

A...kademie der bildenden Künste Wien  
Gemäldegalerie

# Das entwendete Meisterwerk

Bilder als Zeitmaschinen

DE

Albrecht Altdorfer  
Philips Angel van Middelburg  
Cornelis Bega  
Johann Christian Friedrich  
    Wilhelm Beyer  
Abraham van Beyeren  
Quirin Boel  
Hieronymus Bosch  
Alessandro di Mariano Filipepi,  
    genannt Botticelli  
Dieric Bouts  
Jacques Callot  
Daniel Chodowiecki  
Joos van Cleve  
Lucas Cranach d. Ä.  
Albrecht Dürer  
Anthonis van Dyck  
Antonio da Fabriano  
Barent Fabritius  
Florentiner Maler  
Jan Fyt  
Jan van Goyen  
Hans Baldung Grien  
Joris van der Haagen  
Samuel van Hoogstraten  
Jan van Huysum  
Johann Kupetzky  
Johann Baptist von Lampi d. J.  
Claude Gelée, genannt Lorrain  
Meister der Groote'schen Anbetung  
Meister der Katharinenlegende  
Meister der Österreichischen Vorlande  
Martin van Meytens  
Michael van Mierevelt  
Jan Miense Molenaer  
Monogrammist H. P.  
Niederländischer Maler  
Jacobea Maria van Nikkelen  
Adriaen van Ostade  
Rembrandt Harmensz. van Rijn

Peter Paul Rubens  
Jacob van Ruisdael  
Rachel Ruysch  
Roelant Savery  
Jacopo del Sellaio  
Laurenz Spenning, zugeschrieben  
Pierre Subleyras  
David Teniers d. J.  
Anna Dorothea Therbusch  
Wigerus Vitringa  
Simon de Vlieger  
Cornelis van der Voort, zugeschrieben  
Nach Rogier van der Weyden  
Franz Zächerle  
Reinier Nooms, genannt Zeeman  
Gipsabgüsse nach antiken  
    und klassizistischen Vorbildern  
Gotische Baurisse

Martin Beck  
Anna-Sophie Berger / Teak Ramos  
Marcel Broodthaers  
Lili Dujourie  
VALIE EXPORT  
Rodney Graham  
Ulrike Grossarth  
Albert Paris Gütersloh  
Marcello Maloberti  
Willem Oorebeek  
Jeroen de Rijke / Willem de Rooij  
Klaus Scherübel  
Allan Sekula  
Paul Sietsema  
Laurence Sturla

Raumplan

A...kademie der bildenden Künste Wien  
Gemäldegalerie

# Das entwendete Meisterwerk

Bilder als Zeitmaschinen

Saal 1 s.4  
 Philips Angel van  
 Middelburg  
 Samuel van Hoogstraten  
 David Teniers d. J.  
 Lili Dujourie  
 Klaus Scherübel  
 Paul Sietsema

Saal 2 s.6  
 Abraham van Beyeren  
 Jan van Goyen  
 Reinier Nooms,  
 genannt Zeeman  
 Pierre Subleyras  
 Wigerus Vitringa  
 Simon de Vlieger  
 Marcel Broodthaers  
 Allan Sekula

Saal 3 s.8  
 Johann Kupetzky  
 Martin van Meytens  
 Ulrike Grossarth

Saal 4 s.10  
 Cornelis Bega  
 Barent Fabritius  
 Joris van der Haagen  
 Claude Gelée,  
 genannt Lorrain  
 Jan Miense Molenaer  
 Adriaen van Ostade  
 Jacob van Ruisdael  
 Quirin Boel  
 Jacques Callot  
 Daniel Chodowiecki  
 Rembrandt Harmensz.  
 van Rijn  
 Marcel Broodthaers  
 Rodney Graham

Jeroen de Rijke/  
 Willem de Rooij  
 Klaus Scherübel  
 Laurence Sturla

Saal 5 s.12  
 Jan van Huysum  
 Michael van Mierevelt  
 Jacobea Maria  
 van Nikkelen  
 Rembrandt Harmensz.  
 van Rijn  
 Rachel Ruysch  
 Cornelis van der Voort,  
 zugeschrieben  
 Martin Beck  
 Willem Oorebeek

Saal 6 s.14  
 Lucas Cranach d. Ä.  
 Anthonis van Dyck

Peter Paul Rubens  
 Lili Dujourie

Saal 7 s.16  
 Nach dem *Antinoos*  
*Basrelief*  
 Johann Ch. F. W. Beyer  
 Jan Fyt  
 Nach Praxiteles  
 Peter Paul Rubens  
 Lili Dujourie  
 Albert Paris Gütersloh  
 Marcello Maloberti

Saal 8 s.18  
 Hieronymus Bosch  
 Nach Dieric Bouts  
 Albrecht Dürer  
 Meister der  
 Groote'schen  
 Anbetung

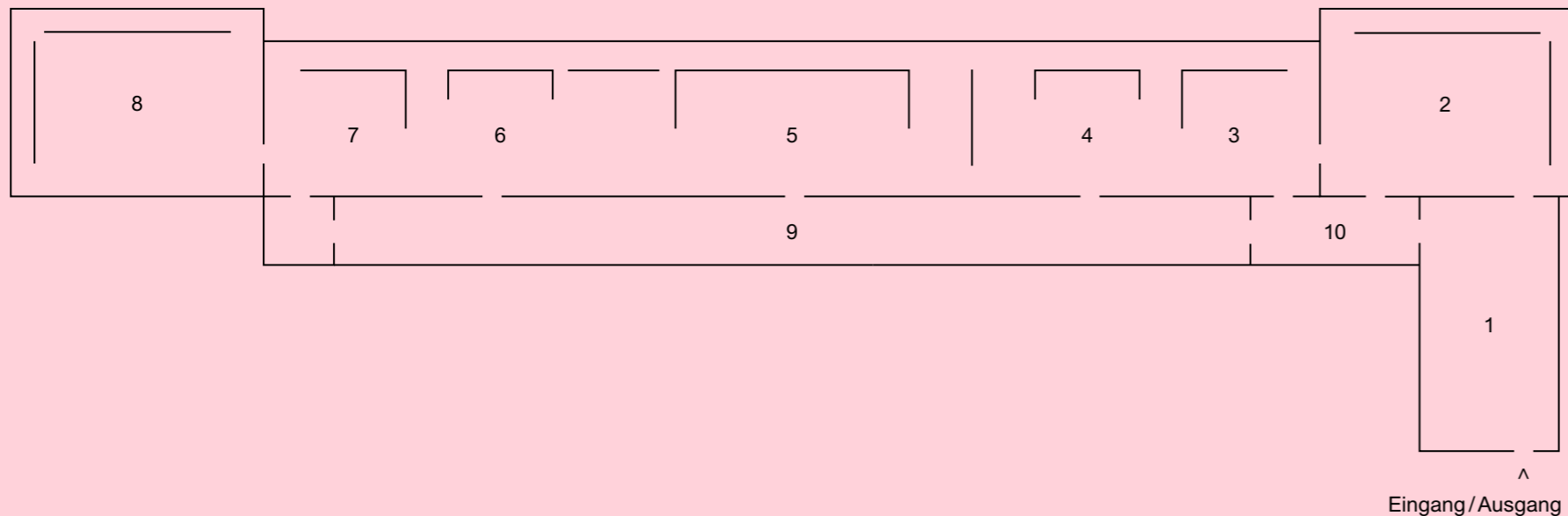
Meister der Katharinen-  
 legende (Umkreis)  
 Meister der  
 Österreichischen  
 Vorlande  
 Nach Rogier van  
 der Weyden  
 Laurenz Spenning,  
 zugeschrieben  
 Gotische Baurisse  
 Ulrike Grossarth

Saal 9 s.20  
 Sandro Botticelli  
 Dieric Bouts  
 Joos van Cleve  
 Lucas Cranach d. Ä.  
 Antonio da Fabriano  
 Florentiner Maler  
 Hans Baldung Grien  
 Monogrammist H. P.

Niederländischer Maler  
 Roelant Savery  
 Jacopo del Sellaio  
 Albrecht Altdorfer  
 Albrecht Dürer  
 Martin Beck  
 Anna-Sophie Berger/  
 Teak Ramos

Saal 10 s.22  
 Nach *Medusa Rondanini*  
 Nach Antonio Canova  
 Johann Baptist von  
 Lampi d. J.  
 Pierre Subleyras  
 Anna Dorothea  
 Therbusch  
 Franz Zächerle  
 VALIE EXPORT

Raumplan



## A...kademie der bildenden Künste Wien Gemäldegalerie

# Das entwendete Meisterwerk

Bilder als Zeitmaschinen

## Das entwendete Meisterwerk Bilder als Zeitmaschinen

Der Titel zur Ausstellung verdankt sich einer Engführung der Detektivgeschichte von E. A. Poe, *The Purloined Letter*, über einen entwendeten Brief, der nicht gesehen wird, obwohl oder sogar weil er so offensichtlich daliegt, mit der Novelle *Das unbekannte Meisterwerk (Le Chef-d'œuvre inconnu)* von Honoré de Balzac, in welcher sich ein Meisterwerk bei seiner Enthüllung als Oberfläche mit ein paar Strichen statt als perfektes Abbild einer schönen Frau erweist. In beiden Geschichten spielt die Wahrnehmung von Realität und Täuschung eine Rolle – eine Wirklichkeit, die sich der Wahrnehmung und Darstellung zu entziehen scheint. Es geht darin also um die großen Fragen der Malerei, wie jene der Repräsentation, der *Mimesis* oder der Definition von „Meisterschaft“ in Bezug auf die Erfassung und Wiedergabe von Wirklichkeit – und, damit verbunden, um das Einfrieren eines Augenblicks und das Anhalten der Zeit.

