Khevenhüller
Temporis pons per saecula

Kunst in Hochosterwitz

Präsentiert von

Graf Karl Khevenhüller-Metsch

Alfredo Alvar_Ezquerra

Raúl Alonso Sáez

DV

Photo: Burg Hochosterwitz von der Südwestseite

Burg Hochosterwitz

Die erste urkundliche Erwähnung erfolgte im Jahre 860.
Die Spanheimer verliehen den Osterwitzern 1209 das Erbamt der Mundschenken.
Der letzte Schenk von Osterwitz wird 1475 bei einem Türkeneinfall gefangen und stirbt in der Gefangenschaft ohne Erben. Hochosterwitz fällt an Kaiser Friedrich III zurück.
1541 verpfändet König Ferdinand I. Osterwitz an den damaligen Landeshauptmann Christoph Khevenhüller. Nach dessen Tod erbt sein ältester Sohn Hans V Khevenhüller dieses Pfandrecht, welches er durch seine Diplomatentätigkeit nicht ausüben kann und somit 1571 seinem Vetter Georg Freiherr von Khevenhüller, ebenfalls Landeshauptmann von Kärnten verkauft. Unter seiner Führung wird die Burg wegen der drohenden Türkeneinfälle ausgebaut, mit einer Waffenkammer ausrüstet und in den Jahren 1570 – 1586, mit der bis heute bestehenden Wehranlage mit 14 Tore versehen. Ein derartig vielseitig gesicherter Burgweg zählt nicht nur zu den größten Seltenheiten, sondern stellt ein Unikum im Burgenbau dar. Eine alte Urkunde verzeichnet die Namen der einzelnen Tore. Seit dieser Zeit fanden keine wesentlichen baulichen Veränderungen statt. Die Burg ist bis zum heutigen Tag ununterbrochen im Besitz der Familie Khevenhüller. In einer Verfügung des Bauherrn, Georg Khevenhüller, aus dem Jahre 1576, welche auf einer Marmortafel im Burghof zu lesen ist, wird das Vermächtnis erlassen, es möge die Burg im Besitz der Nachkommen bleiben und diese für deren Erhaltung Sorge tragen. Diesem Vermächtnis hat sich die Familie Khevenhüller stets verpflichtet gefühlt.

Khevenhüller
Temporis pons per saecula

Kunst in Hochosterwitz

Khevenhüller
Temporis pons per saecula

Kunst in Hochosterwitz

Präsentiert von

Graf Karl Khevenhüller-Metsch

Alfredo Alvar-Ezquerra

Raúl Alonso Sáez

DV

„Khevenhüller, Temporis pons per saecula.
Kunst in Hochosterwitz“
Kunst-Ausstellung in der Burg-Galerie auf Burg Hochosterwitz, Kärnten, Österreich.
Realisation in Zusammenarbeit mit der Ramírez Máro Akademie, Aachen, Deutschland und DeCinti & Villalón, Kunstprojekt-Entwicklung, Madrid, Spanien.

Khevenhüller, Temporis pons per saecula
Kunst in Hochosterwitz

Ausstellung vom 7. Juli bis 15. September 2010

Burg Galerie
Burg Hochosterwitz
Niederosterwitz 1
9314 Launsdorf
Kärnten
Österreich
Tel.: +43 42 13 20 20
www.burg-hochosterwitz.com
www.burg-hochosterwitz.or.at

© 2010 DeCinti &Villalón / Ramírez Máro Akademie

Alle Buchinhalte dürfen für pädagogische Zwecke genutzt werden.

Texte:
Alfredo Alvar_Ezquerra
Graf Karl Khevenhüller-Metsch
Dr. Helmut Orpel
Jesús Cámara
Michael Nungesser
Raúl Alonso Sáez

Deutsche Übersetzung:
Alberto Fuentes Perivancich
Andreas Roed
Carmen Rodríguez Hochstrasser
Linguistic & Translation Services
Tomás Blázquez Meyer

Druck:
Carinthian Druck Beteiligungs-GmbH
Liberogasse 6
9020 Klagenfurt am Wörthersee

Design:
DeCinti vive !

Juli 2010

Index

Präsentation

Graf Karl Khevenhüller-Metsch:

Burg Hochosterwitz 7

Hans V. Khevenhüller 9

Hans V. Khevenhüller als Hauptlieferant von Karthäuserpferden im Dienste des Kaiserhauses 11

Alfredo Alvar_Ezquerra:

Hans V. Khevenhüller als Kunstliebhaber 15

Anhang: *Danae und La Io: Pompeo Leoni und Khevenhüller am Feilschen* 18

Raúl Alonso Sáez:

Künstler im Haus Khevenhüller 21

Kunst in Hochosterwitz

Gemälde:

Khevenhüller Familienporträts 25

Michael Nungesser:

Alejandro DeCinti: Meister des zeitgenössischen Realismus in Spanien. 33

Zyklus: „Pequeña América", Zyklus: „Tanz der Hände", Zyklus: „Ausbruch der Leidenschaft"

Dr. Helmut Orpel:

Rafael Ramírez Máro: Mit den Augen des Künstlers: Das Menschenbild des Malers Rafael Ramírez 45

Alfredo Alvar-Ezquerra:

Die große Ausgabe *des Quijote* von 1780 53

Jesús Cámara:

Oscar Villalón: Über die Einfachheit und die leichte Unruhe der Gefühle 63

Zyklus: „Venezia"

Skulpturen:

Lorenz Friedrich 75

Weitere Informationen

Weitere Informationen 81

Danksagung 83

Burg Hochosterwitz

Graf Karl Khevenhüller-Metsch

In einem der schönsten Täler Kärntens erhebt sich aus der Natur geboren ein 150 Meter hoher Kalksteinfelsen, der von den umliegenden Bergen und Hügeln aus zu sehen ist. Die Saualpe, die Berge von Friesach und Gurktal, Ulrichsberg und Magdalensberg, die Görlitzer und Villacher Alpen, ein Teil der Karawanken, das Hochland des Herzogtums St. Veit und die zahlreichen daneben liegenden Burgen und Ruinen (wie Mansberg, Taggenbrunn, die Kraiger Schlösser, Nußberg, Liebenberg, Liebenfels und Karlsberg) gehören zur Aussicht, die dem Besucher von der Burg Hochosterwitz aus geboten wird.

860 erstmals urkundlich erwähnt, anfangs im Besitze des Königs Ludwig dem Deutschen, ist die Burg in den ältesten, zwischen dem 11. und 12. Jahrhundert datierten Dokumenten als Zufluchtsort für die Bevölkerung während der Angriffe der türkischen Völker jener Zeiten genannt. Anfangs im Eigentum des Grafen Ceizolf von Spanheim, ein Nachkomme des deutschen Kaisers Arnulf von Karantanien und bekannt als der erste Schenk von Osterwitz, bleibt die Burg im Eigentum seiner Familie, bis Hans Schenk von Osterwitz, der letzte seines Stammes, das Eigentum nach seinem Tod am 30. Mai 1478 an den König Friedrich III. zurückgibt.

Zum Dank für seine Unterstützung der kaiserlichen Truppen im Krieg gegen die Türken überschreibt Kaiser Ferdinand I. am 22. November de 1541 die Pfandrechte am Eigentum an Christoph Khevenhüller von Aichelberg, Landeshauptmann von Kärnten.

Von Christoph Khevenhüller stammen die beeindruckenden Grundrisse der in jener Zeit als Festung zum ersten Mal verwendeten Bastionen. Sie wurden wahrscheinlich von Domenico dell'Aglio, einem der bedeutendsten Militärarchitekten seiner Zeit, errichtet.

Nach dem Tod von Christoph Khevenhüller im Jahr 1557 erbt sein ältester Sohn Hans V. das Pfandrecht. Er soll den Bau des Herrschaftshauses am Fuße des Burgbergs angeordnet haben, wie eine Steintafel mit der Inschrift „J.K. 1559" bezeugt. Wegen seiner diplomatischen Verpflichtungen und seines Wohnsitzes in Spanien tritt Hans V. Khevenhüller das Pfandrecht an seinen Cousin Georg Khevenhüller ab, der am 18. März 1571 die Burg Osterwitz übernimmt.

„Hans V. Khevenhüller", 2010, Öl auf Leinwand, 180 x 170 cm. Gemälde von Rafael Ramírez Máro.

Hans V. Khevenhüller

Jacopo da Trezzo
(Jacometrezo):
„Hans V. Khevenhüller“
Signiert und datiert im Jahr
1579
Landesmuseum Kärnten

Hans V. Khevenhüller wurde am 16. April 1538 als Sohn des Christoph Khevenhüller und der Elisabeth Mannsdorfer geboren. Wegen seiner internationalen Kenntnisse, Sprachen und seiner politischen Ausbildung wurde er 1558 von Kaiser Maximilian II., Sohn des Kaisers Ferdinand I. (Bruder von Karl V.), zu diesem Zeitpunkt König von Böhmen, für internationale Beziehungen verpflichtet. 1560 unternimmt er seine erste Spanienreise zusammen mit Wratislav von Pernstein, um König Phillip II. (1527-1598) die Glückwünsche Maximilians II. (1527-1576) zu seiner Verehelichung mit Isabel von Valois zu überbringen. Im Jahr 1566 reist er erneut nach Spanien, um König Phillip II. zur Geburt seiner Tochter Isabel zu gratulieren. 1568 reist er nach Spanien, als der Infant Karl, Sohn des Phillip II. und der Maria von Portugal, seiner ersten Gattin, verhaftet wurde. Kurz danach verstirbt die Königin Isabel bei einer Fehlgeburt. Als Begleiter des Erzherzogs Karl von Österreich (1540-1590), Bruder von Maximilian II., kommt Hans V. Khevenhüller im Jahr 1570 nach Spanien zurück, um an der Hochzeit von König Phillip II. mit Ana von Österreich, Tochter von Maximilian II., und ihrer Schwester Isabel mit König Karl IX. von Frankreich teilzunehmen. Ab dem 5. Mai 1572 bekleidet Johann das Amt des kaiserlichen Botschafters in Spanien, das er 34 Jahre lang innehaben sollte.

