nicht eine unerfreuliche, letztlich von rein kommerziellen Gesichtspunkten bestimmte Konzession an gewissen Trends im Zeitalter des Massentourismus, lautete seine geheime Devise nicht „Kraft durch Freude"?

Nun, da der Bau seine technische Bewährungsprobe erfolgreich überstanden hat und selbst in unserer schnellebigen Zeit wenigstens ein paar Jahre lang zu den Wundern dieser Welt zählen wird, kann es nicht mehr darum gehen, die Idee der Planung kritisch zu betrachten. Zweierlei tut not: erstens wird darum zu ringen sein, der neuen, so spektakulären Schale einen angemessenen zweckbedingten Kern zu geben — das sind die Bühnengeschehnisse, denen das Haus dienen soll, zweitens mag es sich aber immer noch als notwendig erweisen, den Bau auf den Gehalt seiner optischen, erscheinungsmäßigen Fest- und Feierlichkeit hin zu untersuchen. Der künstlerischen Leitung der Salzburger Festspiele bleibt die Lösung der ersten Aufgabe überlassen; wir wollen uns hier mit der Innenausstattung des Neubaues in kritischer, keinesfalls aber gehässiger Weise auseinandersetzen. Die wissensmäßigen Grundlagen zur Kenntnis des Holzmeister-Baues sind in der im Salzburger Residenz-Verlag erschienenen Schrift „Das neue Salzburger Festspielhaus — zur Eröffnung am 26. Juli 1960" in übersichtlicher, gründlicher und erschöpfender Weise zusammengefaßt. Dem repräsentativen Band sind auch mit gütiger Erlaubnis des Verlegers die von Dr. Dapra aufgenommenen Photo-Illustrationen entnommen.

Da das Salzburger Festspielhaus ja kein Kunstwerk an sich ist, sondern einem bestimmten Gebrauchszweck dient, wäre eine Diskussion seiner Ausstattung überflüssig, stünde diese tatsächlich in integerem, unlösbarem und kausal bedingtem Zusammenhang mit dem Bauganzen. Dies ist nun eindeutig nicht der Fall: die Ausgestaltung des Festspielhauses mit Werken der Plastik, der Bildwirkerei, der Keramik, der Eisenschmiede- und Bronzegießerkunst trägt von allem Anfang an den Charakter des Sekundären, vom Konzept her nachträglich Hinzugekommenen, nicht in der Gesamtstruktur des Baues Verwurzelten. Einige Beispiele sollen diese Behauptung illustrieren.

Das Festspielhaus ist sowohl von der Hofstallgasse durch eine Reihe von neugewonnenen und zwei alte, adaptierte Portale, als auch durch das berühmte Fischer von Erlach-Tor am Sigmundsplatz zu betreten. Die Griffe der Torflügel wurden von dem hochverdienten Salzburger Bildhauer Toni Schneider-Manzell gestaltet, wobei sich wieder einmal der Sinn dieses Künstlers für das humorvolle Details in reizenden, kleinen Einfällen bewährte. Was an diesen Schöpfungen auszusetzen

3,4

1—4 *Türgriffe von Toni Schneider-Manzell:* Die Abb. 1, 2 zeigen Bronzegriffe „an sich", in Abb. 3 und 4 sieht man bereits, wie Griff und Tür sich nicht recht zu einem Ganzen verbinden wollen.

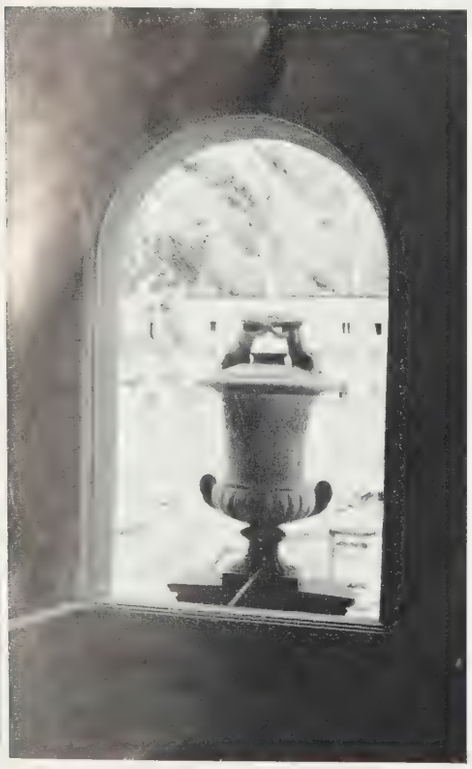
wäre, ist die Tatsache, daß sie mit den Torflügeln als Ganzes nicht harmonieren. Besonders das Rautenmuster der Holzflügel des Fischer von Erlach-Tores überschneidet die als Tiere gestalteten Handhaben nicht gerade angenehm. Hier erweist sich zum erstenmal, wenn auch in durchaus nicht tragischer Weise, der Mangel an Synchronisation, Einfühlung und Unterordnung, der die Wirkung des Festspielhauses so beeinträchtigt.