Aus der Kombination dieser inhaltlichen Stränge der beiden Novellen ist ein Komposit-Titel entstanden, ein Hybrid, das zum einen auf die vielen hybriden Formen in der Ausstellung selbst verweist, zum anderen auf die Taktik, sich Meisterwerke auszuleihen oder sie zu „entwenden“, um sie auf einer Zeitreise mit zeitgenössischen Werken in Konversation zu bringen. Dabei wird ein Resonanzraum erzeugt, der zeigt, wie sich Geschichte(n), Formeln, Themen wiederholen und transformiert werden – Historizität selbst wird zum Thema. Das „Entwenden“ als Strategie eines vorerst nicht ausgewiesenen Zitierens kommt an vielen Punkten in der Ausstellung zum Zug.

Die Ausstellung ist als loser, essayistischer Parcours durch die drei Sammlungen des Hauses – Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett und Glyptothek – angelegt, in dessen Verlauf zeitgenössische Werke mitgenommen werden und ein neues Sehen der alten Meister aktiviert wird. Dabei ergeben sich verschiedene Kapitel eines begehbaren Buches oder Akte eines Bühnenstücks. Und obwohl es keine durchgängige Kanonisierung nach Schulen und keine Chronologie gibt, wird das Prinzip der „Säle“ als Zitat in den verschiedenen Räumen und in den Abschnitten der langgezogenen Hansengalerie aufgenommen. Die charakteristische Schreibschrift an den Wänden wiederum ist einem Künstler „entwendet“, dessen Untersuchung des Museums des 19. Jahrhunderts und der Rolle desselben in der Gegenwart sein gesamtes Œuvre durchzieht: Marcel Broodthaers.

Es ist ein Parcours von vielen möglichen, die die Kunstsammlungen bereitstellen. Ein Abenteuer beginnt, auf welches wir uns in den nächsten Jahren in immer neuen Variationen einlassen werden.

Sabine Folie  
Direktorin Kunstsammlungen  
Kuratorin der Ausstellung

# Saal 1

## Metamalerei – Das selbstbewusste Bild\*

Philips Angel van Middelburg, *Stilleben mit Jagd-Utensilien*, um 1650

Samuel van Hoogstraten, *Trompe-l'Œil-Stilleben*, 1655

David Teniers d. J., *Das Gesicht* (aus einer Serie über die fünf Sinne), vor 1690

Lili Dujourie

*Mille et une nuits*, 1993

Klaus Scherübel, *Scherübel Paints a Picture (Hobby Painting)*, 2011

Paul Sietsema

*Palette drawing*, 2017

*The Letter*, 2013

*Encre chine*, 2012

Bildfindung gesehen wird. Reine Malerei. Dieser Akt hat das Bild von seinem Zwang zur Abbildung befreit.

Ähnlich stellt sich der medienarchäologische Zugang von Paul Sietsema dar. Eine Nachahmung der Nachahmung, das *Trompe-l'Œil* in verschiedenen Graduationen – hier das historische Genre im malerischen Gestus, dort das Extrem einer Zeichnung, die wie ein Fotogramm oder eine Fotografie erscheint – eine, welche die Werkzeuge des Herstellens von Malerei selbst vorführt oder besser deren Voraussetzungen: Keilrahmen, Nägel, Hammer oder die magische Palette des Bildes in Potenz bis hin zur Ausweitung der Darstellung neuer Technologien und ihrem je spezifischen Vermögen, Realität wiederzugeben und „festzuhalten“: eine Kamera, eine Filmrolle im Film *Encre chine*.

\* Der Titel des Saales wurde Victor I. Stoichita „entwendet“: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Wilhelm Fink Verlag: München 1998.

Als Entrée in die Kunstsammlungen und besonders in die Gemäldegalerie schien zunächst interessant, einige Fragen zur Malerei als Disziplin zu stellen. Eine Disziplin, die mitunter Fragen an sich selbst als Medium stellt – sie sind alt und brisant zugleich. Was leistet Malerei und welches Verhältnis hat sie zur Wirklichkeit und deren Abbild? Als eine extreme Form des Abbildes erwies sich das *Trompe-l'Œil*, das in der Sammlung in seiner explizitesten Form in Werken von Samuel van Hoogstraten und Philips Angel van Middelburg vertreten ist, also einer Malerei des 17. Jahrhunderts, die auf optische Täuschung zielt und mit hinter sinnigem Witz arbeitet – ein Witz, der als Verweis im Bild selbst eingebaut ist, als Hinweis für die Betrachter\*innen, dass das, was sie sehen, täuschend echt, gleichsam fotografisch abgebildet ist, aber doch auch als Darstellung ausgewiesen werden will, so, wenn ein Schatten durch den Bildrand – die physische Grenze des Bildes – plötzlich beschnitten wird. Eine besondere Variante des *Trompe-l'Œil* erzeugt dagegen Lili Dujourie im Medium der Skulptur in den 1980er Jahren des 20. Jahrhunderts. Fast scheint es, als würde die Skulptur als Zitat operieren – nämlich des Handtuchs, das lose im Bild von Van Hoogstraten hängt.

David Teniers' malende Künstler in der Werkstatt verweisen ebenfalls auf ein Bildermachen, das sich seiner selbst bewusst ist. Er malt dabei nicht sich selbst, sondern den Maler an sich, malend, nicht unähnlich Klaus Scherübels *Hobby Painting*, das die Tradition des abstrakten Expressionismus und dessen Rezeption in den 1950er Jahren zitiert: Entscheidend ist dabei nicht das Bild des Malers oder das Porträtbild selbst, sondern der Akt des Malens als performativer, schöpferischer Akt, der festgehalten und kommentiert und als integraler Bestandteil der

### Nahaufnahme

Das *Trompe-l'Œil*, der Augentrug, ist eine Sonderform des Stillebens, das die holländische Malerei um 1650 hervorbringt. Das künstlerische Ziel basiert auf dem antiken Topos der *Mimesis* (griech.), auf der Idee von der Malerei als Abbild der Natur: „Denn ein vollkommenes Gemälde ist wie ein Spiegel der Natur, der das, was nicht ist, zum Schein vorgibt und auf recht unterhaltsame und lobenswerte Weise täuscht“\*\*, schrieb der niederländische Maler, Schriftsteller und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraten in seinem Lehrbuch *Einführung in die Hohe Schule der Malkunst: Oder die sichtbare Welt* (1678). In der Darstellung der Wandschränktür mit allerlei Alltagsutensilien (um 1652–1655) verweist Hoogstraten mit dem unter Staubpinsel und -tuch verborgenen Spiegel auf die theoretischen Überlegungen zur Malerei und zum Spiel mit gemalter Illusion.

\*\* „Want een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt“, vgl. Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole van de schilderskunst: anders de sichtbaere werelt*, Rotterdam 1678, S. 25, konsultiert via DBNL (KB, nationale bibliotheek, [https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/index.php)), am 19.02.2022.

# Saal 2

## Salle Outremer – Der ultramarine Saal

### Nouveaux Trucs, Nouvelles Combines\*

Abraham van Beyeren

*Die Fischhändlerin*, 1666  
*Stilleben mit Blaumussheln*, um 1644

Jan van Goyen

*Ansicht von Dordrecht*, 1648  
*Marine: Segelboote vor Fort Rammekens in der Schelde*, um 1655

Reinier Nooms, genannt Zeeman, *Fregatten vor Anker*, 1658

Pierre Subleyras, *Selbstbildnis vor der Staffelei*,  
Rückseite des Gemäldes *Das Atelier des Künstlers*,  
zwischen 1746 und 1749

Wigerus Vitringa, *Bewegte See*, 1690

Simon de Vlieger, *Ankernde Schiffe*, um 1650

Marcel Broodthaers

*Moule de moules*, 1965/1966

*Deux tonneaux*, 1966

*Moules casserole*, 1967

*Bateau Tableau*, 1973

Tischvitrine:

*Moules Œufs Frites Pots Charbon*, 1966

*Phantômas*, 1966

*A Voyage on the North Sea; Un voyage*

*en Mer du Nord; Eine Reise auf der Nordsee*, 1973

Allan Sekula, *Black Tide / Marea Negra*,

2002/2003

Der Saal stellt eine Hommage dar – an das Seestück, wie es als Gattung im 17. Jahrhundert eingeführt wurde, und gleichzeitig an zwei wichtige Künstler des 20. Jahrhunderts – Marcel Broodthaers und Allan Sekula –, die sich mit dem Meer als politischem Raum und als poetologischer Metapher beschäftigt haben.