Mit der Zeit erreicht Johann eine sehr wichtige und enge Stellung bei Phillip II. Er kümmert sich um die Kaiserin Maria, Schwester von Phillip II., Witwe von Kaiser Maximilian. Maria kehrt nach dem Tod Maximilians nach Spanien zurück und tritt in das Kloster der Descalzas (Barfüßigen) in Madrid ein. Als einer der wenigen vertrauten Berater des Königs Phillip II. erhält Johann 1587 von ihm den Orden vom Goldenen Vlies. Hans V. spielt bei den Beziehungen zwischen Österreich und Spanien eine bedeutende Rolle und ist maßgeblich an der Beilegung der Differenzen zwischen König Phillip II. und Kaiser Rudolf II. (Sohn des verstorbenen Kaisers Maximilian II.) bezüglich des spanischen Erbfolge beteiligt. Deshalb bietet ihm Phillip II. den Titel des Königlichen Geheimrates oder den Kardinalshut an. Trotz dieses engen Vertrauens mit König Phillip II. lehnt er das Angebot jedoch ab, weil er treu in den Diensten von Kaiser Rudolf II. bleiben will.

Jacopo Tintoretto:
„Hans V. Khevenhüller"
1592
Öl auf Leinwand
101 x 115 cm.

Angesichts der Herausforderungen in diesen Zeiten und den so schweren Beziehungen zu dem Haus der Österreicher schrieb der Kaiserliche Botschafter regelmäßig in sein Tagebuch mit Anmerkungen zu den Ereignissen im König- und im Kaiserreich. Die Manuskripte dieses Tagebuchs werden heute in der Nationalbibliothek in Madrid und in den Archiven der Fürsten von Lobkovicz in Prag aufbewahrt und stellen eine der wichtigsten Quellen der europäischen Geschichte jener Zeit dar. Daneben war Johann auch in der Wirtschaft und Kultur sehr aktiv. Er beriet in diesen Angelegenheiten auf der einen Seite König Phillip II. und auf der anderen Kaiser Rudolf II. Unter anderem errichtete er auf Wunsch von König Phillip II. im Haus der Münze von Segovia die erste Münzprägeapparatur Spaniens, die gegenwärtig restauriert wird. Dieses Geschäft ist das weltweit älteste dokumentierte Industrieanlagengeschäft. Er war begeisterter Sammler von Kunstwerken, die er in seinem Haus in Arganda del Rey aufbewahrte und, da er keinen Erben hatte, zu gleichen Teilen König Phillip III. und dem Kaiser in Österreich vererbte. Darunter befinden sich unter anderem Kunstwerke wie die Sieben Musen und der Raub der Helena von Tintoretto oder große Skulpturen von Jacopo Trezzo.

Johann Khevenhüller wurde wiederholt porträtiert, unter anderem von den bekannten Renaissancemalern Jacome Tintorero und Pantoja de la Cruz. Es waren aber nicht nur seine Liebe zu den Künsten und seine politischen und diplomatischen Fähigkeiten, die bei der Person des Johann Khevenhüller hervorzuheben sind, sondern auch seine Feinfühligkeit für die Natur. In Spanien realisierte er spektakuläre Projekte des Gartenbaus: Gestützt auf die kaiserlichen Gärten in Wien und Prag gestaltete er Gärten wie die des Palasts von Aranjuez oder den botanischen Garten in Madrid und machte aus ihnen Schmuckstücke des Garten- und Landschaftsbaus, die bis heute erhalten sind. Auf der anderen Seite legte er in den kaiserlichen Palästen in Österreich, Deutschland und Böhmen Parks und Gärten mit Pflanzen und Tieren aus der Mittelmeerregion, Afrika und Lateinamerika an. Die Leidenschaft Kaisers Rudolfs II. für die Pferdedressur ließ ihn das Gestüt in Lipica und später die Spanische Hofreitschule in Wien errichten.

Johann Khevenhüller war der wichtigste Lieferant andalusischer Pferde für das besagte Gestüt. Er hinterließ seine Spuren in Jerez, Sevilla, Navarra, Cartagena. Aus diesen Pferden entstand die Lipizzaner-Rasse, die heute jeder Besucher Wiens und der Hofreitschule kennt.

Hans V. Khevenhüller
als Hauptlieferant von Karthäuserpferden im Dienste des Kaiserhauses

Im Jahr 1572 wird im Königspalast der Wiener Hofburg zum ersten Mal von einem spanischen Reitstall gesprochen. Es werden Holzstallungen in der Nähe der Hofburg und eine Reitbahn für Vorführungen daneben genannt.

1780, vier Jahre nach dem Tod von Kaiser Maximilian II., errichtet Erzherzog Karl von Innerösterreich, Bruder des Kaisers, das Lipizzanergestüt in den Bergen in der Nähe von Triest. Der erste Zuchtstamm beruht auf fünf spanisch-italienischen Hengsten, zu denen etwas später ein reinrassiger Araber kommen sollte.

Im Tagebuch von Hans V. Khevenhüller sind folgende Einträge über Sendungen im Auftrag des Kaisers zu lesen:

> Am 15. Februar 1575 organisiert Hans von Österreich, Stiefbruder von König Phillip II., ein Pferderennen in Prado de San Jerónimo, außerhalb von Madrid. Nach diesem Rennen erwirbt Hans V. Khevenhüller 17 Pferde für den ungarischen König Karl II. Hans V. verschifft die Pferde im Hafen Cartagena nach Deutschland (deutsches römisches Reich, zu dem Österreich gehörte).
>
> Am 17. Januar 1578 sendet Johann Khevenhüller mit Juan Carrasco 18 Pferde nach Deutschland.
>
> Am 17. Juni 1578 sendet Johann Khevenhüller seinen Stallmeister García Ferre nach Andalusien, um eine Reihe Pferde zu kaufen.
>
> Am 26. Februar 1579 sendet Johann Khevenhüller die von García Ferre gekauften Pferde nach Deutschland. Zwei davon erweisen sich als außergewöhnliche Tiere. Ein Schimmel, den ihm der Graf von Barajas geschenkt hatte, welches das wunderbarste Pferd war, das er je gesehen hatte, und ein weiteres nicht weniger schönes vom Herzog von Arcos. Im Hafen von Cartagena wurden ihm 800 Dukaten für jedes Pferd geboten. Da es sich aber um Geschenke für den Kaiser und die Kaiserin handelte, wurden sie nicht verkauft.
>
> Am 12. April sandte Johann Khevenhüller erneut einen Hofmarschall nach Andalusien zum Pferdekauf.
>
> Am sechsten Dezember ist im Tagebuch die Unzufriedenheit Johanns mit der Finanzlage infolge des Pferdekaufs zu lesen, denn der Kaiser schuldet ihm 40.000 Gulden, die er vorgestreckt hatte. Er sendet seinen Sekretär Hildebrand, um die Schulden einzufordern. Aber er schrieb auch, dass, wenn er das Geld nicht bekommen könnte, er nicht darauf bestehen sollte, aus Treue zum Kaiser und bittet Gott, es ihm zu vergelten. Als Ausgleich für seine Vorschüsse gibt ihm der Kaiser am 1. Juni 1581 das Eigentum von Kammer und

Rafael Ramírez Máro:
„Hans V. Khevenhüller“
Öl auf Leinwand
220 x 340 cm.

Kogel in der Nähe von Frankenburg in Oberösterreich.

Im Juli 1580 sendet Johann Khevenhüller seinen obersten Verantwortlichen für Pferde, Herrn García Ferre, und seinen Marschall Wolf von Asch mit 14 andalusischen Pferden per Schiff von Vizcaya nach Deutschland. Die Pferde werden auf das Schiff AZABRAS auf den Weg nach Deutschland gebracht. Wegen eines Unwetters muss das Schiff aber an die Küste zurückfahren und kollidiert in Roxela. Der König von Navarra beschlagnahmte die Pferde, die er sechs Monate lang misshandelte. Nach intensiven Verhandlungen mit den Herren Dangiu und Rouan, den königlichen Kommissaren von Navarra, gelang es, die Pferde nach sechs Monaten zu befreien. Die Pferde kamen mit einem Jahr Verspätung in den Besitz des Kaisers.

Am 17. Januar 1581 sendet Johann Khevenhüller seinen Hofmarschall Pedro Fuerte nach Andalusien, um Pferde zu kaufen.

Am 1. Dezember 1581 wurde der inzwischen zum Unterverantwortlichen für die Stallungen von Johann Khevenhüller aufgestiegene Pedro Fuerte entsandt, um 8 Karthäuserpferde zu kaufen. Sechs für Karl II. und zwei für seinen Bruder Bartholomäus Khevenhüller, Landeshauptmann von Kärnten. Die Pferde werden in Cartagena in Richtung Triest eingeschifft.

Am 15. Oktober 1583 sendet Johann Khevenhüller erneut Pedro Fuerte nach Andalusien mit dem Auftrag Pferde zu kaufen.

Am 7. Dezember 1584 sendet er über die Brüder Hansen und Marx Fugger sechs Pferde nach Österreich. Zwei davon sind edle Tiere und ein sehr gut dressiertes und ausgebildetes Maultier. Außerdem werden vier geschenkte Pferde geschickt.

Am 22. Juni 1587 sendet er erneut Pedro Fuerte nach Córdoba, um Pferde zu kaufen.

Am 11. Dezember 1587 sendet er 12 Pferde, vier davon als Geschenk an die Kaiserin und acht als Verkauf an den Kaiser. Diese 12 Pferde kommen nach Barcelona und verbleiben dort, bis sie ein Jahr später verschifft wurden.

Am 26. Dezember 1588 werden diese 12 Pferde mit dem Grafen Tribilz mit Ziel Triest eingeschifft. Am 1. Februar 1589 mussten bei einem Gewitter und hoher See acht der Pferde geopfert und über Bord geworfen werden, um das Kentern des Schiffs zu verhindern.

Das ist der letzte Eintrag im Zusammenhang mit Pferden im Tagebuch von Johann. Im Laufe von fast vierzig Jahren im Dienst des Kaiserhauses hatte Johann Khevenhüller ungefähr 100 andalusische Pferde nach Österreich in die kaiserlichen Gestüte geschickt.

Johann stirbt am 4. Mai 1606 in Madrid im Alter von 68 Jahren.

Hans V. Khevenhüller
als Kunstliebhaber

Alfredo Alvar-Ezquerra

Eine der interessantesten Facetten Hans V. Khevenhüllers in Spanien ist zweifellos seine Leidenschaft für die Kunstsammlung. Er hat viele Kunstwerke gesammelt, sie für sich selber oder für Dritte erworben. Von all dem hinterlässt er viele Aufzeichnungen in seinem *Geheimen Tagebuch* und verschiedene historische Spuren.