Nach Durchschreiten der Eingänge der Hofstallgassenfront befindet man sich in der Eingangshalle, deren schräge Decke bereits von der Gestaltung des Zuschauerraumes bestimmt ist, während die rustizierten Quadern der Pfeiler eine alte Bau-Idee aus den zu Zwecken eines unteren Pausensaales adaptierten Stallräumen fortführen. Während die Pfeiler der Stallungen nun schlichte, schön rhythmisierte Kreuzgratgewölbe tragen und in ihrer Spationierung und Dimensionierung Produkte eines ungebrochenen, richtig empfindenden Bau-Instinktes alter Zeiten sind, wirken die Pfeiler der Eingangshalle in ihrer Gestaltung unmotiviert, ihr Vorstoß in die Deckenzone ist übergangslos und wirkt manieriert; altes und neues Baudenken konnten in dieser Lösung nicht harmonisiert werden. Die beiden Marmorplastiken von Wander Bertoni, „Musik" und „Theater", a n s i c h sehr schöne, organisch entwickelte Formgebilde, stehen in der Riesenhalle wie bestellt und nicht abgeholt da, die geknickte Schräge des Deckenansatzes hinter ihnen bringt ungute Überschneidungen, die Wasserbecken aus Marmor mit den Beleuchtungskörpern wurden vom Volksmund sofort als „Badewannen mit Nachtkastellampen" charakterisiert und entlarvt. Die gesamte Konstellation wirkt wiederum unorganisch, unnotwendig, gekünstelt, gesucht. Der untere Pausensaal hingegen ist in der geschlossenen Ruhe seiner (alten) Formen, der Noblesse seiner von Kurt Fischer gestalteten Steinmosaiken und der Schlichtheit seiner sparsamen Ausstattung mit Mobiliar und Beleuchtungskörpern absolut befriedigend und harmonisch. Auch Hoflehners kühnes Stahlrelief „Huldigung an Anton v. Webern" ist richtig zwischen zwei steinerne Türgewände eingefügt und kann rein formal als Interpretation der Raumidee aufgefaßt werden. Ganz unglücklich aber ist die Gestaltung der Stiegenaufgänge zum Ranggeschoß; die Keramik-Appliken von Arno Lehmann und die Reliefs von Gudrun Wittke-Baudisch sind als Einzelwerke zwar hervorragend, haben aber vom rein Funktionellen in einem ausgesprochenen Durchgangsraum mit all seinem Hasten und Drängen nichts zu suchen, sie werden einfach übersehen, wenn sie nicht gar der Gefahr der Beschädigung ausgesetzt sind. Die verwakkelt wirkenden Holzstreben der Garderoben sind eine glatte Fehlleistung im Zeichen einer gerade heute unverzeihlich wirkenden Manieriertheit; zündhölzchenartig wirken die Pseudo-Sparren über den Mittelgarderoben des Rang-Foyers. Hat man denn ganz vergessen, daß der Bau vom Technischen her ein machtvolles Werk aus Beton und Stahl ist?

Aber zurück ins Parkett-Foyer, das mit seiner vergoldeten Deckenwanne und seinen schwierigen Beleuchtungskörpern ebenfalls nicht frei von Manierismen ist; in der unruhigen, vielfach gestaffelten Grundrißführung macht sich die Raumnot

6

5



5 *Fenster und Vase* des Fischer von Erlach-Portals von innen. Ein Effekt, der vom Schöpfer des Werkes nie beabsichtigt war; auf viele Betrachter wirkt diese Adaptierung wie ein schlechter Scherz.
6 *Vorraum der linken Ranglogen* mit Gemälde von Wolfgang Hutter, „Von der Nacht zum Tag". Der viel zu kleine, nur künstlich belichtete Raum soll Empfängen dienen, die die Mieter der Logen während der Pausen für ihre Gäste geben. Die Fülle der Bilder in ihrer kalten, unorganischen Farbigkeit wirkt beklemmend, noch dazu sind die Fresken irgendwelchen Beschädigungen schutzlos ausgesetzt. Bänke und Tische scheinen einem Bahnhof-Wartesaal entnommen zu sein.