Die Gemäldegalerie verfügt über eine große Anzahl von Seestücken, viele davon stammen aus dem Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Zu meinen, es handle sich dabei um rein atmosphärische Kontemplationen von Natur – das Meer, die Weite und Unendlichkeit, der weiße Raum, das Unfassbare und Fluide oder die Reise –, ist verfehlt. Diese beschreiben nur einige der vielen Aspekte des Seestücks. Vielmehr bezeichnet es auch den territorialen, umkämpften Raum, der mit seinen Fischerbooten nicht nur als Zeichen für die Ernährung und Lebensgrundlage der Menschen steht, sondern eben auch für territoriale Grenzen, Eroberung, Handel und Ausbeutung, frühe Formen des Kapitalismus. Marginal erscheinende Zeichen wie Fahnen weisen recht deutlich aus, dass hier Wert auf Nationalität gelegt wird. Auf jedem der Seestücke weht die holländische Flagge.

Eine Flagge, die auch Gegenstand vieler Werke von Marcel Broodthaers ist, zum Beispiel in *Fémur d'homme belge* und *Fémur d'une femme française*, eine offensichtliche *Vanitas*-Darstellung, die lakonisch zeigt, dass im Tod Alle (Knochen) gleich sind. Die Fahne taucht aber auch in einem Fundstück vom Flohmarkt auf, einem Seestück unbestimmter Herkunft, auf dem heimkehrende Fischer abgebildet sind, das Boot mit französischer Fahne ausgestattet. Dieses Fundstück wird zum Gegenstand mehrerer Transformationen im Werk von Broodthaers. Eine davon ist *Bateau Tableau*, eine Diaprojektion, in dem das Bild buchstäblich in seine

Teile fragmentiert wird, etwas, das das Medium der Fotografie ebenso erlaubt wie das Medium Film – Ausschnitte, Nahaufnahmen. In diesem Saal findet auf diese Weise die Fortsetzung der Thematik des ersten statt – die Auseinandersetzung mit veränderten Weisen der Abbildung von Wirklichkeit in der Malerei gegenüber den Medien Fotografie und Film.

Muscheln, Eier und Kohle spielen im Werk von Broodthaers eine große Rolle. Sie sind Ausweis der Potenz, der Hohlform, aber auch des Essentiellen von Leben: Wovon und wie leben und ernähren sich Menschen, die begrenzten Zugang zu Wohlstand haben? Hier spannt sich der Bogen zu den Stilleben der alten Meister und dem etwas drastischen Genrestück *Die Fischhändlerin* von Van Beyeren hin zu zeitgenössischen „Seestücken“.

Von da „kombinieren“ wir zu Allan Sekulas fotografischem Dokumentarismus in seiner „Oper“ *Black Tide / Marea Negra*, eine Fotoserie, die nur eine der vielen Werkserien Sekulas ist, die sich mit dem Verhältnis von Meer, Politik, Ökologie, Ausbeutung und Arbeit beschäftigen. Eine direkte Linie von den Fregatten, die für die Eroberung des Meeresraumes im 17. Jahrhundert stehen, bis zu den ökologischen Katastrophen eines heillos ausgebeuteten Territoriums zu ziehen, scheint auf der Hand zu liegen und in den Schutzanzügen der Hilfstruppen schauerliche Aktualität zu erlangen.

\* Der Titel wurde Marcel Broodthaers „entwendet“: *L'Angélu de Daumier. Nou-veaux Trucs. Nouvelles Combines*, Paris 1975, 2 Bände.

#### Nahaufnahme

Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts ist Ausdruck der Vormachtstellung der Republik der Vereinigten Niederlande zur See und im weltumspannenden Handel. Während die Marine- oder Seestücke anfänglich als Ereignisbilder historischen und dokumentarischen Zwecken dienten, wurden sie zunehmend zu atmosphärischen Landschaftsbildern weiterentwickelt, in denen Beobachtungen mannigfaltiger Licht- und Wetterphänomene ihren Niederschlag fanden. Wenn auch die dargestellten Landschaftsräume auf dem Studium nach der Natur basieren, so sind diese letztlich nach künstlerischen Kriterien komponierte Atelierstücke. *Die Fischhändlerin* von Abraham van Beyeren bietet dem Betrachtenden ein reiches Sortiment an Salzwasserfischen und Krustentieren feil. Der Ausblick durch das Ladenfenster auf das geschäftige Treiben am Strand verweist auf die Herkunft der Ware und im übertragenen Sinn auf die Bedeutung des Meeres als Grundlage für den wachsenden Wohlstand der niederländischen Republik. Doch die Fischhändlerin hat anderes im Sinn. Den direkten Blickkontakt suchend, präsentiert sie ihrem Gegenüber ein schimmerndes Lachsfilet in einer anzüglichen, sexuell konnotierten Geste.

# Saal 3

## Subjekte an der Schwelle

Johann Kupetzky, *Bildnis Adam Philipp Graf Losy von Losymthal*, 1723  
Martin van Meytens, *Bildnis Maria Theresias als Königin von Ungarn*, 1759

Ulrike Grossarth  
*1 weniger als die Hälfte / Konięcpolski*,  
Drohobycz / Dresden 2012–2022  
Setting bestehend aus:  
*Kleid*, Dresden 2013/2014  
*Perücke der Mme Konięcpolski*,  
Drohobycz / Dresden 2012, Wien 2014  
*Die Null*, 2022  
*Subjektwerkstatt*, 2022  
Vitrinen mit diversen Inhalten

Diese Sektion\* der Ausstellung geht anhand weniger Werke auf eine metaphorische Weise der Schwellenzeit zwischen Absolutismus und Aufklärung als eine Art Imaginationsraum nach. So steht die Verkörperung eines „vollendeten Positivismus“ (Ulrike Grossarth) – eine Herrscherin der Übergangszeit, Maria Theresia, im Ausdruck absoluter Herrschaft mit allen dazugehörigen Insignien der Macht – einer Adelligen aus dem abgelegenen Osten gegenüber, personifiziert in „Madame Konięcpolski“. Der ebenso vollendeten Feinmalerei des Hofmalers von Maria Theresia, Martin van Meytens, steht das im Vergleich dazu etwas unbeholfene, dilettantische Porträt der Landadeligen gegenüber – als Ausweis einer am Zentrum orientierten, aber verfehlten und immer schon zum Scheitern verurteilten Ambition, es dem Herrscherhaus, dem man, den Kronländern zugeordnet, untergeordnet ist, gleichzutun. In der Arbeit von Ulrike Grossarth stellt Madame Konięcpolski ein in die Dreidimensionalität getretenes „Subjekttaggregat“ dar – eine Werkgruppe, an der die Künstlerin seit vielen Jahren arbeitet.\*\* Die Figur ist eine Leerstelle mit Potenz, steht sie als Komposit aus Kleid und Perücke doch letztlich ohne Körper da. Dabei ist die Perücke mit einem Edelstein (weniger einem Diadem) am Scheitelpunkt Versatzstück eines Subjekts am Übergang, das, obwohl höfisch, gleichzeitig mit einem „neuen“ Kleid ausgestattet wird, dem der aufklärerische Geist der *Enzyklopädie* von Diderot und d’Alembert regelrecht eingeschrieben ist. Es trägt sozusagen die minutiösen Versuche, Welt bis in die kleinsten Klassifikationen von Herstellen (Produktion), Produkt (Objekt) und Abfall (Reste) darzustellen, auf den Leib geschrieben: Die Darstellung der Perückenschachtel aus dem Kupferstich der *Enzyklopädie* wird als Ornament in die Textur des Stoffes/Kleides übertragen.

Ein merkantiler Geist des Prinzips der Nutzbarmachung, bereinigt von Magie und höfischen Fantasien – beide Agentinnen in gewissem Sinne denaturiert, mit Sehnsüchten ausgestattet in Bezug auf das Natürliche und die Natur, von der sie sich zusehends entfernen und sich nur durch Projektionen und Spiele wieder anzunähern wagen (das Motiv des Schäfers und der Schäferspiele im nächsten Saal als Beispiel).

Die „Null“ dieser Konstellation eröffnet nach Grossarth ein komplexeres Feld, insofern als „rechts der Null ein ‚Negativraum‘ beginnt, in dem sich die Erzählung abspielt. Ein ungesichertes Feld, flüssig und anschlussfähig, rausgerückt aus dem ‚Zählbaren‘“.

Neben dieser hybriden Subjektkonstruktion steht rechts zur Seite der Herrscherin ein ebenso effeminiert wirkender junger Mann, Graf Losy von Losymthal – musisch, begabt, Hofbaumeister von Maria Theresia und liberaler Rektor der Akademie –, als wäre er einer der Vermittler zwischen den Zeiten ...

\* Der Begriff der Sektion ist nicht zuletzt ein Zitat des von Marcel Broodthaers zwischen 1968 und 1972 „betriebenen“ fiktiven Museums als Stellungnahme zur Position des Museums im 20. Jahrhundert: dem *Musée d’Art Moderne. Département des Aigles* mit seinen diversen Sektionen an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten: der *Section Financière*, der *Section des Figures*, der *Section Littéraire* etc.

\*\* Die für die Ausstellung entstandene *Subjektwerkstatt* ist ein vorläufiges Tableau der Entwicklungen der Subjekttaggregate, die sich aus verschiedenen Kulturinhalten, die das westliche Denken geprägt haben, zusammensetzen, u. a. den Allegorien von Cesare Ripas *Iconologia* (1593) oder den Darstellungen der *Enzyklopädie* von Diderot und d’Alembert (1751–1780).