Nach der Auffassung von Jiménez Díaz[1] befinden sich die meisten Kunstwerke und Wertsachen von Hans V. in seinem Haus in Arganda in der Nähe von Madrid. Auf jeden Fall fand man dort das Tafelgeschirr und Silberbesteck, die er von Kaiser Maximilian II. als Geschenk erhalten hatte und die später vom Herzog von Uceda nach dem Tode des Botschafters (und die von König Philipp III. an den König von Persien) weiterverschenkt wurden.

Des Weiteren befand sich im Hause ein böhmisches Tafelgeschirr aus Jaspisporzellan, ein weiteres Geschenk, das er 1589 von Rudolf II. erhielt, nachdem das Atelier von Ottavio Miseroni in Prag eingerichtet wurde.

Nach seiner kurzfristigen Reise, die er mit dem Ziele machte, den Kaiser wegen seines Eheverzichts zu rügen, brachte er eine Uhr und einen Schreibtisch mit, ein Geschenk von Maria von Bayern (Witwe des Erzherzogs Karl), die er später an Isabel Clara Eugenia weiterverschenkte. Rudolf II. schenkte ihm außerdem eine Uhr in Form eines Pfaus, der um 12 Uhr seinen prächtigen Schwanz öffnete und sich bewegte. Dazu erhielt er auch noch Gemälde von Fischereien und Jagden.

Weiterhin ist es möglich, dass an den Wänden von Agranda (oder seines Hauses in San Pedro, Madrid) verschiedene Nachbildungen der Gemälde hingen, die er nach Prag verschickte. So weiß man, dass er eine Nachbildung der Büste Kleopatras und des Gemäldes des Parmigianino veranlasste, die er an Rudolf II. schickte.

Sein Herr schenkte ihm Gemälde mit Landschaften (in der Geschichte dokumentiert) und er erwarb verschiedene Kunstwerke in Venedig. Er schickte eine Darstellung der *Neun Musen* und *Helenas Raub* von Madrid nach Prag.

Beim Durchlesen seiner Schriften oder sogar in seiner Korrespondenz stößt man immer wieder auf Berichte, die ihn als Kunsthändler charakterisieren. Es wird ersichtlich, dass er etwas von Kunst verstand oder in diesem Sinne sehr gut beraten wurde.

Juan Pantoja de la Cruz:
„Hans V. Khevenhüller“
1592
Öl auf Leinwand
112 x 196 cm.

[1] JIMÉNEZ DÍAZ, P.: El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001 en especial cap. 6.

Durch seine soziale Stellung erlangte er Zugang zu den besten Sammlungen innerhalb (königliche Kunstsammlung, die vom Herzog von Lerma) und auch außerhalb Spaniens, im Reich, in Venedig, Mailand und Flandern. Es besteht auch kein Zweifel, dass er alle großen Künstler der Renaissance kannte und dass er die Renaissance wahrhaft „miterlebte", dies beweisen die Dekoration in seinem Haus oder die Gestaltung seiner Gärten. Aber da ist noch viel mehr. Nachfolgend ein kurioser Hinweis, der als Anekdote gelten soll:

In der Tat gibt es eine Kostenrechnung, die von Juan Diego Flecamer (Fleckhamer), Sekretär des Erzherzogs Albert, erstellt wurde und wo die zwischen 1597 und 1606 in Flandern entstandenen Kosten auf Wunsch von Khevenhüller aufgeführt werden:

> 1598 reiste er zwei Mal nach Antwerpen und Gent, „um mich über die Preise verschiedener Gemälde, sowohl Freskogemälde wie Ölgemälde jedes Genres zu informieren: Jagdszenen, Perspektiven, Landschaften, Gärten und ähnliche; er wollte sich vergewissern, dass alles in Ordnung sei und nach Wunsch seines Herren ausgeführt werde". Um bessere Informationen zu erhalten „hatte ich verschiedene Maler und Fachmänner dieser Kunst zu Gast, wobei ich mich gleichzeitig auch noch über die Preise der verschiedenen Stoffe und Leinwaren informierte." Die Kosten bezogen sich auf 30 Felipes.
>
> 1598 „sandte ich an Seine Hochwohlgeboren eine große Kiste als Kuriosität, die voller verschiedener kölnischer Töpfe und Vasen, und anderen in Spanien nicht erhältlichen Gegenständen war, und bin mir sicher, dass sie auch heutzutage in Spanien immer noch nicht zu finden sind, die mich samt Verpackung und sonstigen Kosten…" 52 Felipes gekostet haben.
>
> Am 30. Januar 1600 „sandte mir Seine Hochwohlgeboren zwei verschiedene Muster oder kleine Modelle, damit ich die Herstellung von zwei Baldachinen aus feiner Tapezierarbeit beauftragte. Zu diesem Zwecke musste ich den Maler aus Antwerpen kommen lassen, damit er gemeinsam mit den Tapezierkünstlern die Modelle verglich und sicherstellte, dass die großen Muster mit höchster Sorgfalt befolgt wurden. Daher war der Maler bei mir im Haus und ihm wurde seine Arbeit entsprechend bezahlt, er war bei mir während sechs Wochen zu Tisch, diese Kosten wurden von mir übernommen, ich habe sie Seiner Hochwohlgeboren niemals aufgelastet, wobei jeder die ihm gebührigen Kosten übernahm."
>
> Am 2. August des besagten Jahres „bin ich nach Antwerpen gereist, um im Namen Seiner Hochwohlgeboren acht Gemälde in Auftrag zu geben, welche die Taten Ihrer Erhabenheit [dem Erzherzog Albert] wiedergeben sollten, und die Seine Hochwohlgeboren Don Juan Carrillo übergab, ich war dazu mit einem Diener während acht Tagen außer Haus und was mich" 12 Felipes kostete.
>
> Er machte eine weitere Reise am 12. März 1602 um sich über die Preise der Stoffe, Leinwaren, Tischtücher, Servilletten und Spitzen zu informieren. Er sandte Muster aller Stoffe und die Kosten beliefen sich auf 8 Felipes.
>
> Weitere Kosten entstanden 1603 durch „Tapezierarbeiten mittlerer Güte mit grotesken Stickereien, wie sie in Brüssel üblich sind, verschiedene Reisen mit Diener und Pferden, 17 Felipes".
>
> Am 6. Oktober 1604 reiste er nach „Hingien um zwei gewöhnliche Tapeterie-Kam-

mern mit Stickereien über Gärten und Nymphen zu kaufen. 6 Felipes".

Am 25. Oktober 1604 reiste er nach Gent um einen Wandteppich „der eine römische Geschichte darstellte zu kaufen. Die Kosten beliefen sich auf…" 8 Felipes.

„Am 16. November des besagten Jahres bin ich nach Antwerpen gereist, um für Seine Hochwohlgeboren zwei feine Wandteppiche zu kaufen, die die Geschichte von Kyrus und Escipion darstellten, wobei ich während der Hin- und Rückreise" 9 Felipes ausgab.

Der Kunstagent schrieb Folgendes: „Die letzten fünf Wandteppiche wurden 1605 an Seine Hochwohlgeboren gesandt".

„Am 28. Oktober des besagten Jahres [1605] schrieb mir Seine Hochwohlgeboren aus Valladolid und bat um zwei weitere Wandteppiche, so reiste ich nach Antwerpen, aber sie waren nicht fertig, wobei mich die Reise" 6 Felipes kostete.

Somit wurden für die Angelegenheiten „Seiner Hochwohlgeboren", d.h. also von Hans V. Khevenhüller, 348 Felipes von 1597 bis 1606[2] ausgegeben.

In Anbetracht dieser langen Kostenliste wird klar, dass Hans V. über internationale Spenden verfügte, um die Kunstgegenstände zu erwerben, die er später zu seinem persönlichen Vergnügen oder als diplomatische Geschenke verwendete.

1593 erwarb er drei Ölgemälde in Venedig. Sie waren von dem Künstler Jacopo Tintoretto. Das erste Gemälde war ein Porträt seines Auftraggebers inmitten einer religiösen Szene: Die Krönung der Jungfrau Maria, im Vordergrund stehen St. Petrus, Johannes der Täufer und Hans V. auf den Knien mit den Merkmalen des Ordens des goldenen Vlies. Khevenhüller veranlasste, dass dieses Gemälde seine Begräbniskapelle bei den Hieronymiten präsidieren solle, so wie es in seinem Testament zu lesen ist und dass die Kappelle fortan den Namen „Kappelle der Krönung der Jungfrau Maria" tragen solle. Er beschreibt dieses Gemälde in seinem Testamentsnachtrag und es handelt sich auf keinen Fall um das Gemälde der Chiesa dei Ognisanti in Florenz.

Wie Sie sehen, können einige dieser Errungenschaften nachverfolgt werden, andere wiederum nicht. Nachstehend gebe ich eine schriftliche vollständige Preisabhandlung wieder, die per Korrespondenz abgehalten wurde. Denn wie das spanische Sprichwort sagt: „Worte werden vom Wind verweht, das Geschriebene bleibt jedoch stehen". Daher sollte man beim Schreiben Vorsicht walten lassen.

Die Endphase dieser Abhandlung fand 1601[3] statt: Im Frühling dieses Jahres diskutierte und feilschte Hans V. mit Pompeo Leoni, einer der großen Künstler am Hofe vom Philipp II., den Verkauf einer *Danae* (die zur Kunstsammlung von Antonio Pérez,

[2] HHSA, Spanien Varia, b. fol.163r. y ss. Aunque manejé el original, es posible que sea el mismo documento que se publicó en Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen allerhöchsten Kaiserhauses, y que cita Jiménez Díaz en p. 235.

[3] La historia del interés de esas piezas por parte de Rodolfo II, así como de los elevadísimos precios de las piedras curativas y preciosas en comparación con los de los óleos, la desarrolla JIMÉNEZ DÍAZ, P.: El coleccionismo manierista de los Austrias…, pp. 206 y ss. Lo que hago en los párrafos siguientes es publicar investigación propia. Lamentablemente no hay alusión a este apasionante y bien documentado viaje de las pinturas en SWOBODA, Gudrun: Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung von 1600 bis 1800, Viena, 2003.