deutlich bemerkbar, mit der man zu kämpfen hatte: Erst mußte der Zuschauerraum mit all seinen technischen Accessoires (Beleuchter- und Fernsehkabinen) gestaltet werden, nur was übrig blieb, stand den Zwecken dieses Promenierraumes zur Verfügung. Aber war es nötig, gerade die engste Stelle des Couloirs für das Hauptwerk der Ausstattung, Kokoschkas Gobelin „Amor und Psyche" zu reservieren, der gerade an dieser Stelle nur höchst unbefriedigend gesehen werden kann? Einer der Hauptvorwürfe gegen das neue Haus, nämlich der der Manieriertheit, ist auch wieder auf den oberen Pausensaal anzuwenden, den die Salzburger nicht ohne Unrecht mit den Bierhallen des Müllner Augustinerbräustübls vergleichen. Einfacher Schiffboden — gut; schlichte Holzdecke über schlichten Pfeilern — auch gut —, aber was soll dann die Marmorausstattung der Pfeilerwand, was sollen die scheußlich vertrackt wirkenden Beleuchtungskörper unter den Balkenzügen, was haben dann die an sich interessanten Gobelins von Kurt Fischer und Giselbert Hoke hier zu suchen? Und mußte Leinfellner dazu verdammt werden, Masken-Reliefs anzubringen, die wirken wie aufgeklebte Briefmarken? Am ärgerlichsten ist

8

7

der „Gag", den man sich mit Fischer v. Erlach erlaubt hat; die bekrönende Vase seines Portals ist nunmehr auch von innen her als Blickfang zu sehen; das Ganze wirkt wie ein Photo-Trick einer Amateurausstellung, in die dritte Dimension übertragen. Allein schon die jetzige Außenansicht des Portals zeigt, wie unerträglich das seiner organischen Fensterteilung beraubte schwarze Loch hinter der Vase wirkt.

Und nun die Vorräume der Ranglogen, die auch wieder bloße Raumreste zu sein scheinen; der linke Raum, von Wolfgang Hutter mit einem Wandgemälde „Von der Nacht zum Tag" ausgestattet, kann hier reproduziert werden. Das kleine Gemach, nur künstlich (und indirekt) zu beleuchten, gleicht einem Gefängnis, die Fülle der Bilder einer phantastischen, aber vertoteten Pflanzenwelt, die Hutter beschwört, wirkt bedrängend und nicht erheiternd. Da die Fresken bis zum Boden herabreichen, ist auch hier wieder die Gefahr rascher Beschädigung durch Abwetzen und Zigarettenbrand groß. Dies mag eine Kleinigkeit sein, aber sie beweist, daß man die sich hier bietenden Probleme nicht zu Ende gedacht hat.

Mangelnde Abstimmung auf die Erfordernisse erweist sich auch bei der Gestaltung des Zuschauerraumes. Das Violett der Sitzüberzüge bildet, wie die Erfahrung bestätigt hat, eine durchaus unvorteilhafte optische Folie für eine jugendlich-festlich wirken wollende Damenwelt, die kraftvolle Farbigkeit des ebenfalls wieder an sich grandiosen roten Hauptvorhang von Leo Wollner „erschlägt" die Schauspieler beim Hervortreten derart, daß nach Mitteilung eines Kompetenten ein eigener Applausvorhang eingeführt werden mußte.

Wie aus der Festschrift (S. 132) hervorgeht, ist das neue Salzburger Festspielhaus als eine Art österreichischen Gesamtkunstwerkes konzipiert worden, als eine Summe höchster künstlerischer und handwerklicher Leistungen. Leider stimmen nur die Einzelposten, während von echter Integration nur ansatzweise gesprochen werden kann. Das hat vielleicht ein Gutes an sich: Anders als bei der Wiener Staatsoper, die auch nach ihrer Wiedererbauung in glücklichster Weise ein Gesamtwerk hohen Ranges geblieben ist, können in Salzburg die Elemente der künstlerischen Ausstattung ohne Schaden, ohne Eingriff ins Bauganze ausgewechselt werden; vielleicht wird sich nach Jahren der Besinnung ein Gesamtkonzept ergeben, das tief in der Struktur des Werkes, tief im Charakter der salzburgischen Kunstlandschaft, tief im Geiste der Festspiele verankert ist.