### Nahaufnahme

Adam Philipp Graf Losy von Losymthal (1705–1781) ist eine bedeutende historische Figur. In kaiserlichen Diensten stehend, hatte er in der Mitte des 18. Jahrhunderts maßgeblichen Anteil an der Wiederbelebung und Erneuerung der Wiener Akademie. Als Protektor und nach dem Tod Jacob van Schuppens zugleich auch interimistischer Leiter gab er der damals kaiserlichen königlichen Hof-Academie der Mahler-, Bildhauer- und Baukunst mit den ersten Statuten von 1751 eine grundlegende und zukunftsweisende juristische Ordnung. Der böhmische Maler Jan Kupetzky porträtierte Graf Losy 1723 im jugendlichen Alter von 17 Jahren. Zu diesem Zeitpunkt hatte der junge Mann bereits das väterliche Erbe angetreten und die Besitzungen in Böhmen übernommen. Das idealisierende und einfühlsame Porträt zeigt ihn mit ebenmäßigen Zügen und einem offenen, zugleich träumerischen Blick. Kolorit und Farbauftrag sind von der venezianischen Kunst beeinflusst. Losys herausragende Karriere mündete in der Aufnahme als Mitglied des „Ordens vom Goldenen Vlies“.

# Saal 4

## Burleske Verschiebungen – Klassenoperationen

- Cornelis Bega, *Betrunkenen Bauern in einer Schenke*, um 1662
- Barent Fabritius, *Selbstbildnis als Hirte*, um 1654–1656
- Claude Gelée, genannt Lorrain, *Waldweg mit Hirten und Herde*, um 1633
- Joris van der Haagen, *Flusslandschaft*, um 1660–1669
- Jan Miense Molenaer, *Zechende und rauchende Bauern in einem Wirtshaus*, nach 1650
- Adriaen van Ostade  
*Der komische Vorleser in einer Bauernschenke*, vor 1635  
*Zwei zechende Bauern, Wein trinkend und rauchend im Gespräch*, nach 1642
- Jacob van Ruisdael  
*Waldlandschaft mit einem Teich*, um 1650  
*Lichtung in einem Forst*, um 1646
- Quirin Boel, nach David Teniers d. J.  
*Mann mit Fellmütze und Weinglas*, zwischen 1635 u. 1668  
*Mann mit Hut und Krug*, zwischen 1635 und 1668
- Jacques Callot, aus der Folge *Die Bettler*, 1622/1623  
*Bettler mit Krücke und Umhängetasche*, Blatt 10  
*Bettler mit Rosenkranz*, Blatt 11  
*Bettlerin mit Teller*, Blatt 20  
*Der dicke Bettler*, Blatt 21  
*Sitzender Bettler beim Essen*, Blatt 24  
*Alte Frau mit Katzen*, Blatt 25
- Daniel Chodowiecki  
*Die Bettelfrau mit den beiden Kindern*, 1764  
*Die Bettelfrau mit drei Kindern*, 1764
- Rembrandt Harmensz. van Rijn  
*Nach links gehender Bettler*, 1631
- Bettler und Bettlerin hinter einem Erdhügel*, um 1630  
*Selbstbildnis als Bettler, auf einem Hügel sitzend*, 1630  
*Bettler mit Holzfuß (Der Stelzfuß)*, um 1630  
*Die Landschaft mit dem Obelisk*, um 1650  
*Die Landschaft mit Bäumen, Bauernhäusern und dem Turm*, um 1651  
*Hütte mit Baum*, um 1660  
*Landschaft mit Schenke und Bauernhäusern unter Bäumen*, um 1660  
*Waldrand*, um 1660
- Adriaen van Ostade, *Kämpfende Kartenspieler (Der Messerkampf)*, 1653
- Adriaen van Ostade, zugeschrieben, *Die Lauserin*, um 1650
- [Aus konservatorischen Gründen Wechsel der Werke ab Juli 2022.](#)
- Marcel Broodthaers  
*Caricatures-Grandville*, 1968  
*Table avec briques*, 1968  
*Fume*, 1972
- Rodney Graham, *City Self / Country Self*, 2000
- Jeroen de Rijke / Willem de Rooij, *Junks*, 1994
- Klaus Scherübel, *Working Pants (Late 20th and Early 21st Century)*, 2011–2012/2022
- Laurence Sturla  
*Along the Moorings*, 2019  
*At the Clearway*, 2019  
*Office Notebook (daily bouquet)*, 2020/2021  
*Office Notebook (daily bouquet)*, 2020/2021  
*Office Notebook (daily bouquet)*, 2020/2021  
*Stone Dreams (XI–XIII)*, 2021

Armut wird nicht erst seit dem 19. Jahrhundert, der Hochzeit der Entwicklung des Kapitalismus und in Folge einer die Klassen separierenden Industrialisierung, bildlich dargestellt als Gegenbild zu denen, die es geschafft haben, sondern unter diversen Vorzeichen bereits im 17. und 18. Jahrhundert. Zwischen diesen Klassenoperationen vermitteln die Standessatiren im Modus der Kritik und Anmahnung, dass gesellschaftliche Ordnung entweder vorgegeben ist und keine Alternative zur Annahme dieser Tatsache zur Verfügung steht, oder aber ein Menetekel an der Wand darstellt, das suggeriert, dass eine fortschreitende Industrialisierung Opfer generiert, für die der Einzelne nichts kann. Auch wird vor Hybris gewarnt – Hochmut kommt vor dem Fall.

Ist im 17. Jahrhundert die Unentrinnbarkeit von Armut in typologisch-essentialisierten Darstellungen gängig, folgen im 18. der Klassenrevolten aufgrund von Hunger und Landflucht und stärker noch im 19. Jahrhundert zusätzliche Informationen durch Hinzufügung von „Umgebung“ – die Milieuschilderung entsteht. In diesem Moment treten Gesellschaftskritik, die *commons*, Solidarität und Barmherzigkeit auf die gesellschaftliche Bühne. Die Dargestellten sind nicht mehr nur ursächlich selbst verantwortlich für ihr Schicksal und gottgegeben in eine Rolle hineingeboren, sondern Produkt und Opfer von gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnissen, in denen Aufstieg und Fall nahe beieinanderliegen.

Strebt der Geselle vom Land, der nach mehr Möglichkeiten in der Stadt sucht, und also auch nach den äußeren Insignien eines Klassenaufstiegs – einer entsprechenden Kleiderordnung –, erleben wir eine Inversion dieser Ordnung im 20. Jahrhundert: Es erfolgt eine „perverse“ Aneignung von vormals „schäbiger“ Arbeitskleidung der Arbeiterklasse – mitunter verdreckte, angeklebte und zerrissene Jeans –, die unter Nutzung kostbarer Ressourcen nun künstlich und kostspielig für eine wohlhabende Klasse von den Marken Helmut Lang bis BALMAIN hergestellt und angepriesen werden. Nicht zufällig ist die *fake* Ziegelwand als Hintergrund des Schaufensters für die *Working Pants* von Klaus Scherübel auch Material der Barrikadenkämpfe aller Zeiten und für Marcel Broodthaers Symbol für die arbeitende Klasse (Ziegel, Fabrik) im Gegensatz zur privilegierten Arbeit des Dichters (Tisch, „Rauch“ (*Fume*) der Inspiration).

### Nahaufnahme

Daniel Chodowiecki, ein aus Danzig stammender, größtenteils in Berlin wirkender Autodidakt, widmete sich ab den 1750er Jahren hauptsächlich der Miniaturmalerei und Illustrationsgrafik. Die Radierungen mit Darstellungen von verarmten, bettelnden Frauen und Kindern zählen zu seinem grafischen Frühwerk. Den Drucken liegen Naturstudien zugrunde, die im Berliner Tiergarten, manchmal auch im Arbeitszimmer des Künstlers angefertigt wurden. Sie entstanden unter dem Eindruck der sozio-ökonomischen Auswirkungen des Siebenjährigen Kriegs (1756–1763).



# Saal 5

## Der vertikale Klub / Schwarz in Schwarz

Jan van Huysum, *Blumenstück*, vor 1725

Michael van Mierevelt, *Bildnis Eva Briell-Bouyaert*, 1627

Jacobea Maria van Nikkelen, *Blumenstück*, um 1710

Rembrandt Harmensz. van Rijn

*Bildnis einer jungen Frau*, 1632

Rachel Ruysch

*Blumenstück*, um 1700

Cornelis van der Voort, zugeschrieben

*Bildnis einer unbekanntten Frau*, 1615

*Bildnis eines unbekanntten Mannes*, 1615

Martin Beck, *Flowers (set 2)*, 2014–2015

Willem Oorebeek, *VERTIKAL KLUB*, 2013

(fortlaufende Prints), Seiten 1, 3, 8, 11, 13

Ein Zeitsprung: zurück in das 17. Jahrhundert, in die Zeit des Bildnisses als Repräsentation von Stand und Klasse – ätherische Strenge in Schwarz auf Schwarz mit Weißhöhungen vor dunklem Ab- und Hintergrund. Niemand könnte besser als Max Raphael\* die Funktionen dieser Modulationen in Schwarz von Figur und Grund und das Heraustreten der Figur bestimmen: „Es [das Schwarz] ist für die Fleischfarbe ein völlig neutraler Grund, insofern es rahmt, zurücktritt, die Helligkeit und die Wärme des Fleisches hebt und selbst keinen Ausdruckswert hat als den, keinen zu beanspruchen. Es bildet einen neutralen Grund, weil es der Grund des Absoluten ist, das alle Inhalte in sich trägt, obwohl es keinen zur Erscheinung kommen lässt. Das Schwarz hat die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit. Es scheint, als sei die Einheit aller bestimmten Farben Weiß, und es scheint ferner, als habe das Schwarz auf dem Porträt eine analoge Funktion wie das Gold auf dem Heiligenbild.“ Gold könne nur als Hintergrund für das Heiligenbild fungieren, während Schwarz für jenes eines „irdischen Individuums“ prädestiniert sei. Es ist die paradoxe Eigenschaft von Opazität, die der Schwarztonigkeit innewohnt und die dennoch „zur Erscheinung“ bringt.