Antonio da Correggio:
„Danae“
1531
Öl auf Leinwand
161 cm × 193 cm
Galleria Borghese
Roma

später Kristina von Schweden gehört hat und sich heute in der Galerie Borghese in Rom befindet) und einer wunderschönen *Io* (Antonio Pérez, Leoni, Rudolf II., heute im kunsthistorischen Museum), beide von Correggio, die ehemals von Karl V. genossen wurden. Die Abhandlung war ziemlich hart und wurde schließlich mit einer Preisermäßigung von 1.000 auf 800 Dukaten und auf einen Endpreis von 600 Dukaten geschlossen. Da ich sie für äußerst interessant halte, habe ich sie vollständig im Anhang wiedergegeben.

Nach dem Tode der verwitweten Kaiser-Mutter Maria (1603) im Konvent las Descalzas war der Wiener Hof praktisch abgewrackt und die Beziehungen zwischen Madrid und Prag waren durch die Auflösung der Verlobung zwischen Rudolf II. und Isabel Clara Eugenia (Tochter von Philipp II.) eingefroren. Mit einem Kaiser, der sich in einem bedauernswerten Geisteszustand befand, bestand die Rolle seines Botschafters in Madrid nunmehr darin „vom König die den Launen des Kaisers entspringenden Wünsche zu erlangen, die ihm von der Galerie und der Kunstkammer vom Schloss in Prag bestellt wurden“[4].

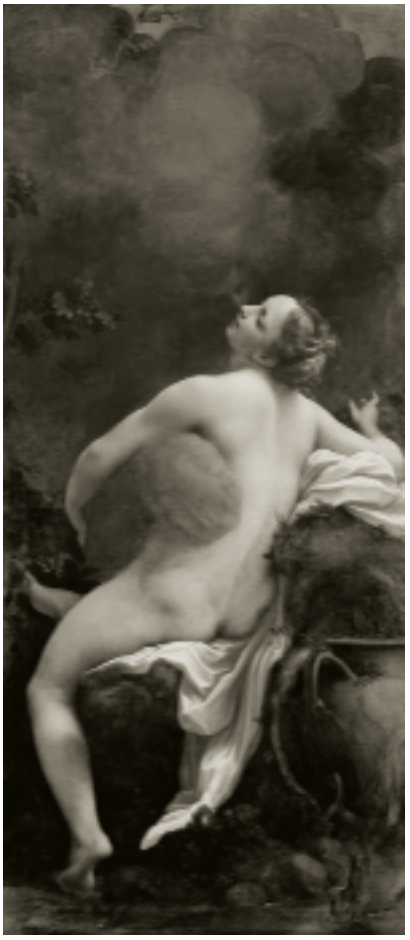
Daher ist es nicht erstaunlich, dass Khevenhüller, als gut vorbereiteter und geschickter Verhandler in Staatsangelegenheiten, sich manchmal in seiner Korrespondenz in groben Worten an seinen Herren wandte.

Anhang: Danae und Io: Pompeo Leoni und Khevenhüller am Feilschen.

Die Preisabhandlung beginnt. Pompeo Leoni lobt die Tugenden der Bilder und nennt einen Preis:

„Hochwürdigster und erlauchter Herr:
In Anbetracht Ihrer Gunst und Gnade bleibt mir nichts Weiteres übrig, als Ihnen mein Bestes anzubieten, und wenn dessen nicht genüge sogar mein eigenes Leben. In Übereinstimmung mit dem was wir gestern in Bezug auf die beiden berühmten Gemälde von Antonio da Corezzo, der Danae und der Io, gemeinsam besprochen haben, muss ich sagen, dass mein Sohn, der Maler, sie ebenso schätzt wie ich und es sehr bedauern wird sich von ihnen zu trennen. Aber da es der Wunsch Seiner Kaiserlichen Hoheit ist und Sie sie von mir beantragen, kann ich mich dessen nicht weigern, so hat sich mein Sohn zu Gunsten des Kaisers zu trösten, wobei ich hoffe das die Gunst und Gnade Seiner Kaiserlichen Hoheit jedoch nicht weniger als achthundert Dukaten beträgt, die mir bei ihrer Anwesenheit der Sekretär Gabriel de Zayas erneut im Namen des Kaisers angeboten hat und wie Sie bereits wissen, sind die

[4] JIMÉNEZ DÍAZ, P.: El coleccionismo manierista de los Austrias, p. 219.



Antonio da Correggio:
„Jupiter und Io“
1530
Öl auf Leinwand
163 cm × 70 cm
Kunsthistorisches Museum
Wien

besagten zwei Kunstwerke unbeschadet und ihr eigentlicher Wert mehr als tausend Dukaten entspricht und sie es sich Wert sind in kaiserliche Hände zu gelangen, denn zuvor ergötzten Sie die Augen des gloriosen Karl V. und solange ich lebe, sollen sie in keine anderen Hände als die des Kaisers gelangen. So erbitte ich, dass Seine Kaiserliche Hoheit die besagte Gunst und Gnade nach Mailand an Herrn Juan Bautista Capelo übergibt, der von mir dazu ermächtigt ist die Summe in Empfang zu nehmen und die besagten Gemälde zu übergeben.
Möge der Herrgott Sie beschützen und als dessen ehrwürdiger Diener soll unser Haus Gottes Hause sein, den 25. April des Jahres 1601.
Küsse die Hände Seiner Hochwohlgeborenen.
Ihr ergebener Diener, Pompeo Leoni
[Umseitig] An den hochwürdigsten und erlauchten Grafen von Franckhenburg, Ritter des Ordens des goldenen Vlieses, des Hofes Seiner Kaiserlichen Hoheit und Botschafter in der Nähe der Katholischen usw.
[Mit anderer Handschrift:] Pompeo Leoni, über die zwei Gemälde von Antonio da Corezzo, die Danae und Io darstellen. Madrid, den 25. April 1601“ [5].

Antwort von Khevenhüller:
„Ich habe Ihre Beschreibung der beiden Gemälde von Antonio da Corezzo der Danae und Io erhalten. Euer Gnaden sollte nicht von achthundert Dukaten sprechen, denn unser Kaiser wird auf keinen Fall mehr als sechshundert Dukaten für die Gemälde zahlen, auch wenn es Originale sind, die an Sie in Mailand ausbezahlt werden, wobei ich auf Ihren festen Beschluss warte, welchen Sie am Rand dieser Notiz beifügen können. Im Hause, den 25. April 1601“
Kevenhüller [Unterschrift und Namenszeichen]

Antwort von Pompeo Leoni:
[Am Rand] Euer Gnaden erweist mir in allem eine große Ehre sowohl auch in dieser für meine Antwort gedachten Stelle[6] und so, den Anweisungen Ihrer Hochwohlgeborenen folgend, habe ich mich vor Seiner Kaiserlichen Hoheit bereits zutiefst zu Boden gebeugt und kann mit aller Ergebenheit die sechshundert Dukaten nicht annehmen, dennoch ist es für diesen armen alten Mann eine Ehre, Seiner Kaiserlichen Hoheit all seine Besitztümer anzubieten, dir mir nur durch seine Gnaden gehören, so bitte ich Seine Kaiserliche Hoheit und Euer Gnaden, den Preis von achthundert Dukaten anzunehmen, denn wie Euer Gnaden weiß, habe ich diese abgelehnt als der Sekretär Zayas sie mir angeboten hat, und es wäre mir nun recht geschehen, aber mein Sohn hängt derart an den Gemälden, dass ich mich dazu gezwungen fühlte, welche ich bis zu meinem Tode als echt verteidigen werde. Daher bitte ich Euer Gnaden ein guter Vermittler zu sein, und appelliere an Eure und Seiner Kaiserlichen Hoheits Güte mir gegenüber, dass sie nicht an Kleinigkeiten hängen bleibe, denn diese Gemälde sind wahrhaft des Kaisers würdig, der sein tatsächlicher Herr und Meister ist. Möge der Herrgott Sie dem Wunsche Ihres ehrwürdigen Dieners entsprechend beschützen. Am heutigen Tage, dem 26. April 1601.
Küsse die Hände Seiner Hochwohlgeboren.
Ihr ergebener Diener, der Ritter
[Umseitig] Pompeo Leoni“ [7].

Antwort von Khevenhüller:
„Sollten Sie mit dem Preis von sechshundert Dukaten für die Gemälde der Danae und Io von Antonio da Coreggio nicht einverstanden sein, gibt es weiterhin nichts mehr zu besprechen, ich erwarte eine diesbezüglich klare Antwort von Ihnen (ohne Verzierungen und Komplimente). In Ihrer aktuellen Situation sollten Sie sechshundert Dukaten nicht unbeachtet lassen. Den 27. April 1601.
Kevenhüller [Unterschrift und Namenszeichen]“

Antwort von Pompeo Leoni:

[5] HHSA, Spanien. Diplomatische Korrespondenz, 13/9, fol. 21r.
[6] Der Humor des Künstlers sticht hervor: der Wortlaut des Botschafters ist sehr hart; der Künstler ist dafür dankbar, dass er ihm am Rand des Papiers antworten darf. Angesichts dieses Hochmuts verabschiedet er sich in der ersten Notiz als sein ergebener Diener, in dieser hier unterschreibt er als sein Diener, „Der Ritter…“
[7] HHSA, Spanien. Diplomatische Korrespondenz, 13/9, fol. 23r-24v.
[8] HHSA, Spanien. Diplomatische Korrespondenz, 13/9, fol. 25r-26v.

Antonio da Correggio:
„Die Entführung des Ganymed“
1530
Öl auf Leinwand
163 x 70 cm.
Kunsthistorisches Museum
Wien

„[Am Rand] Obwohl Euer Gnaden mir empfiehlt mich mit den sechshundert Dukaten abzufinden, bin ich mit aller Ehrerbietung an Seine Kaiserliche Hoheit und Euer Gnaden weiterhin der bescheidenen Meinung, dass die zwei Gemälde nicht nur die achthundert von Ihnen gebotenen Dukaten sondern über tausend Dukaten wert sind, daher verbleibe ich bei dem in der ersten Notiz vorgeschlagenen Preis; aber ich erkläre, dass die Gemälde ab heute im Besitze Seiner Kaiserlichen Hoheit sind und bitte um deren Abholung, obwohl ich ein armer Mann bin, wird mich diese Übergabe an den Kaiser ewig bereichern. Möge der Herrgott Sie beschützen. Im Hause, Ende April 1601.
Der Ritter Pompeo Leoni.
[Umseitig] Pompeo Leoni“ [8].