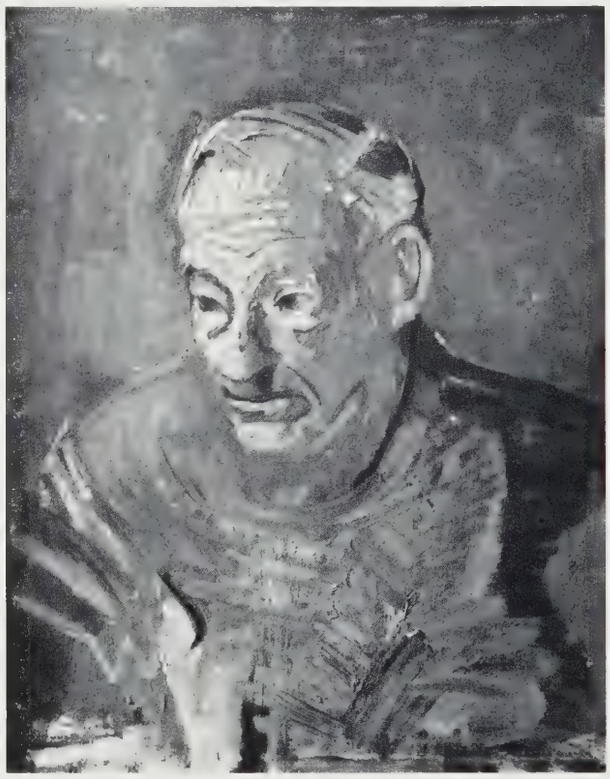
7 *Aufgang zum Ranggeschoß* mit Keramik-Appliken von Arno Lehmann. Ein Treppenaufgang ist kein Verweilraum; es fehlt an Ruhe zu Betrachtung anspruchsvoller Gebilde, es ist aber auch unmöglich, einen befriedigenden Standpunkt der Betrachtung zu finden.

8 *Oberer Pausensaal.* Unzweifelhaft der mißglückteste Raum des Baues, eine Art von Bierhalle mit unangebrachtem Material-Prunk an den marmorverkleideten Pfeilern links, beziehungslos herumhängenden Bildteppichen, manierierten Beleuchtungskörpern und wie aufgeklebt wirkenden Masken-Reliefs. Im Rundfenster hinten wird — auf dem Photo infolge Gegenlichtwirkung nicht sichtbar — die Vasenbekrönung von Fischer von Erlachs Portal als „Gag" in die Gesamtwirkung einbezogen.

1

IN UNSERER FORTLAUFENDEN ARTIKELSERIE ZUR ÖSTERREICHISCHEN KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS VERÖFFENTLICHEN WIR DEN 54. AUFSATZ

DER WIENER MALER FRANZ ELSNER



2

SIEGFRIED FREIBERG

Das Phänomen Franz Elsner im Bereich der österreichischen Malerei ist ein einfach überschaubares. Es birgt keine Geheimnisse und gibt keine Probleme auf, wenn man nicht gerade hinter dem äußerlich anspruchslosen Sensualismus seiner Kunst, dem einzigen Ismus, dem er huldigt, das Wurzelhafte erspähen und die Poesie von seinen Bildern lesen will, die wie ein durch die Leinwand gefilterter Abglanz von Gestirnen, mehr wärmend als kühlend, die Realität des Gegenstandes umgibt.

Gradlinig ist sein Weg, von seinem Erbe durch malerisch begabte Vorfahren mütterlicherseits, in Wien eingesessenen kleinen Kirchenmalern, bis zur Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Rasch entschlossen wechselte er nach dem Ersten Weltkrieg vom Lithographen zum Maler und begann sein Studium, mit der Begabung im Blut also, bei dem Wiener Dänen Prof. C. Andersen. Der Post-

3

impressionismus in Frankreich bewegte damals Lehrer wie Schüler, aber sie besaßen soviel Wiener Eigenkraft, daß sie es kaum merkten; ihr Leitstern Cézanne leuchtete eben vielen, jeder empfand ihn auf seine Art.
1921 wird Elsner Mitglied des eigenartigen „Sonderbundes österreichischer Kunstschau", der, nur wenige Jahre existierend, eine Fülle von großen schöpferischen Persönlichkeiten umfaßte. Neben Schiele, Kokoschka, Kubin, Kolig, Josef Hoffmann, um nur einige wenige zu nennen, fällt Elsner nicht auf, aber er ist da, und die Kollegen wissen es. Er arbeitet mit Andersen an den Gobelins für das Festspielhaus in Salzburg und mit Faistauer an den Fresken in der Kirche von Morzg. Er geht auf Reisen, bleibt länger auf Sizilien und schließt sich nach seiner Rückkehr den Freunden des Bundes an, die in die „Secession" einziehen. Seine nicht gerade

1 Franz Elsner, Landschaft aus der Umgebung Wiens (Rodaun), 1948.
2 Franz Elsner, Porträt Franz von Zülows, 1947.
3 Franz Elsner, Bache mit Frischlingen, 1950.
4 Franz Elsner, Melitta, 1942/43.