Eine ähnliche Funktion haben die *Blackouts* bei Willem Oorebeek, ein massenmedial verfügbares Bild so lange lithographisch zu schwärzen bis es fast zum Verschwinden, zur Obliteration gebracht und dadurch der Verfügbarkeit entzogen wird\*\* – und so gewissermaßen die Aura zurückerlangt, die im „Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“ (W. Benjamin) verloren schien. In der Ausstellung haben wir es allerdings mit einer Werkgruppe von Oorebeek zu tun, die das Subjekt auf andere Weise dem Vergessen im Fluss der Bildreproduktion zu entreißen

sucht. Der *Vertikal Klub* ist inspiriert von Adolfo Bioy Casares' Roman *Morels Erfindung* (1940), in welchem Projektionen von Menschen ununterscheidbar sind von realen Menschen; in Oorebeeks Werk nun spielt im Vergleich dazu die Welt des reproduzierten Bildes und dessen Tod eine Rolle: Waren die „Verticals“ in der Anfangsphase der Werkserie Mitte der 1990er Jahre, über die Technik der Lithographie hergestellt und an die Wand appliziert, bei Herunternahme unweigerlich zerstört (wodurch eine „Kopie“ zu einem Original wurde), werden sie nun, biografisch erweitert, in ihrer gesamten Genese nach der Art eines kunsthistorischen Bestandsbuches einer Kunstsammlung als digitaler Print wiedergegeben – daran erinnern die Kategorisierungen und Rubriken von „Exponatbeschreibung“, „Publikationen und Ausstellungen“ und „Vertical Club Status“.

Die Bildgattung der Porträtmalerei wird in der Hängung suggestiv kontrastiert mit einer Bildgattung „niederer“ Ranges, dem Stillleben, der *nature morte*, tote Natur, was angesichts von Pflanzendarstellungen als Widerspruch erscheint. Es ist eine Form der *Vanitas*- und der *Memento-mori*-Darstellung und insofern passendes Pendant zum ebenfalls vergänglichen, im Porträt eingefrorenen, menschlichen Leben.

\* Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, Qumran Verlag: Frankfurt a. M./Paris 1983 (Orig. 1952), S. 30/31.

\*\* Vgl. Sabine Folie, Wolfgang Fetz (Hrsg.), *Willem Oorebeek, Raubdruck*, Bregenz 2016.

### Nahaufnahme

Rembrandt gestaltete das Bildnis einer heute unbekanntten jungen Dame 1632 betont schlicht und mit reduzierter, dunkler Farbpalette gemäß der Porträtkonventionen seiner Zeit. Fein nuanciert verschmilzt das tiefe Schwarz der bürgerlichen Tracht mit dem warmen Grau des einfarbigen Hintergrundes. Aus dieser beinahe homogenen dunklen Farbfläche treten die hellen Inkarnattöne von Gesicht und Händen, umrahmt von weißen Kleidungsstücken und deren Zierelementen wie Flügelhaube, Mühlsteinkragen und Spitzenmanschetten, kontrastreich hervor. Die Glanzlichter der beiden mit Perlen besetzten Schmucknadeln geben nicht nur der transparenten Haube am Kopf der Frau Halt, sondern unterstützen auch die stereometrische Formgebung des Gesichts.

# Saal 6

## Blauw naakt

### Nackte und Heilige – Postmodern barock

Lucas Cranach d. Ä., *Lucretia*, 1532

Anthonis van Dyck, *Mariä Himmelfahrt*, um 1630

Peter Paul Rubens

Modell für das Hochaltarblatt von Santa Maria in Vallicella, Rom: *Das Gnadenbild der Madonna della Vallicella, von Engeln verehrt*, 1608

Entwurfsskizze für die Jesuitenkirche in Antwerpen: *Verkündigung Mariä*, 1620

Entwurfsskizze für die Jesuitenkirche in Antwerpen: *Die Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten*, 1620  
*Das Urteil des Paris*, zwischen 1605 und 1608

*Sine Cerere et Baccho friget Venus (Frierende Venus)*, um 1614

Lili Dujourie

*Untitled (Blauw naakt)*, 1980

*Untitled (Rood naakt)*, 1983

*Zonder titel*, 1983

Den austeren, nüchternen und verhaltenen Porträtbildnissen des 17. Jahrhunderts folgt die Opulenz und Dynamik des (religiösen) Barocks, dabei fällt im Gegensatz dazu die Darstellung von (mythologischer) Nacktheit seit Lucas Cranach d. Ä. über Rubens bis zu Lili Dujourie ins Auge. Ebenso wie die Auffassung von Nacktheit und Verhüllung durchkreuzt sich jene der Farben, die ihren traditionellen Zuschreibungen nur bedingt folgen.

Die *Lucretia* von Cranach ist pure Ausgesetztheit vor abstraktem, dunklem Grund. Ihre komplexe, nicht völlig eindeutige „Biografie“ spricht von einer Opferung durch eine paradoxe Handlung der sexuellen Hingabe an den begehrenden Königssohn, um der Schmach einer vorgeführten Vergewaltigung zu entgehen: Tarquinius droht, sie zu töten und neben einen Sklaven zu legen, um vor ihrem Ehemann den Ehebruch zu suggerieren. In der Metaerzählung opfert sich Lucretia, um das Königtum zu Fall zu bringen und die römische Republik zu begründen. Um die dramatische Verwebung von politischer Geschichte und dem Schönheitswettbewerb unter Frauen, der von einem Mann entschieden wird, geht es auch in dem Kreis von Darstellungen um das *Urteil des Paris* von Rubens.

Die barocke Dynamik von spiralartigen, geschraubten Bewegungen von unten nach oben wird allerdings in den religiösen Ölskizzen und Modelli von Rubens und van Dyck auf die Spitze getrieben. Die Gemäldegalerie besitzt unter anderen das spektakuläre Modello für die *Madonna della Vallicella*, die gleichzeitig Zeugnis eines hoch komplexen Hergangs ist, der schon beim Transfer der wundertätigen Madonna aus der Kapelle in das Altarbild der Kirche beginnt: Bei diesem musste das quasi als eine Art Reliquie verehrte historische Madonna-Bildnis mit dem „Einsatzbild“,

das in Form einer „Bild-Klappe“\* über das ursprüngliche historische Bild eingesetzt wurde, zur Deckung gebracht werden, um nur an besonderen Tagen geöffnet zu werden. Die Montage stellt eine Form von *Mise en abyme* dar, eine Bild-im-Bild-Operation, die durch einen plastischen Rahmen hervorgehoben und verdeutlicht wird.

Bühnen und Rahmen, die eine Bühne von Geschehnissen begrenzen, sowie deren Überschreitung spielen in den delirierenden Räumen des Barocks ebenso eine Rolle wie in den Werken von Lili Dujourie. Dujourie nimmt in den späten 1970er und 1980er Jahren die historisch ambivalente Darstellung des weiblichen Aktes auf sowie die Verwendung von farbenprächtigen Draperien und Faltenwürfen, wie sie in den Bildern seit dem Mittelalter und besonders im Barock zur Steigerung der Bilddynamik eingesetzt wurden, und transformiert diese vor dem Hintergrund eines literarischen Zeitgeistes und einer neuen politischen Codierung des weiblichen Subjekts. Strahlendes Blau, wie es normalerweise in kostbarem, weil rarem Ultramarin des Gewandes der Madonna als Verweis auf das Himmlische und Reine eingesetzt wird, stellt in *Blauw naakt* den aufziehbaren Fotohintergrund, wie er von Fotograf\*innen verwendet wird. Auf der Draperie steht eine Frau für sich, ohne Blickbeziehung zu den Betrachtenden, in zwei klassischen Posen wie zur Probe. Medial hat sich verändert, dass es sich nicht um Malerei handelt, sondern um ein Medium zwischen Film und Fotografie – die Lichtbildprojektion. Die Statik der Fotografie erhält Luminosität und die Potenz zum Laufbild erscheint ausgesetzt, was eine besondere Spannung erzeugt.

Dujourie verbindet in ihren Fotos, Videos, Skulpturen und Collagen den Gestus des Minimalismus mit dem literarischen Geist des Nouveau Roman und dem *ennui* der Nouvelle Vague. Darin wird besonders die Stellung des weiblichen Subjekts vor dem Hintergrund einer postmodernen Kondition reflektiert.

\* Vgl. dazu die erhellenden Darstellungen des Entstehungszusammenhangs von Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Wilhelm Fink Verlag: München 1998.