Khevenhüller informiert:
„Was ich mit Pompeo Leoni ubre seine zway gemehl vons Antonio Correggio handen, das ain von ainer Danae und das ander von ainer Yo tractiert, werden Euer Kay.Mat aus dem Beyschluss allergenedigist vernemen. Habe alle möglichen weg praucht, ihn zur pillichkhait zu brinden, hat aber Ander 800 ducaten khaines ges haben wellen. Es ist ain feindtlich scwärer, mieder und interessierter Mann. Ich pin warheit zu sagen etwas unlustig über seine terminus worden. Was nun Euer Kay.Mt.weiter hieriber verordnen, dem sole wie allen andern gehorsamist nachgelebt warden. Das Thierle, darvon Erzherzog Maximilian Euer Kay.Mz. gesagt, haist man Zebra, ist frembd und selzam del tan mano d euna mulilla pequena, dizen que suelen enprenar del ayre. Habs pishero nit abmalen lassen, umb willen ich noch allzeit hoff und im werckh pin, colches für Euer Kay.Mt. zu bekhommen“ usw.
Brief Nr. 12 von 1601. Madrid, 30-IV-1601[9].

„Gestern sah Seine Kaiserliche Hoheit die zwei Gemälde von Leda und Ganymed, die danach an Eugenio Cajés weitergeleitet wurden, damit dieser sie beendet, der Kaiser sah auch was von Nashorn [sic] und vom Elefanten vorhanden war und verordnete, dass man beide an Euer Gnaden weiterleitet. Ich machte den Versand auf Stelle, er bestand aus dem stumpfen Horn des Nashorns, das man in Lissabon wegen dem damit verursachten Schaden abgeschnitten hatte und daher nicht weiter gewachsen war, und zwei Stoßzähne und vier Backenzähne des Elefanten, und ein Walrossschädel mit zwei Stoßzähnen, wahrhaft sehenswert und beachtlich. Die Haut des Nashorns konnte nicht gefunden werden. Der Herzog von Lerma hat mich gebeten, sie mit Eifer zu suchen und laut meinen Untersuchungen war die Haut nicht mehr brauchbar, da sie nicht rechtzeitig geputzt wurde, ist sie mit Würmern aufgeschwollen und ging daher verloren. Ich glaube aber nicht, dass das der Wahrheit entspricht, meiner Meinung hat jemand [sic] sich die Haut zu nutzen gemacht, denn es ist unmöglich, dass sie derart vollkommen verschwunden ist ohne jegliche Spuren zu hinterlassen.
Im Gartenhaus der Priorin sind viele Nashornknochen gelagert.
Sollte Euer Gnaden wünschen, dass einige davon oder alle an Sie gesandt werden, wird es so geschehen.“
Den 6. Dezember 1603.

[Am Rand]
Heute wurden mir in Ihrem Namen das stumpfe Horn eines Nashorns, zwei Stoßzähne und vier Backenzähne des Elefanten, und ein Walrossschädel mit zwei Stoßzähnen übergeben, ich bedauere es sehr, dass die Haut des Nashorns nicht gefunden wurde, bin mir sicher, dass es dem von Ihnen beschriebenen Schicksal unterlegen ist.

Des Weiteren bitte ich Sie auch die restlichen Nashornknochen an mich weiterzuleiten, damit ich sie gemeinsam mit den anderen Knochen, die ich heute von Ihnen erhalten habe, an meinen Herrn und Gebieter, dem Kaiser weiterleiten kann, was für mich eine große Ehre sein wird. Den 6. Dezember 1603.

Brief von Antonio Voto an den Botschafter des Kaisers s. l., Valladolid.
Haus, Hof und Staatsarchiv, Spanien. Diplomatische Korrespondenz, 13/11, fol. 2r.

[9] Hans V. Khevenhüller an den Kaiser Rudolf II.: Ich benutze die Abschrift der Briefsammlung von Georg, Graf Khevenhüller-Metsch, die in HHSA, Spanien Diplomatische Korrespondenz, 13/1 aufbewahrt wird.

Künstler im Haus Khevenhüller

Raúl Alonso Sáez

Bei einer Ausstellung dieser Charakteristiken, die Aspekte der historischen Malerei mit zeitgenössischen Künstlern verbindet, taucht vor mir die ewige Alternative zwischen der Malkunst als Mittel und der Malkunst als Zweck auf.

Damals im Jahre 1538, als Hans V. Khevenhüller geboren wurde, wurde die Malerei nur als ein Mittel betrachtet für die Gestaltung der Würde und der Erhabenheit jener Persönlichkeiten, die sich den Luxus erlauben konnten, den Pinseln der berühmtesten Künstlern Modell zu stehen. Hier erreichen die Beteuerungen von André Lhote über den Nutzen der Kunstwerke ihre wirkliche Dimension. Wenn im 16. Jahrhundert ein Gemälde abhängig vom Thema seine Bedeutung erhielt, verweilt das zeitgenössische Bewusstsein beim künstlerischen Genuss. Nicht wichtig ist für uns – und wahrscheinlich war es nie wichtig –, dass die Kopie getreu der Realität entspricht, wir suchen die Wonne, das Vergnügen, das man bei der Betrachtung eines Menschen fühlt, der auf der Leinwand festgehalten wurde, und hierauf konzentriert sich Alejandro DeCinti in seiner Reihe von Porträts der Familie Khevenhüller-Metsch. Es handelt sich um Werke, die wieder die Tradition der Porträts aufnehmen, die zweifellose Beharrlichkeit jener bei der Darstellung von privaten Identitäten existierenden Kodes, was die Form für das Einfangen oder Einfühlen ins Innenleben betrifft, die Personalität oder den Charakter der Seele der porträtierten Person. Die Malkunst ist nicht mehr ein Mittel sondern ein Ziel.

Bei der Reihe *des Quijotes* von Rafael Ramírez durchkreuzen sich die Farben und Linien wie Gespenster, zwischen denen der traurige Ritter in Begleitung seines unzertrennlichen Knappen auftaucht. – Ramírez hätte den leichten oder schwierigen Weg wählen können, er hat sich aber für den unmöglichen entschieden, denjenigen, bei dem die Gestalten ohne falsche Beredsamkeit erscheinen, wodurch er eine magische Stimmung erreicht, die allem, was dort auftritt, Leben gibt. Malkunst und Literatur, aber nicht als gegenseitige Komparsen oder Begleiter, sondern als eine Identität, die niemanden auf die Rolle eines jeden aufmerksam macht.

Die Bilder von Venedig von Óscar Villalón zeigen uns eine stille Stadt, die in der Zeit stehengeblieben ist. Es sind Bilder, die uns in die Vergangenheit zurückversetzen, in vergangene Zeiten, die nach Geschichte riechen, ein Reisetagebuch, in dem für uns Villalón Schritt für Schritt mit jedem Pinselstrich die offensichtliche Realität zusammen

Oscar Villalón
„La Piazzetta“
2008
Öl auf Leinwand
100 x 130 cm.

mit der versteckten entdeckt, die dem nicht gewöhnten Auge entgeht. Kleine menschliche Präsenzen, in denen der Autor selbst wie ein Notar bestätigt, was dort geschieht.

Es ist klar, dass die Begegnung dieser Künstler für alle Beteiligten gesegnet ist; hier wird die Notwendigkeit bestätigt, dass die Malkunst erneut mit dem gesprochenen und geschriebenen Wort vernünftig kommunizieren muss und uns mit einem Rhythmus und mit einer Weise versöhnt, die uns unvermeidlich dem zeitgenössischen Konzept der Malkunst nahe bringt.

Raúl Alonso Sáez

Stellvertretender Leiter für staatliche Museen
Kulturministerium
Spanien

Kunst in Hochosterwitz

Gemälde

Alejandro DeCinti

Rafael Ramírez Máro

Oscar Villalón

Skulpturen

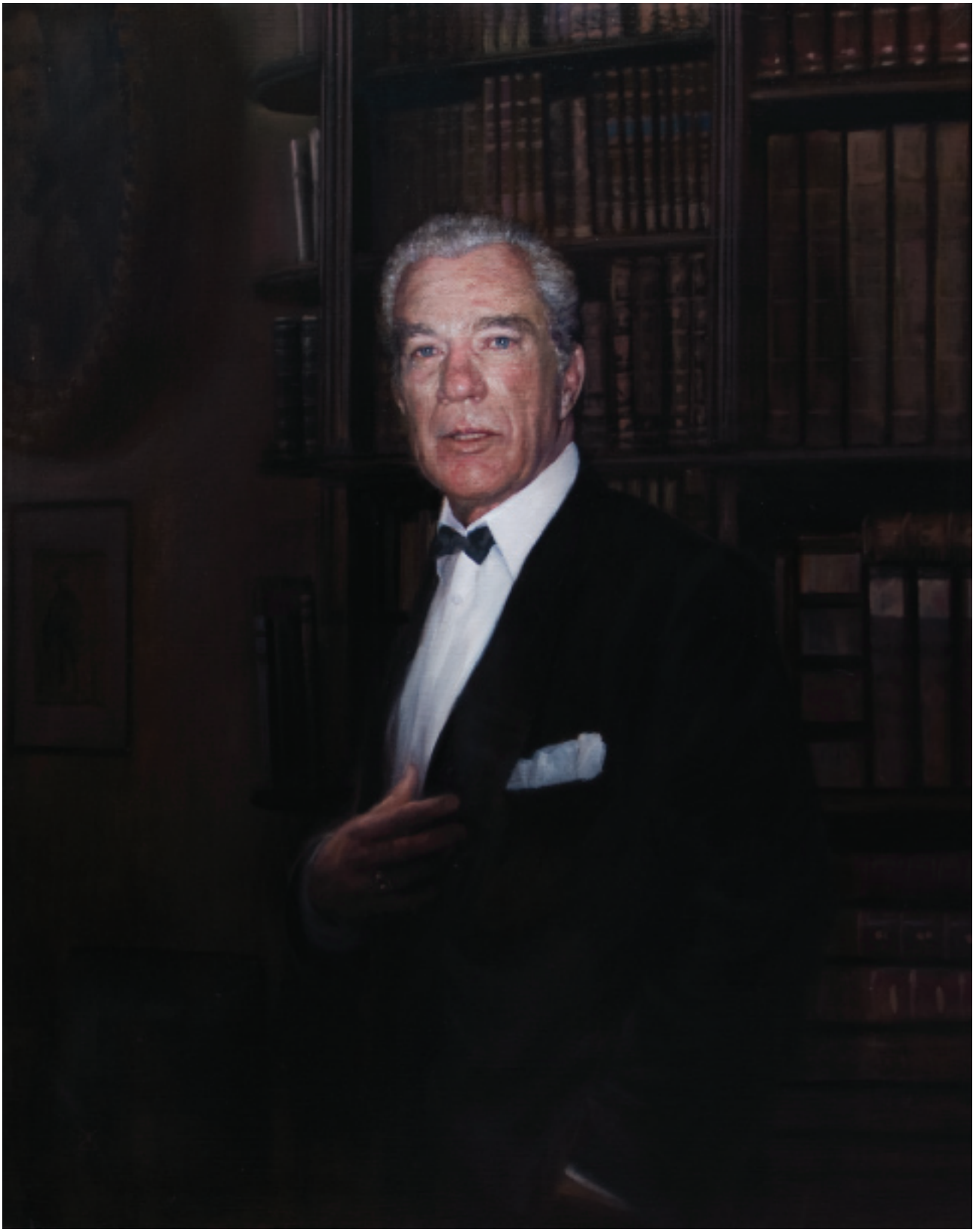
Lorenz Friedrich

KHEVENHÜLLER

FAMILIENPORTRÄTS

Gemälde von Alejandro DeCinti

„Fürstin Illy Khevenhüller-Metsch“, 2010, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Gemälde von Alejandro DeCinti.



