wollte. Wegen der Kürze der Zeit konnten wir zur Auktion nicht mehr zurecht kommen und haben einem Geschäftsfreunde telegraphisch Auftrag und ein für damalige Verhältnisse hohes Limit gegeben. Es wurde überboten; das Bild brachte 41.000 holländische Gulden. Jetzt ist es eine Perle des Rijksmuseums in Amsterdam. Wäre ich dort gewesen, ich glaube, ich hätte es gewagt, den Auftrag zu überschreiten und Wien wäre um ein großes Kunstwerk reicher gewesen. Nie hat der Fürst eine Ueberschreitung beanständet, wenn das Werk sie gerechtfertigt hat.

Freilich sind die Preise schon in letzter Zeit vor dem Weltkriege so hinaufgeklettert, daß sich mancher Sammler nicht mehr entschließen konnte, ihnen zu folgen und jetzt siegt Amerika mit seinen Dollars auf der ganzen Linie.

Auch auf das wundervolle Bild von Metsu „Das kranke Kind" aus der Steengracht-Sammlung im Haag, die 1913 in Paris versteigert wurde, hatten wir für den Fürsten zu bieten, es ging aber nach damaliger Bewertung sehr hoch, auf Francs 312.100. Es kam in die Sammlung Huldschinsky (Berlin), bei deren Auktion im vorigen Jahre es um 200.000 M für das Rijksmuseum in Amsterdam gekauft wurde. Der schöne Aert van der Neer derselben Sammlung konnte damals für die fürstliche Galerie um 30.000 Francs erworben werden.

Im Verkehr war der Fürst Liechtenstein von größter Schlichtheit. Nicht leutselig, nicht herablassend, sondern liebenswürdig und gütig. Seine Bemerkungen zeugten von Sachkenntnis und Belesenheit, ja Studium.

Dies nur einige wenige Erinnerungen, die dem großen Kunstfreund und Sammler charakterisieren sollen, den unser Land jetzt betrauert. Diese Art ist ausgestorben.

Ferdinand Schmutzer und die Radiertechnik.

Von **Richard Gombrich** (Wien).

(Schluß.) *

Zu größter Bedeutung hat Schmutzer das Vernis mou gebracht, dem noch Roller einen »nur geringen kunsttechnischen Wert« beimaß, doch ist es notwendig zu unterscheiden, ob er es nur zur raschen, vereinfachten Anlage der Zeichnung, also als eine Art Bause, zur Tonung einzelner Partien, zur Erzielung einer Kontrastwirkung oder zur Ausführung der ganzen Platte verwendet. Will man die Art des bloßen Unterzeichnens beurteilen, so vergleiche man den 1. und 3. Zustand des Getreideschobers (175), den 1. und 5. des Druckers Röhm (180). Auch die Reiterin (39) ist mit Vernis mou begonnen. Bei Röhm sieht man die Größe des aufgelegten Papiers — Schmutzer verwendete zumeist feines Seidenpapier — und die Spuren des Anklebens (ebenso beim Alten Kran — 194). Als Hilfsmittel zur Tonung ist grobes Vernis mou bei Joachim verwendet (85), bei der Schafherde (73) helfen die Punkte das Aehrenfeld zu kennzeichnen. Das verwendete Papier ist hier wohl ein ganz grobes, wahrscheinlich Sandpapier, das beim 1. Zustand des Bildhaueratelliers (30) die Schatten am Oberschenkel des Modells zu derb zeichnet. Bei Alt (19) gibt das Verfahren einen schönen warmen Untergrund, bei Meder (210) schließt es vortrefflich den geätzten Ton des Rockes, bei Wolf (236) gibt es mit der Feile übergangen das Wollige des Stoffes charakteristisch wieder. Bei Schubert-Soldern (aus dem Jahre 1927) ist zur Tonung der unteren Plattenhälfte das ganze Papier mittels der Druckwalze durchgedrückt.

Kontrastwirkungen beim Selbstbildnis (110) — die Figuren am Karton —, bei der großen Klostersuppe (103) — der Balkon.

Rein Vernis mou sind z. B. der weibliche Akt (38), dessen leichte Töne noch nicht viel Schwierigkeiten machten, dann aber der malerische Alte Kran in Danzig (194), der großes Geschick verlangte. Nahezu reine Vernis mou-Technik weist die Klosterküche in Assisi (117) auf mit ihren herrlichen dunklen Tönen, deren Hervorbringung weit mehr Sicherheit der Hand erfordert, als der Laie voraussetzen kann; zu leicht gezeichnete Stellen lassen sich mit der Nadel verstärken, zu starke geben aber Anlaß zu unrettbaren Verätzungen. Bei nicht weniger als einem Viertel der gesamten Arbeiten ist Vernis mou in größerem oder kleinerem Umfange verwendet worden.

Will man zum Schlusse noch die Wirkung des Plattentones sehen, so vergleiche man die beiden Zustände des Aktes (31). Der Rockkragen bei Benedikt (178) ist auf die Platte gemalt, bei des Künstlers Mutter (87) Gewand und Pelz.

Ueber die Bedeutung der Plattenzustände ist man sich in Sammlerkreisen klar. Bei Schmutzer — das kennzeichnet die hervorragende Sicherheit des Künstlers in Zeichnung und technischem Verfahren — bedeuten die einzelnen Zustände nur zielbewußtes Vorwärtsgehen, positive Arbeit. Wir finden kein einziges Blatt, das ungenügende Aetzung aufweist, wo also nachträgliche Vertiefung stattfinden mußte, und keinen Fall, wo Verätzungen gutzumachen waren. Die wenigen verätzten Platten sind verworfen worden (z. B. 41, 52, 107). Vom Porträt Franz Ferdinands abgesehen — die Leidensgeschichte dieser Platte ist bei Weixlgärtner zu finden — hat in einem einzigen Falle ein Abschleifen des Hintergrundes stattgefunden; die Umzeichnungen sind ganz geringfügiger Natur und ein Beweis für des Künstlers Gewissenhaftigkeit; was ihn störte, war es auch noch so unbedeutend, mußte geändert werden, gleichgültig, ob ein anderer den Fehler gesehen hätte oder nicht. Schmutzer war gegen sich selbst unerbittlich.

Schmutzers Wahrheitsliebe kennzeichnet sich auch in seiner Einstellung zur heute so beliebten farbigen Radierung. Man pflegt zu sagen, der Maler sehe das Hell und Dunkel farbig, der Schwarz-Weiß-Künstler die Farbe hell oder dunkel. Bei dem einen die Unbegrenztheit der Farbengebung mit den unzähligen Abstufungen jeder einzelnen Farbe, bei dem anderen die enge Skala Schwarz-Grau-Weiß. Innerhalb derselben muß der Radierer durch Verschiedenartigkeit der Striche und Strichlagen und durch die sonstigen Hilfsmittel seiner Technik die Farbe ausdrücken, also bewirken, daß wir in dem Hell und Dunkel nicht bloß Licht und Schatten, sondern auch die Farbigkeit der Oberfläche der dargestellten Gegenstände wiederfinden. Die Farbigkeit!

*) Siehe Nr. 4. der „Internationalen Sammlerzeitung" vom 15. Februar 1929.