#### Nahaufnahme

Die Beherrschung der Aktfigur zählt zu den großen künstlerischen Herausforderungen. Peter Paul Rubens' Malerei zeichnet sich durch eine betont körpernahe, plastische Modellierung aus, die sich der flämische Künstler vor allem durch das Studium antiker Kunst aneignete. Das antike Formen- und Figurenrepertoire wurde von ihm in raffinierter Weise zu eigenen neuen Bildkompositionen verarbeitet. Für die *Frierende Venus* griff er beispielsweise auf die Körperhaltung der *Kauernden Venus* des hellenistischen Bildhauers Diodalses zurück. Lucas Cranachs *Lucretia* ist im Unterschied dazu von flächenhaftem Charakter. Für Cranach lag der Reiz der Darstellung und die erotische Wirkung des gemalten Akts weniger in der Plastizität der Form als vielmehr in der geschwungenen Linienführung der Kontur des Körpers. Der dunkel kontrastierende Hintergrund steigert die dekorative Wirkung der Figur.

# Saal 7

## Historizität und Ekstase träumen

Peter Paul Rubens unter Mitarbeit von Frans Snyders,  
*Bacchische Szene: „Der träumende Silen“*,  
um 1610–1612

Peter Paul Rubens – Werkstatt, *Die säugende Tigerin*,  
um 1620

Jan Fyt, *Stilleben mit Trauben, Graupapagei und Äffchen*,  
um 1650

Nach Praxiteles, *Apollo Sauroktonos, der Eidechsentöter*,  
Mitte 4. Jh. v. Chr.

Johann Christian Friedrich Wilhelm Beyer,  
*Harpokrates*, vor 1783

Nach dem sogenannten *Antinoos Basrelief* aus  
der *Villa Albani*, um 130–138

Lili Dujourie, *Portret*, 1985  
Albert Paris Gütersloh

*Erinnerung an Mallorca*, 1960

*Stilleben mit gestreiftem Tuch*, 1953

Marcello Maloberti, *VIR TEMPORIS ACTI*, 2018

In diesem Abschnitt setzt sich ein Teil der barocken Ekstase über die Darstellung des „träumenden Silenus“ von Rubens und verwandten Bildern fort. Neben diesem dionysischen Formenkreis entfaltet sich eine Reflexion über den apollinischen Kanon der Ausgewogenheit (Ponderation) innerhalb der antiken Klassik und jener der Renaissance mit ihrem Revival „edler Einfalt und stiller Größe“ (J. J. Winckelmann) im 18. und 19. Jahrhundert in den performativen Werken von Marcello Maloberti sowie in einigen Gipsabgüssen nach Antiken – dem *Antinoos aus der Villa Albani* oder dem *Eidechsentöter Sauroktonos*.

Im Akt des jungen Performers (als Pendant zu den adoleszenten und also irgendwie hybriden Statuen), der in einer Endlosschleife Bilder aus dem klassischen Formenkanon aus Büchern ausschneidet und sie am Boden verstreut, konvergieren im Brennpunkt der Betrachtung Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Original und Kopie.

Das museale klassizistische Setting, das als Projektionsfläche von Historizität dient und gleichzeitig den titelgebenden und aus der Antike abgeleiteten *Vir Temporis Acti* – den antiken Menschen – in einer Büste zeigt, spiegelt sich doppelt im Spiegel. Dort (im Spiegel) erscheint allerdings eine deutliche Verzerrung der idealisierenden Darstellung in Richtung einer veristisch gebrochenen Drastik des beginnenden 20. Jahrhunderts zwischen Naturalismus und Sezessionismus.

Der Spiegel hat vielfache Funktionen – der Spiegel im Bild bei Maloberti und der Spiegel als gerahmtes „Bild“ ohne Inhalt außerhalb der Reflektion bei Dujourie – vermehrt um die Bedeutung des zerbrochenen Spiegels, also der Verweigerung,

Zeichen, Repräsentant zu sein, Verdoppelung des Realen und insofern stellt er eine Allegorie des Scheiterns am Abbild dar. Der Spiegel ist gleichzeitig *Parergon*, Verweisstück, „Gemälde“ von etwas, das nicht er selbst ist, sondern etwas von ihm Verschiedenes. Anders als im Gemälde handelt es sich beim Spiegel nicht um *Mimesis* (Nachahmung), sondern um *Semiosis*, also um ein Zeichen, das etwas repräsentiert und vorgibt, mit dem Vorbild ident zu sein.

Diesen kontemplativen Mix zwischen verlorener Selbstvergessenheit, historischer Verstrickung und Determination sowie apollinischer *Sophrosyne* (Mäßigung durch Vernunft und Besonnenheit) konterkariert die Trunkenheit des träumenden Silenus, inmitten von Darstellungen eines verführerischen Banketts aphrodisierender Trauben und einer „säugenden Tigerin“ – eine Bühne untergründiger Aggression und Rage, des Taumels, kurz: der Einbruch der Natur in die kontrollierte Contenance.

Svetlana Alpers geht in ihrer Studie\* der für Rubens offenbar wichtigen und häufig aufgegriffenen Figur des Silenus nach, in der Annahme, dass es sich um eine Art Alter-Ego-Identifikationsfigur handelt, ein verkaptetes Selbstporträt, während er sich im Gegensatz zu anderen Malern praktisch nie selbst porträtiert. Silenus ist ein Mischwesen, ein Hybrid, weder Mann, der, wie Alpers sagt, für den Krieg oder die Liebe tauglich wäre, noch ganz Tier, zudem immer alternd und adipös dargestellt, komisch, stolpernd, von lästigen Bienen verfolgt. Vielmehr entlockt ihm der Rausch des Weins Kreativität – er spricht wahr (*Parrhesia*) und dichtet und könnte die Figur des Künstlers par excellence verkörpern.

\* Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, Yale University Press: New Haven/London 1995.

### Nahaufnahme

Als Günstling des römischen Kaisers Hadrian wird Antinoos nach dessen Tod als Genius der Jugend und des Frühlings göttlich verehrt. Der ernste Blick, die üppigen, bis in den Nacken fallenden Locken versinnbildlichen die Verbindung von betörender Schönheit und Melancholie bzw. Schwermut. Diese Form des In-sich-gekehrt-seins und der inneren Versenkung wird als Voraussetzung für schöpferisches Tun aufgefasst. Antinoos-Darstellungen behalten stets individuelle Porträtzüge, werden jedoch zum Typus eines *Agathos Daimon* (wohlwollender Gott) überhöht.

# Saal 8

## Gotische Transzendenz

- Hieronymus Bosch, *Weltgerichts-Triptychon*, um 1490–1505  
 Nach Dieric Bouts, *Trauernde Maria*  
 Meister der Grooteschen Anbetung, *Beweinungs-Triptychon*, um 1510–1515  
 Meister der Katharinenlegende, Umkreis, *Kreuzigung Christi*, um 1500  
 Meister der Österreichischen Vorlande, *Kreuzigung Christi*, 1460–1470  
 Albrecht Dürer, *Kleine Gewandstudie*, 1515
- Laurenz Spinning, zugeschrieben, *Grund- und Aufrisszeichnung des Sakramentshauses der Stadtpfarrkirche in Steyr*, um 1470  
 Unbekannter Künstler, *Halbierte Aufrisszeichnung des Freiburger Münsterturmes*, um 1350  
 Unbekannter Künstler, *Aufrisszeichnung einer Chorapsis mit 5/8-Schluss*, um 1500  
 Unbekannter Künstler, *Turmaufriss, möglicherweise für oder nach dem Westturm der Schlosskirche von Meisenheim*, um 1490  
 Unbekannter Künstler, *Grund- und Aufrisszeichnung des Freiburger Münsterturmes*, um 1400  
 Unbekannter Künstler, *Grundrisszeichnung eines quadratischen Gewölbes mit Rippenkurvaturen*, um 1520  
 Unbekannter Künstler, *Grundrisszeichnung einer Rippenfiguration*, um 1490  
 Unbekannter Künstler, *Grundrisszeichnung eines dreiseitigen Baldachinaufbaus*, um 1520  
 Unbekannter Künstler, *Grundrisszeichnung einer Gewölbefiguration*, um 1515
- Ab Juli Wechsel aus konservatorischen Gründen:  
 Laurenz Spinning, zugeschrieben  
*Grund- und Aufrisszeichnung eines Sakramentshauses*, um 1465  
*Grundrisszeichnung eines Kapellenraumes mit 5/8-Schluss*, um 1467/1468  
*Grundrisszeichnung des Pressburger/Bratislavaer Domlanghauses mit Gewölbesystem*, um 1455  
*Grund- und Aufrisszeichnung der Südwestecke der Himmelfahrts-/Zápolyakapelle von Donnersmark/Spišský Štvrtok*, um 1458  
 Nach Rogier van der Weyden, *Vier Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi*, um 1500  
 Unbekannter Künstler, *Grund- und Aufrisszeichnung eines Gesprengeaufbaus, möglicherweise für ein Sakramentshaus*, um 1500  
 Unbekannter Künstler, *Grund- und Aufrisszeichnung eines Sakramentshauses*, um 1462  
 Unbekannter Künstler, *Grund- und Aufrisszeichnung eines Sakramentshauses, ähnlich jenem im Chor der Pfarrkirche St. Nikolaus in Znaim/Znojmo*, spätes 15. Jh.  
 Unbekannter Künstler, *Entwurf eines Maßwerkgewölbes*, um 1525
- Ulrike Grossarth  
*Gotische Tänze*, 1983  
*Steine rhythmisch*, 1988, ab Juli 2022  
 Vitrine mit diversen Materialien, 1983

Zeugnis der „Geburt der Intellektuellen“ im Mittelalter (Jacques Le Goff) an den Universitäten und in den Klöstern der Welt. Also eine scholastische Übung in Abstraktion und „Erleuchtung“, die in ihrem vertikalen Streben zu Gott hinführen soll, zur Erkenntnis.