„Fürst Maximilian Khevenhüller-Metsch“, 2010, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm. Gemälde von Alejandro DeCinti.

„Gräfin Lelia Khevenhüller-Metsch“
2009
Öl auf Leinwand
89 x 35 cm.
Gemälde von Alejandro DeCinti.

„Graf Karl Khevenhüller-Metsch“
2010
Öl auf Leinwand
89 x 35 cm.
Gemälde von Alejandro DeCinti.

„Gräfin Lelia Khevenhüller-Metsch", 2010, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Gemälde von Alejandro DeCinti.

„Gräfin Lelia Khevenhüller-Metsch und ihre Tochter Victoria", 2010, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm.
Gemälde von Alejandro DeCinti.

Alejandro DeCinti

Meister des zeitgenössischen Realismus in Spanien[1]

Michael Nungesser

Alejandro DeCinti (1973) hat mehrfach das Leben in der Großstadt dargestellt, Menschen auf der Straße, vor dem Kino wartend – auch er, wie so viele andere spanische Realisten, angezogen von der urbanen Hauptschlagader Gran Via in Madrid – oder Menschen in Bars und Restaurants. Doch das einfache kleinstädtische Leben mit Haus, Garten und Hof – als Serie auch am Beispiel des idyllischen Museo Jaoquin Sorolla in Madrid vorgeführt, ehemals Wohnsitz des valencianischen Malers – nimmt einen großen Raum im Werk ein und bietet Gelegenheit für stilllebenhafte Szenen. Beispiele hierfür sind „Patio de Raúl Alonso“ (Hof von Raul Alonso) von 2002, das eine schlichte Hinterhofecke zeigt, »Materiales en el patio« (Materialien im Hof) von 2005 mit gewöhnlichen, auf dem Fußboden abgestellten Gebrauchsgegenständen, und „Alacena, fuente y membrillos“ (Wandschrank, Schüssel und Quitten) von 2006, das am ehesten an den Typus des barocken spanischen Stilllebens anschließt und in einer Mauervertiefung aus wenigen Dingen eine spannungsreiche Gegenstandskonstellation erstehen lässt.

Das familiäre Leben im Haus ist Motiv vieler Bilder von DeCinti und häufig Anlass für Interieurs mit komplexen Sichtverweisen, die mittels offen stehender Türen verschiedene Zimmer, Flure und Treppenhaus visuell miteinander verbinden und einzelne Personen (manchmal, von Bild oder Türrand angeschnitten, gleichsam nur fragmentarisch anwesend) bei alltäglichen Verrichtungen aufscheinen lassen. Immer wieder stellt DeCinti Frau und Kinder dar: ihre Gesichter, Teile des Körpers, halbnackt, sitzend oder stehend, vielfach im Bett liegend, träumend oder schlafend wie Tochter Alma im Gemälde „Para Alma“ (Für Alma) von 2002, das sie in entspannter Haltung zeigt, ein Bein angezogen im Bett, das andere frei baumelnd. Wie in vielen dieser Familienbilder sind Körper und Teile der nächsten Umgebung realistisch dargestellt, andere Bildpartien weisen abstrahierende und freie Farbkompositionen auf, die den Raum öffnen, dynamisieren und eine Atmosphäre von Wärme und Vertrautheit schaffen, in denen die Personen manchmal wie zu schweben scheinen.

„Altazor“
2009
Öl auf Leinwand
160 x 130 cm.

[1] GERD LIDNER und MICHAEL NUNGESSER: Im Licht der Wirklichkeit Zeitgenössischer Realismus in Spanien. 160 S. Panorama Museum, Bad Frankenhausen, Deutschland. www.panorama museum.de

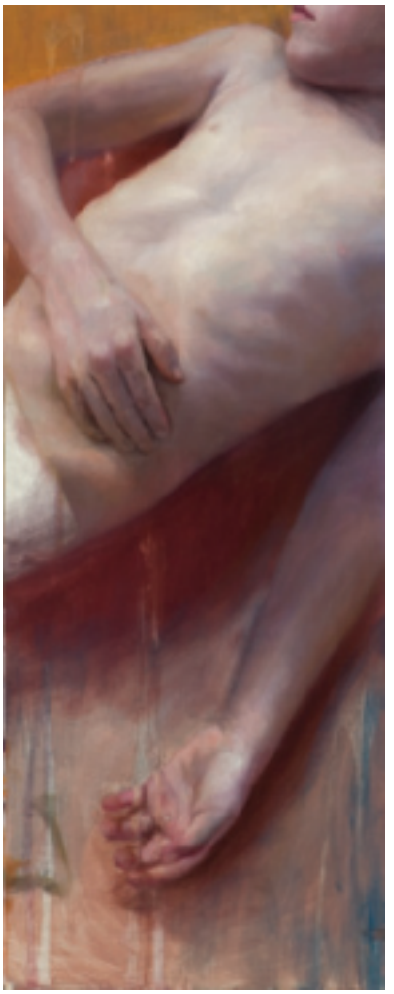
„Familie", 2005, Öl auf Holz, 160 x 160 cm.

Zyklus: „Pequeña América“

Alejandro DeCinti

„El Toño“, 2005, Öl auf Holz, 35 x 70 cm.

„Toter Torero“
2007
Öl auf Leinwand
122 x 70 cm.



„Mädchentorso“
2007
Öl auf Holz
64 x 25 cm.

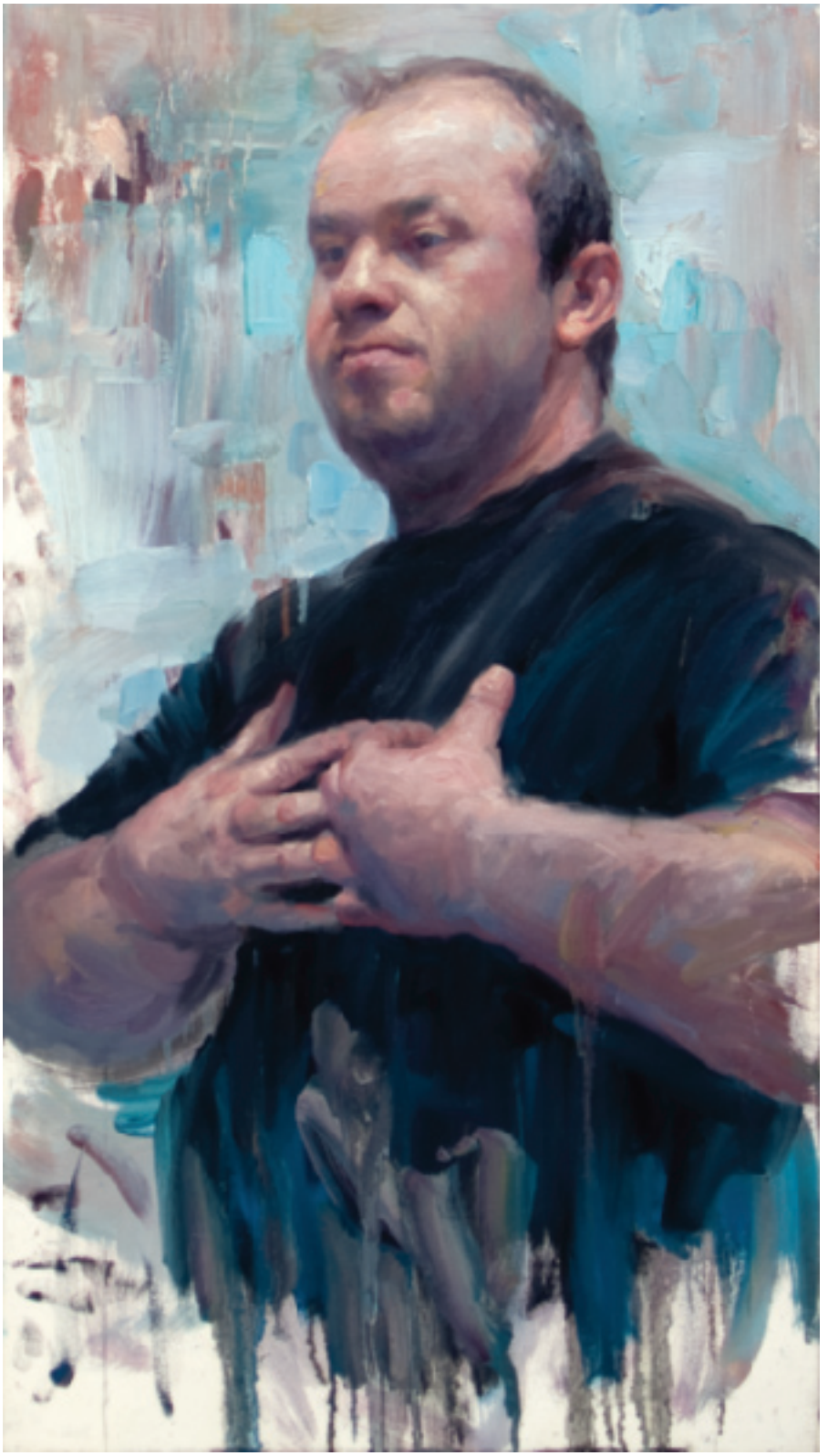
„Im Bett", 2007, Öl auf Holz, 60 x 80 cm.