4

eigenwilligen Arbeiten dieser Zeit kreisen um die Probleme von Licht, Farbe und Raum, sein wägender Geschmack läßt ihn viele seiner Bilder verwerfen und übermalen. Sein sonst ruhiges Temperament — er gehört zu den Stillen im Lande — kann dabei etwas leidenschaftliche Formen annehmen. Ein zertrümmerter Waschtisch in einem Hotelzimmer in Locarno ist das Ergebnis des Kampfes mit der widerspenstigen Materie. Das Wurfgeschoß, eine südliche Landschaft, ohne die Ausgewogenheit der Farbtöne, wie sie sich der Künstler wünschte, entschädigte schließlich den Verärgerten — er mußte für den Ersatz des Waschtisches aufkommen — indem es ihm dafür den österreichischen Staatspreis einbrachte. Kein übermäßig wirksamer Erfolg — Schicksal der Österreicher —, aber in der Bescheidung ein Erfolg auf Dauer. Elsner holt sich in den Jahren 1932 bis 1937 vier Staatspreise. (Was für eine Zeit!) Man beginnt seine Bilder zu kaufen, mehr noch im Ausland als in der Heimat. Der Urwiener wird vom Wiener Publikum nicht gerade verwöhnt. Schon gar nicht, als der Zweite Weltkrieg ihn wieder zum Militärdienst beordert und manch Bitteres ihm nicht erspart bleibt. 1946 aber beruft ihn die Wiener Akademie zum Leiter einer Meisterklasse für Malerei. Nun tritt zum Künstler der Pädagog und er, in dessen Arbeiten die wohl ausgewogene Harmonie der Valeurs eine besondere Rolle spielt, versteht auch seine Schüler nach ihrer Individualität zu führen. Er lehrt sie sehen, das Wie mehr als das Was. Wie man eine Form sieht, ist das Wichtigste, das Ausdrucksmittel ist nur ein Untergeordnetes.

Seine Geschmacksbegabung manifestiert sich nun in einer erfreulichen Vielseitigkeit. Elsner läßt sich nicht klassifizieren, er ist keinem Ismus verfallen, er explodiert nicht im Gefühl und experimentiert nur, wenn es ihm um neue Erkenntnisse der Natur geht oder in Richtung Universalität, da es den Bereich seines Schaffens auszuweiten gilt durch neue Ausdrucksmittel, neue Techniken, neue Motive. Ausdruck durch Farbe, Licht und Raum bleibt der Grundpfeiler seines Schaffens. Der Gegenstand ist ihm nun wichtiger geworden, der Charakter der Figur, die Stimmung einer Landschaft, der Aufbau einer Kathedrale. Das dekorative Element ist stark in seinen Darstellungen und steigert sich manchmal zum Ornament. Darum auch die Begabung für den Gobelin. Der monumentale Stil (man sehe sein „Abendmahl") ist ihm ebenso eigen, wie das Kleinbild und zuletzt die Graphik. Bald pastos, bald flüssig ist die Farbe aufgetragen, Konturen sind nur da, wenn sie der Zeichnung dienen. Die reale Gestalt ist ihm so bedeutsam, daß er nicht der absoluten Abstraktion verfällt. Seine Arbeiten sind Gebilde eines poetischen Realismus, seien sie nun Porträts, Landschaften, Stilleben oder religiöse Szenen. Frauen gleichen Engeln oder besser Engel Frauen mit Musik in den Gliedern und musizierend auf Instrumenten. Er malt das „Letzte Abendmahl" in zeitlos anmutendem, aber durchaus heutigem Gewand, und will dadurch die immer gegenwärtige Wirklichkeit des Geschehens betonen. Und wieder malt er Blumen und Landschaften und verliebt sich in Tiere. Er malt sie, er zeichnet sie, er spielt mit ihnen und löst sie in Ornamente auf, er formt sie in Keramik, er setzt sie in seine Stilleben, in seine Landschaft. Da sind vorwiegend Eulen, Pinguine und Fische, Meerkatzen und Truthähne. Zuletzt greift er zurück in die mythische Tradition der romanischen Künstler und malt die Evangelisten mit Tierköpfen, den Adler, den Löwen und den Stier — aber sie haben nichts Tierisches an sich, sie wirken streng, feierlich, hieratisch, und der hl. Lukas mit seinem fremdartigen Engelskopf und den scherischen Augen ist so weltentrückt wie sie.

Was wird Elsner morgen malen? Das können wir ruhig fragen, denn sein Auftrag scheint noch nicht am Ende. Er, der kein modischer Maler ist oder sich nach immer neuen Vorbildern wendet, trägt, wenn auch weniger bekannt und bedankt, mit einer Gruppe von Schicksals-, Gesinnungs- und Jahrgangsgenossen um die Jahrhundertwende die wesentliche österreichische Malerei in die Zukunft. Sie wissen sich sicher in der Erfahrung ihrer handwerklichen Meisterschaft und sie schreiten gelassen und schweigend, nur nach den strengsten Kriterien ihrer Anschauung schaffend, den Raum aus, den sie sich zumessen und der ihnen völlig eigen ist, zum Dank für die vielen Freunde der noch immer sinnlich faßbaren „schönen" Welt.