Nicht weniger wichtig als die Lichtmetapher erscheint die der Falte. Die Faltenwürfe als vielfältige Potenzen und Verborgenseiten verzücken in den altniederländischen und altdeutschen Kreuzigungen und Marienbildnissen sowie in den Zeichnungen in diesem und dem folgenden Saal.

Zeitgenössisch übertragen formuliert es Ulrike Grossarth, ausgebildete Tänzerin und bildende Künstlerin für ihre Arbeit *Gotische Tänze* (1983) so: „Gotische Tänze war das Resultat einer Auseinandersetzung mit dem Gebrauch von Material im Kathedralbau des Mittelalters. Damals wurde versucht, den Stein in einer Weise zu benutzen, die nicht mehr dem organischen Lasten und Tragen zukam, sondern durch weitmöglichste Ausdünnung der Symbolisierung metaphysischer Ideen dienen sollte, die traditionell immer mit Abnahme von Material, von Physis verbunden wird. Mich interessierte die Übersetzung dieses Prinzips in die eigene Materialität des Gewandes und das Verhältnis zum raum-zeitlichen Feld unter Vermeidung eines subjektiven Gestaltungswillens. Ich vermied eindeutige Bewegungsrichtungen im Rahmen der Raumgeometrie, um eine multidimensionale Studie anzulegen, deren Gesamteindruck die reine Intensität in der Dauer war.“\*

\* Ulrike Grossarth im Booklet zur Ausstellung *Wäre ich von Stoff, ich würde mich färben*, Generali Foundation: Wien/Sternberg Press: Berlin 2014.

In diesem Raum steht traditionell und permanent das *Weltgerichts-Triptychon* des Hieronymus Bosch. Die Altartafel kann als miniaturisierte Kathedrale und damit miniaturisierter, mikrokosmischer Spiegel des Universums, der Schöpfung Gottes gelesen werden und der Verdammnis.

Diese Voraussetzung bietet den Ausgangspunkt für Überlegungen zu einem Raum der Transzendenz, in welchem die Lichtmetapher und Lichtarchitektur ihren Widerhall findet, genauso wie das Opfer, das gebracht werden muss für die Erlösung der Menschheit, das Opfer des Kreuzestodes.

Interessant in diesem Zusammenhang schienen die mittelalterlichen Baurisse, von denen das Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen die weltweit größte Sammlung besitzt. Sie in ihrer Fragilität und gleichzeitig Monumentalität in wegen ihrer Lichtempfindlichkeit wechselnden Sektionen zu zeigen, erschien besonders reizvoll, wenn auch nahezu verwegend. Türme und Gewölbe verstreuen sich in filigranen Strichen über die Wände. Diese Architektur ist nicht zuletzt auch

### Nahaufnahme

Das Kupferstichkabinett verwahrt mit 427 spätmittelalterlichen Architekturzeichnungen, den sogenannten gotischen Baurissen, die weltweit größte Sammlung dieser Art (UNESCO-Weltdokumentenerbe). Das Konvolut umfasst den gesamten überlieferten Planbestand der Wiener Dombauhütte von St. Stephan, der einzigen, von der sich derartiges Material erhalten hat. Die feinen Zeichnungen auf Pergament oder Papier aus dem 14. bis 16. Jahrhundert zeigen Grund- und Aufrisse von Kirchen- und seltener von Profanbauten, Entwürfe ihrer Ausstattung sowie geometrische Werkstattübungen und Skizzen.

# Saal 9

## Marien und (Subjekt)Modelle

- Hans Baldung Grien, *Die Heilige Familie im Grünen*, um 1512  
Alessandro di Mariano Filipepi, gen. Botticelli, *Madonna mit Kind und Engeln*, um 1490  
Dieric Bouts, *Krönung Mariä*, nach 1460  
Joos van Cleve, *Die heilige Familie*, um 1520–1530  
Lucas Cranach d. Ä. – Werkstatt, *Madonna mit traubenessendem Christuskind*, um 1540  
Antonio da Fabriano, *Marienkrönung*, um 1451–1486  
Florentiner Maler, *Thronende Madonna mit dem Heiligen Andreas und Antonius Abbas*, um 1400–1420  
Monogrammist H. P., *Die Hl. Familie mit Joachim und Anna im Grünen*, 1514  
Niederländischer Maler, *Maria mit dem Kind im Grünen*, 1515–1520  
Roelant Savery, *Flusslandschaft mit Vögeln*, um 1624–1630  
Jacopo del Sellaio, *Thronende Madonna mit Kind, dem Johannesknaben und Engel*, um 1475
- Albrecht Altdorfer, *Maria mit segnendem Kind in der Landschaft*, um 1515  
Albrecht Dürer  
*Die Heilige Familie mit den drei Hasen*, um 1497  
*Maria auf der Rasenbank, das Kind stillend*, 1503

umrahmt von langem Haar, ist sie mit wenigen Ausnahmen stets in rote und blaue Gewänder gehüllt, in den Farben des Paradieses. Im Laufe des Mittelalters wurde die menschliche Seite Marias als fürsorgliche und liebende Mutter betont. Posen und Gesten von Mutter und Kind wurden nun inniger und zärtlicher gestaltet. Die unterschiedlichen Typen des Madonnenbildes gehen zum großen Teil auf Vorbilder der byzantinischen Kunst zurück, beispielsweise auf *Panagia*, der Allerheiligsten, von Engeln umgeben, *Nikopoia*, der Siegbringenden, thronend mit dem Kind am Schoß, und *Elëusa*, der Barmherzigen, ihr Kind herzend. Joos van Cleve zeigte Maria mit entblößter Brust. Dieser im späten Mittelalter verbreitete Darstellungstypus als stillende, nährende Mutter (lat. *Maria lactans*) lässt sich ebenfalls auf ein byzantinisches Vorbild zurückführen, auf *Galaktatrophousa*, der Milchspenderin.

Der Korridor der Gemäldegalerie wäre ein klassischer Ort für die Aufstellung von Skulpturen und Gipsabgüssen nach antiken Vorbildern. Sie werden in dieser Ausstellung „ersetzt“ durch verchromte Schaufensterpuppen, die von den Künstlerinnen Anna-Sophie Berger und Teak Ramos in intertextuelle Gewänder eingekleidet werden. Bedrucktes A4-Papier wird mit Stoffen vernäht, Texte also buchstäblich eingeschrieben, so als würde das kollektive Gedächtnis der Geschichte des Einkleidens und der damit verbundenen Geschichte der Kleidercodes in einen Transformations- und Neuschreibungsprozess einbezogen. Die Texte stammen aus dem Archiv der Künstlerinnen, das im Zuge ihrer Recherche zur Geschichte des Gewandes und dessen sozio-kulturellen Bedingungen, bezogen auf das 16. bis ins 18. Jahrhundert, entstanden ist. Es wurden in dieser Art frei zusammengestellte und neu imaginierte Komposit-Subjekte kreiert, deren Geschlechtszuschreibung undefiniert bleibt.

Im Austausch dazu reihen sich über die ganze Länge der Galerie Marienbildnisse und Darstellungen der Heiligen Familie, teilweise in einer verkappten Form der *Sacra Conversazione* oder des *Hortus Conclusus*, die zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert entstanden sind. Die jungfräuliche Maria ist in ihrer Unberührtheit selbst ein Hybrid – zwar Frau und Mutter, aber „unbefleckt“.

Maria ist die ranghöchste Heilige im christlichen Pantheon. Ihre Darstellung ist zu Gunsten einer raschen Lesbarkeit typisiert. Mit ebenmäßigen Gesichtszügen,

### Nahaufnahme

Joos van Cleve erweiterte das Motiv von Maria und Kind mit Josef zur Heiligen Familie. Anlass ist die Aufwertung von Josefs Rolle im späten Mittelalter, aber auch die zunehmende Akzentuierung der menschlichen Seite von Josef und Maria. In der bildenden Kunst wandelte sich folglich das strenge, repräsentative Madonnenbild zur genrehaften Familienidylle. An die Stelle des Goldgrundes trat außerdem eine an die Lebensrealität der Gläubigen angenäherte Darstellung von Räumen und Landschaften, die einen leichten Einstieg in die religiöse Andacht förderte. Der Verzicht auf den Heiligenschein als erkennbares Attribut steigerte den profanen Charakter der Darstellung. Trotz Hinwendung zum Privaten blieb der religiöse Gehalt durch Fortführung der mittelalterlichen Symbolsprache bewahrt. Demnach steht das transparente Glas, gefüllt mit rotem Wein, für Maria als Gefäß Christi und ihre Jungfräulichkeit sowie für den Opfertod Christi und das eucharistische Blut. Die Säule im Hintergrund verweist auf das Passionsgeschehen.