„Frau auf grünem Hintergrund (Clair)“
2008
Öl auf Leinwand
89 x 50 cm.

Zyklus: "Tanz der Hände"

Alejandro DeCinti

„Frau (Milica)", 2008, Öl auf Leinwand, 73 x 68 cm.



„Mann (Lubo)“
2008
Öl auf Leinwand
73 x 41 cm.

>
„Mann auf einem blauen Hintergrund (Carlos)“
2008
Öl auf Leinwand
73 x 55 cm.

„Frauentorso“
2009
Öl auf Holz
40 x 62 cm.

Zyklus: „Ausbruch der Leidenschaft“

Alejandro DeCinti

„Variationen über die Gräfin von Chinchón“, 2009, Öl auf Holz, 2 Platten 75 x 50 cm.

Rafael Ramírez Máro

Mit den Augen des Künstlers: Das Menschenbild des Malers Rafael Ramírez

Dr. Helmut Orpel

Rafael Ramírez ist nicht nur in biographischem Sinn ein Weltbürger, der in unterschiedlichen Ländern gleichermaßen eine Heimat gefunden hat, er ist es vor allem auf künstlerischem Gebiet. Virtuos wechselt er zwischen den unterschiedlichen Epochen der Kunstgeschichte. Er lässt in seinem Werk Rembrandt ebenso lebendig werden wie Tintoretto, Goya oder Leonardo da Vinci. Zwischen zeitlicher Nähe und einem jahrhundertelangen Abstand besteht für ihn kein Widerspruch. Ihm geht es um die künstlerischen Ausdrucksformen von Gefühlen, Gedanken oder Visionen, die in unterschiedlichen historischen Gewandungen daherkommen, aber stets auf den gleichen überzeitlichen Ursprung hindeuteten.

Jene epochalen Bezüge, die für den Betrachter von Ramírez' Werken nachvollziehbar sind, sind durch die Möglichkeiten und Sehgewohnheiten unserer Zeit gespiegelt. Die Kunst des 20. Jahrhunderts trägt einen fragmentarischen Charakter und verfügt nicht mehr über den geschlossenen Horizont wie die Werke vergangener Epochen. Es ist möglich, unterschiedliche Epochen mit ihren Ausdrucksmöglichkeiten nebeneinander zu stellen und mit den Mitteln der Moderne wie „Infinito" und „Assemblage" zu einer Synthese zu führen. Im Vordergrund steht dabei das Gefühl, das künstlerische Werke bei dem Betrachter auslösen.

Ramírez' Malerei lebt von tiefen Empfindungen und deren künstlerischer Darstellung. In seinen Werken offenbart sich das Staunen über die grenzenlosen Möglichkeiten der Kunst, Zeiten und Räume zu überwinden und in Tiefen vorzudringen, die dem oberflächlichen Blick verborgen bleiben. Die Ergriffenheit von der suggestiven Kraft der Farbe und der Form teilt sich dem Betrachter mit. Um die Möglichkeit des Nachempfindens, des In-sich-Aufnehmens von Gefühlen über Räume und Zeiten hinweg, geht es. Der Maler lenkt den Blick auf das Detail, auf unscheinbare Gesten, die in einem Drama ebenso zum Ausdruck kommen wie in einer musikalischen Komposition oder im Tanzschritt einer Flamencotänzerin, den der Künstler mit kennerhaftem Blick einfängt. Er inszeniert Schlüsselszenen, die den Sinn des Daseins offenzulegen scheinen.

Leonardo Da Vinci – Zyklus: Interpretation der „Madonna in der Felsengrotte"
2007
(Ausschnitt)
Öl auf Leinwand
180 x 340 cm.

Venezia – Zyklus: „Homenaje“ 2000
(Ausschnitt)
Öl auf Leinwand
110 x 125 cm.

Ramírez fokussiert solche Szenen und schafft durch deren künstlerische Ausgestaltung neue Zugänge zur Wirklichkeit. Dabei geht es ihm sowohl um das Individuum als auch um den Geist der Epoche. Beides steht in seinem Denken über den Menschen in einem engen Zusammenhang. Der Mensch ist nicht isoliert, keine Insel in seiner Zeit. Entsprechend dieser Vorstellung steht die Figur in seinem Bild nie für sich allein. Sie ist vielmehr der symbolhafte Ausdruck ihrer Zeit.

Wie Farbe, Linie, Raum und Leere in den Kompositionen in einer Art dynamischer Wechselbeziehung stehen, steht auch der Mensch, der Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens von Rafael Ramírez, in einem epochalen Kontext. Seine Bilder sind eine Art Bühne, auf der sich das Drama des Lebens entwickelt. Historische Stoffe fesseln ihn, aber dennoch: Obwohl der Künstler in seinen Bildern häufig solche Themen, wie zum Beispiel Szenen aus dem spanischen Bürgerkrieg (1936-39) oder die Verbrechen der Nationalsozialisten an der jüdischen Bevölkerung, zum Ausdruck bringt, versteht er sich nicht als Historienmaler. Die unterschiedlichen figurativen Ausformungen sind für ihn Wege, die zu einem anderen Ziel führen sollen als zu einer theatralischen Darstellung. Es geht ihm um die Betroffenheit. Bilder sind für Rafael Ramírez somit keine Abbilder im mimetischen Sinne. Er sieht seine Malerei vielmehr in der Tradition des magisch spirituellen Tafelbildes, das tiefe Schichten des Unterbewusstseins erreicht.

Der künstlerische Blick zurück

„Wenn wir von Geschichte reden und zwar von der Kunstgeschichte ebenso wie von der der Gesellschaft“, erklärte Ramírez in einem Gespräch, „schauen wir von unserer Perspektive aus gesehen, der des 21. Jahrhunderts, auf Schichtungen und Überlagerungen, auf Bruchstellen und auf Neuanfänge, ebenso auf Katastrophen und Zusammenbrüche. Das alles hat sich wie die Sedimente in der Erdgeschichte abgelagert. In jenem archäologischen Feld liegt aber der Sinn unseres Daseins verborgen, weil er uns erlaubt,

Rafael Ramírez Máro
von Jens Schultze

Schlüsse zu ziehen. Deswegen haben auch große Komponisten, wie Johann Sebastian Bach zum Beispiel, auf vorhergehende musikalische Epochen zurückgegriffen und diese Fragmente im anderen Zusammenhang, durch ihre Kompositionen neu belebt. Für mich ist die Felsgrottenmadonna Leonardos zu einem ebensolchen Symbol geworden, das dem Kunstschaffen weit über die Entstehungszeit hinaus einen Sinn verleiht.

Diesen Denkprozess versuche ich in meinen Bildern auf malende Art zu vollziehen. Die Malerei ist für mich immer noch eine Kunst, die – ähnlich wie die Musik – tiefste Schichten der menschlichen Seele erreicht. Indem ich mich als Künstler mit der Kunst vergangener Epochen auseinander setze, reflektiere ich jene Entwicklungen und versuche auf meine Art und Weise, zu einer Synthese zwischen meiner Zeit und den vorausgegangenen Epochen zu gelangen. Ähnliches geschieht übrigens auch auf literarischem Gebiet, wenn ich mich mit Büchners „*Woyzeck*“ oder mit dem „*Don Quijote*“, der ja auch ein Thema meiner Bilder ist, auseinandersetze. Als Künstler bewege ich mich permanent zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit.“

Dieses Überwinden der Gegenwart drückt sich in den Bildern von Rafael Ramírez auf ganz unterschiedliche Art und Weise aus. So wechseln zum Beispiel in den Kompositionen des Künstlers die Ebenen. Durch den sedimentartigen Aufbau des Farbe entstehen geheimnisvolle Lichtsituationen und tiefe Räume, welche die suggestive Wirkung der Darstellung steigern. Wie Farbe und Form sich durchdringen, durchdringen sich auch die abstrakten und die emotionalen Partien. Sie gehen nahtlos ineinander über.

„Die abstrakte Malerei“, so der Künstler, „ist für mich die Idee, die der Komposition zugrunde liegt. Die emotionale Ebene hingegen, die ich im Kolorit und in der Form

Mit Graf Karl Khevenhüller-Metsch

Mit Klaus Maria Brandauer

Mit Mijail Gorbatschov (Ex-Präsident der UdSSR) in Aachen

Mit Jan Peter Balkenende (Premier Minister der Niederlande), Allan Wagner (peruanischer Botschafter Den Haag), Leo van der Hoest (Chairman)

Mit Ihrer Königlichen Hoheit Prinzessin Haya Bint Al Hussein von Jordanien

Mit Mario Vargas Llosa (peruanischer Schriftsteller) in Den Haag

Mit Reiterlegende Hans-Günther Winkler

Mit Waris Dirie

Mit Pepe Romero (Spanischer Gitarrist) in Koblenz (Mittelrhein-Museum)

Mit Oxana Federova (Öffentliche Übergabe des Porträts der Miss Universum 2002 und Unicef-Botschafterin)

Mit dem Direktor des Mittelrhein-Museums Dr. Mario Kramp und dem Kurator des Museums und Herausgeber des „Journal für Kunstgeschichte“ Dr. Dieter Marcos

Mit Shawne Fielding, Miss Texas und Frau des Schweizer Botschafters in Berlin Borer in ihrer Villa in Potsdam

zum Ausdruck bringe, macht diese Idee sichtbar. Diese sinnliche Fassbarkeit kann aber auch im Widerspruch zu dieser Idee stehen. Diese Widersprüche werden durch die Farbe evoziert, die wie die Musik beim Film Handlungsebenen auf ihre Art und Weise unterlegt oder mit dramatischen Gefühlen aufladen kann. Auf diese Art und Weise erhält die Idee, die dem Bild zugrunde liegt, ihre physische Gestalt. Die Wirklichkeit wird fassbar, weil ich sie durch die Ausdruckskraft der Farbe und deren unendliche Nuancen nach meinem Willen im Bild verdichten kann."