Als Elsner eines Tages auf der Isola bella malte, führte er an der einen Hand seine Katze an der Leine, in der anderen trug er Palette und Pinsel. Durch ein Flugzeug erschreckt, riß die Katze an der Leine und brachte Elsner aus dem Gleichgewicht. Die verschiedenen Malutensilien lagen auf dem Boden verstreut. Da trat ein älterer Herr mit kleinem, weißem Schnurrbärtchen hinzu und half dem Maler beim Einsammeln. Elsner bedankte sich. Der andere entgegnete: „Wir dienen doch einer Idee." Nun sah ihn Elsner richtig an. Es war Toscanini, der ihm geholfen hatte. „Aber Ihre Arbeiten können bleiben", fuhr dieser fort, „meine sind bald verweht", und er deutete in die Lüfte. Elsner hat diese Gedanken des großen Meisters der anderen Fakultät wohlverstanden. „Sopravivere." — Er geht weiter diesen Weg und nimmt in seine Welt die Dinge, die ihm gerade entgegenkommen, um sie leben und überleben zu lassen. Das ist viel und oft alles.

1

Wir bringen den nachfolgenden Beitrag, weil wir glauben, daß die Ereignisse in Afrika, die diesen Kontinent in den Brennpunkt des Weltgeschehens rücken, auch für unsere Leser eine Orientierung über afrikanische Kunst besonders aktuell erscheinen lassen.

Alte afrikanische Kunst aus Nigerien

D. W. MacROW

Einen Einblick in die Kultur und die künstlerischen Traditionen Nigeriens vermittelte eine eindrucksvolle und repräsentative Sammlung nigerischer Kunst aus verschiedenen Epochen, die der Arts Council of Great Britain in seinen Ausstellungsräumen am St. James's Square in London als Beitrag zum Verständnis dieses jüngsten Mitgliedes des Commonwealth gezeigt hat. Die 300 sorgfältig ausgewählten Stücke waren Leihgaben verschiedener Museen in Nigerien, Großbritannien, New York, Berlin und Wien sowie privater Sammler.

In Europa weiß man noch nicht allzu lange, daß Westafrika, zumal Nigerien, altes, an Traditionen reiches Kunstgebiet ist. Bronzen aus Benin weckten zunächst lediglich das Interesse von Raritätensammlern. Als dann zu Beginn unseres Jahrhunderts die ersten afrikanischen Holzschnitzereien auftauchten, fanden sie in einem kleinen Kreis unter Führung von Modigliani und Picasso starken Widerhall. Doch ging es diesen Künstlern vor allem um die formalen und stilistischen Elemente dieser Kunstwerke, von der Kultur und den Traditionen, die

1 Bronzeskulptur der Benin Kultur-, Nigeria, Westregion, 17. Jahrhundert.

2

3

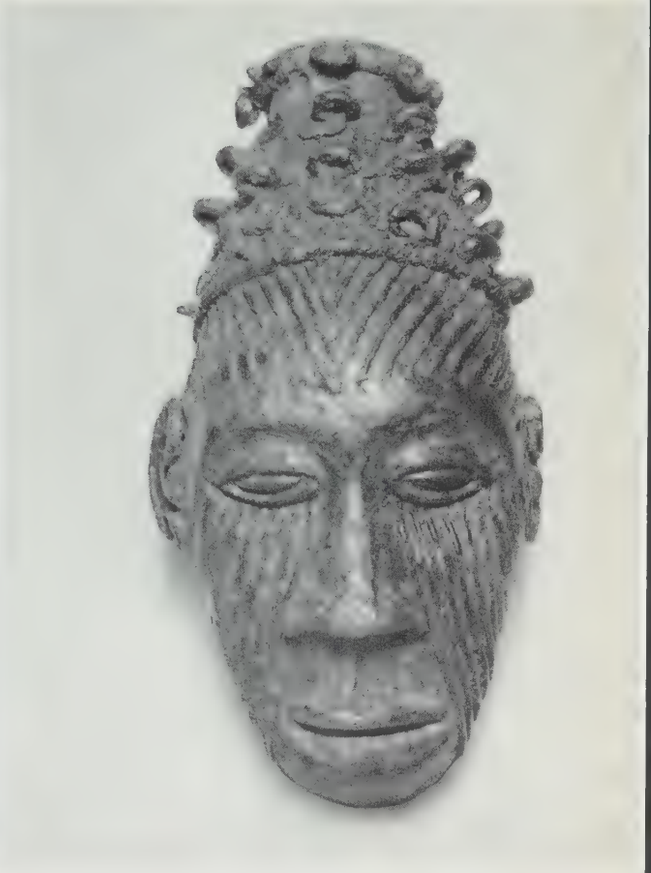
diese Formen hervorgebracht hatten, wußten sie nichts. Erst in den letzten 30 Jahren ist ein gewisses Verständnis für die religiös-mythologischen Wurzeln dieser Kunst und ihren geistigen Hintergrund mit der Feststellung des „religiösen Ursprungs" der afrikanischen Kunst erreicht worden.