# Saal 10

## Das selbstbewusste Bild II – „The Artist at Work“\*

Nach Antonio Canova, *Büste des Paris*, 1798  
Johann Baptist von Lampi d. J., *Bildnis des Bildhauers*  
*Antonio Canova*, nach 1806  
Anna Dorothea Therbusch, *Bildnis des Malers*  
*Jacob Philipp Hackert*, 1768  
Pierre Subleyras, *Das Atelier des Künstlers* (recto),  
zwischen 1746 und 1749  
Unbekannter Künstler, *Medusa Rondanini*, Gipsabguss nach  
einer Kopie des *Medusenhauptes auf dem Schild der*  
*Athenastatue* im Parthenon, 200–170 v. Chr.  
Franz Zächerle, *Pygmalion umfängt seine Statue*, 1771

VALIE EXPORT, *Selbstporträt mit Kopf*, 1966/1967

Das Ende des Parcours führt an den Anfang zurück – zur Frage der Gemachtheit des Bildes und letztlich zur Rolle des Künstlers und der Künstlerin dabei: In den hier gezeigten Selbstbildnissen stellen sich die Künstler\*innen selbst dar oder werden als Künstler\*innen porträtiert, meistens mit den Ausweisen ihrer Berufung, den Handwerkszeugen der Zunft: Malerei und Bildhauerei. Es sind Bilder zwischen Porträt, Repräsentationsbildnis und Selbstbefragung, und sie zeigen den/die „Künstler\*in bei der Arbeit“.

Besonders hinzuweisen ist auf das Bild des Ateliers des Malers von Pierre Subleyras, welches mehrfach die Bild-im-Bild-Thematik aufnimmt: der Maler, der dem Blick der Betrachtenden begegnet und diesen gleichzeitig ein von ihm gemaltes Selbstbildnis zeigt, so als müssten diese beurteilen, ob das Porträt gelungen ist, wobei das ganze Setting selbst wieder eine Darstellung ist. Dazu wird das Atelier als eine Art Gemäldegalerie gezeigt, sodass eine Mischung aus Atelier, Liebhaberkabinett und Repräsentationsraum entsteht.

Die Lampis, Vater und Sohn, produzieren zwei nahezu identische Bildnisse von Antonio Canova vor Versatzstücken seines in Wien realisierten Grabmales der Erzherzogin Marie Christine von Österreich, Tochter Maria Theresias, Gattin Herzog Alberts von Sachsen-Teschen, in der Augustinerkirche. Eine Gipsbüste des Paris nach antikisierendem Vorbild nach Canova steht gleichzeitig für die Bedeutung des Gipsabgusses in Canovas eigener künstlerischer Praxis.

Und wie ist es um die Fixierung weiblicher Zuschreibungen bestellt? VALIE EXPORT ist nahezu in Anverwandlung an ihr „Modell“, einer historischen, wohl gotischen Statue, begriffen. In ihrer Einfühlung und dem wie in unerwidertem

Begehren schweifenden Blick, die Augen unversehens aufgerissen, scheint sie vor dem Anblick der Medusa oder vor ihrem eigenen Anblick im Spiegel ebenso zu erstarren, wie Medusa selbst im Schild des Perseus vor Schrecken die Kontrolle verliert und dies mit ihrem Leben bezahlt.

Das Thema der Verschmelzung von Imagination und Wirklichkeit durch Nachahmung oder Schaffung eines Simulacrum respektive die Unmöglichkeit, die Identität zwischen Vorstellung und Wirklichkeit zu erreichen, welches im ersten Raum mit den *Trompe-l'Œil* durchgespielt wurde, taucht hier in Form des Pygmalionmotivs auf: Pygmalion scheitert letztlich daran, dem von ihm geschaffenen Geschöpf wirkliches Leben einzuhauchen, genauso wie Meister Frenhofer in der Novelle von Balzac daran scheitert, die Schönheit des Modells auf die Leinwand zu bannen.

So schließt sich der Kreis.

\* Der Titel ist einer Werkserie von Klaus Scherübel „entwendet“, die der Künstler seit 1990 in immer neuen Varianten weiterentwickelt.

### Nahaufnahme

Das Aufnahmewerk des Bildhauers Franz Zächerle für die Akademie zeigt in einem virtuosen Blei-Zinn-Relief die tragische Geschichte Pygmalions. In den *Metamorphosen* des Ovid wird ausführlich beschrieben, wie der von Sehnsucht getriebene Pygmalion eine lebensnahe weibliche Figur mit seiner ganzen schöpferischen Kraft und bis an die Grenzen seiner Kunst erschafft. Venus wird gebeten, seiner Schöpfung Leben einzuhauchen. Der fein differenzierte Bildraum bietet die Bühne, um das Spannungsfeld der *Mimesis* auszurollen – vom Vordergrund mit den vollplastisch aus der Fläche hervortretenden Köpfen bis zu der darüber schwebenden Venus, die in zartestem Flachrelief nahezu ätherisch anmutet.

## Impressum

Das entwendete Meisterwerk  
Bilder als Zeitmaschinen

Ausstellungsdauer: 8. April–30. Oktober 2022  
Ort: Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien  
Öffnungszeiten: Täglich außer Montag, 10–18 h

Zur Ausstellung erscheint eine Publikation,  
die im Herbst 2022 präsentiert wird.  
Vorbestellungen unter: [kunstsammlungen@akbild.ac.at](mailto:kunstsammlungen@akbild.ac.at)  
Alle Termine und Veranstaltungen unter:  
[www.kunstsammlungenakademie.at](http://www.kunstsammlungenakademie.at)

## Broschüre zur Ausstellung

Herausgegeben von und für den Inhalt verantwortlich:  
Sabine Folie für die Kunstsammlungen  
der Akademie der bildenden Künste Wien  
Texte: Sabine Folie  
Texte „Nahaufnahmen“: Claudia Koch (1, 2, 3, 5, 6, 9),  
René Schober (4, 8), Andrea Domanig (7, 10)  
Redaktion: Sabine Folie, Claudia Bauer  
Lektorat: Doris Geml  
Grafik: Beton  
Druck: Johann Sandler GmbH & Co KG,  
Marbach an der Donau

## Ausstellung

Kuratorin: Sabine Folie, Direktorin der Kunstsammlungen  
Unter Mitarbeit von:  
Leitung Sammlung Gemäldegalerie: Claudia Koch  
Leitung Sammlung Kupferstichkabinett: René Schober  
Leitung Kommunikation: Claudia Bauer  
Kustodin Glyptothek, Registrarin Gemäldegalerie:  
Andrea Domanig  
Produktionsleitung: Karin Julia Haas  
Projektassistentin: Christina Simmerer  
Publikationsmanagement: Doris Geml  
Sammlungsverwaltung Kupferstichkabinett: Viktoria Cordts  
Restaurierung: Astrid Lehner (Gemäldegalerie),  
Andreas Hartl, Hilde Seidl (Kupferstichkabinett)  
Rahmungen: Martina Brunner (Gemäldegalerie),  
Norbert Nabernik (Kupferstichkabinett)  
Lichtdesign: Veronika Mayerböck / ALLES oder Licht  
Ausstellungsgrafik: Salome Schmuki  
Medientechnik: Michael Krupica  
Kunstvermittlung, Veranstaltungen, Neue Medien:  
Sofie Wünsch  
Instagram: Anna Attems / Kunst Für Uns  
Sekretariat und Administration:  
Silvia Edtinger (Gemäldegalerie),  
Susanne Passauer (Kupferstichkabinett)  
Ausstellungsaufbau: must  
Transporte: hs art service austria

Mitarbeiter\_innen im Museum, an der Kassa und im  
Aufsichtsdienst: Johann Benkner, Catharina Bren,  
Franz Ettl, Mirjana Fabric, Margreta Jäger, Robert Pelzer,  
Heidemarie Schrott, Wolfgang Specht, Axel Sprenger  
Kunstvermittlung: Elisabeth Alhmidi, Simonne Baur, Andrea  
Ernst, Emmi Franke, Johannes Karel, Manuel Kreiner,  
Angelina Piatti, Markus Schön, Stephanie Sentall,  
Živa Vavpotič

Dank an die Künstler\_innen und Leihgeber\_innen:  
Martin Beck  
Anna-Sophie Berger  
Marie-Puck Broodthaers  
Francis De Beir  
Lili Dujourie  
VALIE EXPORT  
Galleria Raffaella Cortese, Mailand  
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf  
Galerie Layr, Wien  
Lisson Gallery, New York  
Matthew Marks Gallery, New York  
Rodney Graham  
Ulrike Grossarth  
Marcello Maloberti  
GIANNI MANHATTAN, Wien  
mumok – museum moderner kunst stiftung ludwig wien  
Willem Oorebeek  
Teak Ramos  
Willem de Rooij  
Klaus Scherübel  
Paul Sietsema  
sixpackfilm  
Laurence Sturla  
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection  
Marc van de Velde  
und Privatsammlungen

Akademie der bildenden Künste Wien  
Kunstsammlungen  
Schillerplatz 3, 1010 Wien

[www.kunstsammlungenakademie.at](http://www.kunstsammlungenakademie.at)  
[www.akbild.ac.at/kunstsammlungen](http://www.akbild.ac.at/kunstsammlungen)  
Facebook: [kunstsammlungen](https://www.facebook.com/kunstsammlungen)  
Instagram: [kunstsammlungenakademievienna](https://www.instagram.com/kunstsammlungenakademievienna)

© die Autor\_innen sowie die Kunstsammlungen der Akademie  
der bildenden Künste Wien

**DER STANDARD**



Das entwendete Meisterwerk  
Bilder als Zeitmaschinen

8.4.–30.10.2022