Daher ist es besonders zu begrüßen, daß man sich bei der Londoner Ausstellung nicht darauf beschränkte, 300 „Meisterwerke nigerischer Kunst" zu zeigen, sondern diese entsprechend den Stammes- oder kultischen Gruppen aufteilte. So gewann der Besucher eine Vorstellung von der Vielgestaltigkeit dieser Kunst, ihrem teilweise hohen Alter, ihrer Isolierung oder Verbindung zu anderen Kulturen. Er erkannte mit Staunen, daß zum Beispiel die Unterschiede zwischen den Ibo und Yoruba nicht etwa den verschiedenen Schulen in England und Spanien vergleichbar sind, sondern daß diese beiden Kulturkreise so weit voneinander getrennt sind wie die chinesische und die indische Kunst. Nicht aus ethnographischen Erwägungen werden sie als getrennte Systeme dargestellt, sondern weil sie auf diese Weise am ehesten Einblick in das Wesen der den einzelnen Stämmen eigentümlichen künstlerischen Welt zu geben vermögen. Man war auch bemüht, die neuesten Erkenntnisse und Forschungsergebnisse zu verwerten, die Aufschluß über bisher unbekannte Verbindungen zwischen einzelnen Stämmen oder religiösen Gruppen geben, die in manchen Fällen in der bisherigen Literatur über afrikanische Kunst gar nicht erfaßt waren.

Die ältesten Stücke waren Terrakotta-Skulpturen der Nok-Kultur, die mit Hilfe des Kohlenstoff 14-Tests in die zweite Hälfte des ersten Jahrtausends v. Chr. datiert wurden. Sie stammen aus dem Gebiet der Zinngruben in der Nordregion. Neuerdings vermutet man, vornehmlich auf Grund unerwarteter Funde ähnlicher Terrakotta-Arbeiten in und um Ilesha (Westregion), daß die Nok-Kultur bis tief in das heutige Yorubaland hineinreichte und einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Ife-Kunst ausübte. Sollten diese Vermutungen zutreffen, wäre eine Lücke von an-

2 Terrakotta-Skulptur der Nok-Kultur. 1. Jahrtausend v. Chr., Nordregion von Nigerien.
3 Holzskulpturen der Südstämme in Nigeria, 19. 20. Jahrhundert.

4



5

nähernd 1500 Jahren in der Geschichte der afrikanischen Kunst geschlossen.

Aus Ife selbst sind Steinmetz- und Terrakottaarbeiten sowie Messingplastiken zu sehen, darunter einer der heute berühmten Ife-Köpfe. Überhaupt bilden wohl die nigerischen Bronzen und Messingarbeiten aus Ife, Benin und dem Nigertal sowie die scheinbar völlig isoliert dastehenden Funde aus Awka in der Ostregion den eindruckvollsten Teil der Ausstellung. Bei diesen Arbeiten erweist sich die Methode der Aufgliederung nach Fundorten als besonders glücklich. An Hand der gezeigten Stücke leuchtet die durch die jüngsten Funde in der Ostregion nahegelegte Vermutung ohne weiteres ein, daß diese Stücke, die zwar selbst nicht älter als 300 Jahre sein dürften, stilistisch den Kulturen des Benue-Tals und Ghads näherstehen als den Messingarbeiten der Ife-Benin-Kultur der Westregion.

Über der Fülle von Bronzearbeiten aus Benin vergißt man nur allzu leicht die erlesenen Elfenbeinschnitzereien derselben Kultur. Unter den neueren Sachen war nichts Bemerkenswertes, aber ein geschnitzter Elfenbeingong — eine Leihgabe aus Privatbesitz — zeugte von einer hohen Handwerkskunst und gehört zu den besten bekannten afrikanischen Elfenbeinarbeiten. Er stammt vermutlich aus dem 16. Jahrhundert.

So entzückt das Auge auf den Bronzen und Steinskulpturen verweilt — die Holzschnitzereien der südlichen Stämme vermitteln am stärksten den Geist des traditionellen Nigeriens, der auch heute noch kraftvoll lebendig ist. Die meisten dieser Schnitzereien sind noch nicht einmal 50 Jahre alt, und man darf froh sein, daß wenigstens diese der weißen Ameise und ihren Legionen Verbündeter entrinnen konnten, die einen unaufhörlichen Krieg gegen alle Holzarbeiten Afrikas führen. Diese, in lebendiger Folklore wurzelnden Stücke passen gar nicht in eine Museumsausstellung: ihr Platz sind die kultischen Zeremonien, deren Bild mit dem rhythmischen Klang der Trommeln, dem Stampfen der tanzenden Füße und der Glut Afrikas sie unmittelbar heraufbeschwören.

4 Elfenbeinschnitzerei der Benin-Kultur. Nigeria, Westregion.
5 Terrakottakopf der Ife-Kultur. Nigeria, Westregion, 17. Jahrhundert.

BUCHBESPRECHUNGEN

Trude Aldrian, Hans Mauracher. Leykam Verlag Graz, 1960. Dieses Büchlein über den bekannten steiermärkischen, aus Tirol stammenden Bildhauer, das mit Förderung der zuständigen Landesregierung erschien, erfüllt alle Forderungen, die man an eine solche Publikation stellt. Eine ausführliche biographische Einleitung informiert uns über den Lebensweg des Künstlers, ein zweiter Teil versucht mit Erfolg, seine Stellung innerhalb der Gesamtentwicklung auch wertmässig zu bestimmen. Die Krönung der Schrift bildet ein nach Vollständigkeit strebendes Werksverzeichnis, dem eine kurze Zusammenfassung der biographischen Daten vorangestellt ist. Aus dem Abbildungsteil ersehen wir, daß Mauracher seine Herkunft aus der Welt bäuerlich-handwerklicher Bildschnitzer nie verleugnete; Holz war sein bevorzugtes Material und sein künstlerisches Streben ging nach Vereinfachung und Konzentration. Sein Entwicklungsgang verlief völlig unberührt von den Krisen der Zeit.

Edmund Pick-Morino. Zusammengestellt und eingeleitet von *Heribert Hutter*. Österreichische Staatsdruckerei, Wien 1959. Auch die vorliegende Veröffentlichung über Pick-Morino zeichnet sich durch die gleichen positiven Charakteristika aus wie die eben besprochene Arbeit über Mauracher. Ein Einlegeblatt „Ergänzungen und Nachträge" zeigt, wie schwer es war, das Werk dieses in Österreich fast völlig in Vergessenheit geratenen Künstlers einigermaßen erschöpfend zu erfassen. Pick-Morino, der aus Komorn stammt und im Alter von 81 Jahren im September 1958 in Dielbeek bei Brüssel starb, orientierte sich als aufgeschlossener Sohn seiner Zeit an den Pointillisten, van Gogh, Cézanne und Schuch. Züge der Gemeinsamkeit mit Corinth, vor allem aber mit Slevogt, sind unverkennbar, manchmal streift er auch an Kokoschka an. Dr. Hutter ist es gelungen, im knappen Bilderteil des schmalen Bändchens die qualitativ besten Arbeiten eines in dieser Hinsicht sehr schwankenden Lebenswerkes reproduzieren zu lassen. Wie unsicher das Verhältnis unserer Zeit zu Pick ist, geht aus der Tatsache hervor, daß ein Stilleben dieses Künstlers Mitte Dezember bei Sotheby in London S 25.000.— (£ 350) erbrachte, während im Wiener Dorotheum ähnliche Arbeiten oftmals nur mit einigen tausend S gehandelt wurden. DrK

Obiges Bild stammt aus der besprochenen Publikation.

UNSERE AUTOREN

Otto Erich Deutsch, 1883 in Wien geboren, studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik in Wien und Graz. 1908 bis 1911 Assistent der 1. Lehrkanzel für Kunstgeschichte in Wien, wandte sich aber dann der Musikgeschichte zu. Von 1919 bis 1924 Buchhändler und Verleger in Wien, 1926 bis 1935 Bibliothekar der Musiksammlung Anthony van Hoboken. Von 1939 bis 1952 lebte er in Cambridge und kehrte dann nach Wien zurück. Er ist besonders durch seine dokumentarischen Biographien Schuberts, Händels und Mozarts bekannt geworden, die auch in englischer Sprache erschienen. 1928 erhielt er den Titel Professor und 1960 wurde ihm von der Universität Tübingen das Ehrendoktorat der Philosophie verliehen. 1953 Ehrenmedaille der Stadt Wien, 1959 Österreichisches Ehrenkreuz erster Klasse für Wissenschaft und Kunst. 1958 Sonderheft der „Österreichischen Musikzeitschrift" zu seinem 75. Geburtstag mit Bibliographie seiner musikhistorischen Arbeiten.

Christiane Michna, Dr. phil., geboren 1925 in Wien. Studierte an der Universität Wien Kunstgeschichte und Archäologie. Dissertierte 1952 über „Maria als Thron Salomonis".

Erscheinungsort Wien Verlagspostamt Wien I. **P. B. B.**

Französisches
Fremdenverkehrsamt
Delegation für Österreich
Opernring 3-5
Wien 1.