Die Subjektivität des Zugangs

Ramírez spricht hier nicht nur über die Malweise, sondern auch über seine Einstellung zu dem äußerst komplexen Zusammenhang zwischen Kunst und Wirklichkeit in der realistischen bzw. naturalistischen Malerei, der Ramírez durch sein Schaffen zuzurechnen ist. Geschichte kann nicht nacherzählt werden, jede Generation und jeder Mensch hat seinen eigenen Zugang zu den unendlich komplexen Fakten, die in einem historischen Ereignis verdichtet sind. Insofern ist jede künstlerische Interpretation der Historie in sich brüchig und unvollständig und hängt von der Einstellung des Malers ab. Gerade dies wird von Ramírez in seinen Bildern nicht verschleiert, sondern offengelegt und in seine Komposition einbezogen. Der Künstler empfindet hierin keinen Mangel, sondern gerade den wesentlichen Gehalt seiner Darstellung. Es geht ihm nicht um die scheinbar objektive Nacherzählung eines historischen Sachverhalts, die keine Stellungnahme zulässt, sondern gerade umgekehrt, um den symbolischen Gehalt der Geschichte für unsere Zeit und für unser ganz persönliches Denken. Ramírez verweist uns auf die Horizontverschmelzung, die wir vollziehen, wenn wir uns bedeutenden künstlerischen Werken nähern. Wie er seinen Zugang zur Kunstgeschichte offenlegt, sein subjektives Verarbeiten, sollten auch wir uns darüber bewusst sein, dass wir unsere eigenen, ganz persönlichen Erfahrungen an seine Werke herantragen. Dies wird durch die offene, prozesshafte Malweise deutlich, das skizzenhafte "Infinito", welches die Komposition für solche individuellen Zugänge offen hält.

Zurzeit arbeitet Rafael Ramírez an einem Zyklus über ein europäisches Adelsgeschlecht, dessen Stammsitz in Kärnten liegt, nämlich über das Haus Khevenhüller. Burgherr Graf Karl Khevenhüller-Metsch wird am 7. Juli seine Stammburg "Hochosterwitz" als Kulturzentrum mit einer Ausstellung von Rafael Ramírez einführen. Bei jenem Zyklus des Künstlers ist die Geschichte jenes Adelsgeschlechts, das 1396 zum ersten Mal urkundlich erwähnt wurde, der Zugang. Aber dieser Zugang ist freilich auch hier weit mehr als nur die historische Dokumentation, denn schließlich handelt es sich hier um ein Stück europäischer Kulturgeschichte.

Flamenco – Zyklus:
„Bailora Roja“
2005
Öl auf Leinwand
230 x 130 cm.

Rafael Ramírez Máro in seinem Atelier.
Fotos: Jens Schultze

Ramírez bezieht sich künstlerisch auf Reiterporträts eines Vorfahren der Khevenhüller namens Hans V. Khevenhüller, der im Auftrag der Kaiser Maximilian II. und Rudolf II., 34 Jahre am Spanischen Hof von Philipp II. und Philipp III. als kaiserlicher Botschafter gedient hat. Seine Vorliebe für die Kunst hat ihn dazu bewogen, sich unter anderem von bekannten Renaissancemalern wie Tintoretto und Pantoja de la Cruz malen zu lassen. Jener einflussreiche Diplomat, der mit seiner diplomatischen Tätigkeit die politischen Verhältnisse der damaligen Zeit in Mitteleuropa maßgeblich geprägt hat, hat sich auch im Handel und in der Projektentwicklung sehr erfolgreich bewährt. So hat er unter anderem im Auftrag Rudolf II. das nahe Triest liegende Gestüt Lipica mit Karthäuserpferden aus Spanien versorgt und somit den Anfang der heute, durch die Spanische Hofreitschule in aller Welt weltbekannte, erfolgreiche Lipizzanerzucht beeinflusst. Außer diesem Zyklus wird Ramírez auf dem Schloss einen *Don Quijote*-Zyklus ausstellen, da in der Bibliothek von Hochosterwitz eine 1780 datierte wertvolle Zweitauflage jenes epochalen Werkes aufbewahrt wird, und die Epoche von Hans V. Khevenhüller und die des großen Dichters Cervantes und seines Dramas „*Don Quijote*" zeitlich genau übereinstimmen.

Gegen Ende des Jahres wird Ramírez seinen Holocaust-Zyklus in Aachen zeigen. Bei dieser Ausstellung werden Elie Wiesel und Max Hamburger zugegen sein. Diese beiden Männer haben die Schrecken des KZ Auschwitz überlebt. Ramírez hat ihnen jeweils ein Bild in jenem eindrucksvollen Zyklus gewidmet.

Antonio Carnicero la inv.t y dibuxó. Fernando Selma la gravó en Madrid 1780

Die grosse Ausgabe *des Quijote* von 1780

Alfredo Alvar_Ezquerra

Die von der Real Academia Española geförderte und von Ibarra (oder Ybarra) edierte Ausgabe von 1780 bedeutete einen Wendepunkt in der langen Liste der Ausgaben *des Quijote*. Viele Editionen haben aus dem einen oder anderen Grund ein entscheidendes Merkmal. Aber diese Ausgabe von 1780 ist – zusammen mit der editio *princeps* (der Erstausgabe) von 1605 und von 1615 – in den Augen vieler die wichtigste: in ihr vereinen sich die technische Qualität, die Einzelheiten der Zeichnungen und die Begeisterung der Aufklärung für das Goldene Zeitalter Spaniens.

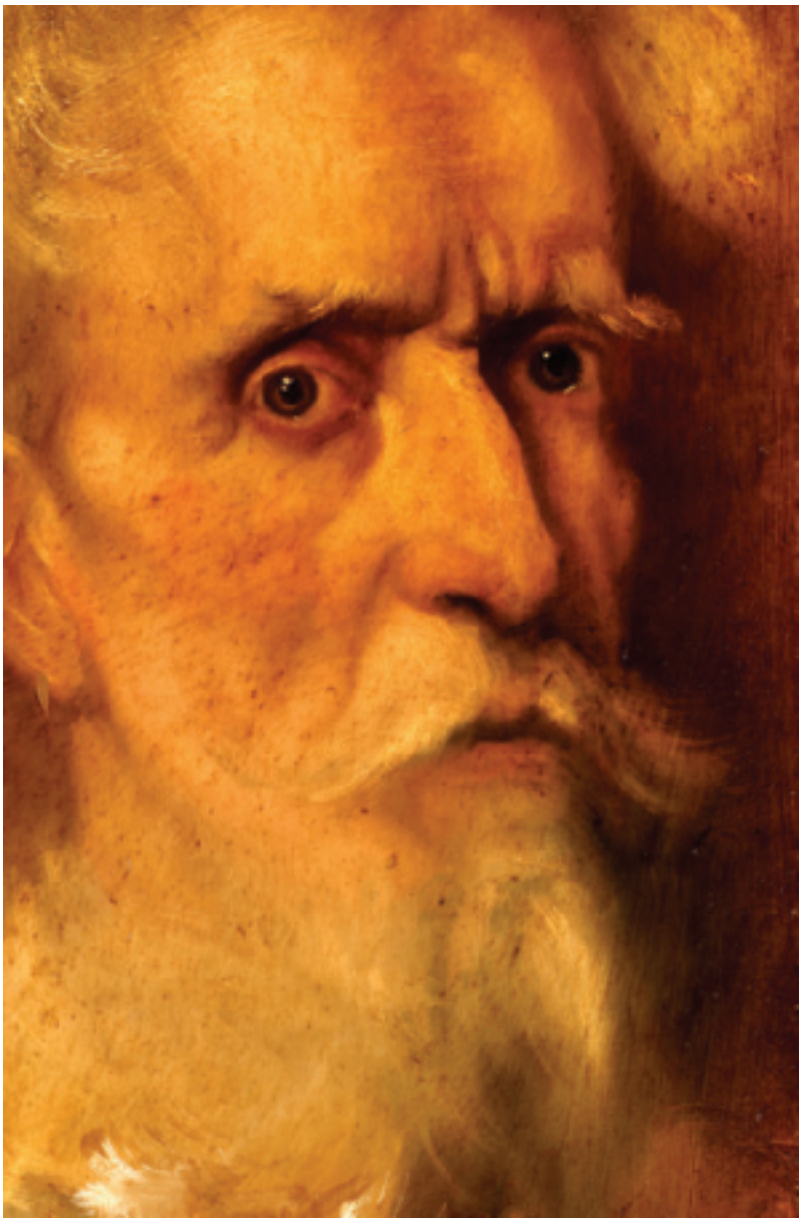
Die Ausgabe von Ibarra war ein großes institutionelles Werk, das von der Krone (unter Karl III.) gefördert, von Grimaldi, dem Minister, unterstützt und von der Real Academia Española, der Königlich Spanischen Akademie für Sprache, finanziert wurde. Als mit der Arbeit an dem Projekt begonnen wurde (1773), erlebte Spanien gerade intensiv die Suche nach der nationalen Selbstverherrlichung, die Renaissance der glorreichsten Momente des 16. und 17. Jahrhunderts, und der Welt wurde diese bedeutende Vergangenheit vor Augen geführt, die Fähigkeit, außerordentliche technische Meisterleistungen auszuführen und die nationale Rolle in der europäischen Kultur für sich zu beanspruchen.

Als Masson de Morvilliers im Band I der *Encyclopedie Methodique* (1782) die berühmte Frage veröffentlichte, „Qué se debe a España – Was schuldet man Spanien?“, *Mais que doit on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?*, war dies nichts anderes als die Krönung des lange angedeuteten Weges der Geringschätzung der spanischen Fähigkeiten. Obwohl es schon vorher – seit dem 16. Jahrhundert und der französischen Kultur von Montesquieu selbst – Kritik gegeben hatte, hatte sich die politische Macht des Königreichs Spanien nicht bemüht, sich in einen Propaganda-Krieg zu vertiefen. Jetzt aber, im 18. Jahrhundert – nach dem Verlust der Vorrangstellung im Zusammenspiel der Nationen – wurde die intellektuelle Verteidigung Spaniens in Gang gesetzt. Um die Jahre 1775-1785 befand sie sich auf ihrem Höhepunkt.

Eines der Ergebnisse dieses Ausbruchs an patriotischem Stolz – der nicht frei von teilweise sogar zu viel defätistischer Selbstkritik war – war diese Ausgabe von Ibarra.

Bild mit Genehmigung des „Centro de Estudios Cervantinos“

In diesen letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts konnte man die Ausgaben des *Don Quijote* in groben Zügen in zwei Arten aufteilen: die hochwertigen Drucke



Rafael Ramírez Máro:
„Porträt von Don Quijote“
2005
(Ausschnitt)
Öl auf Leinwand
100 x 80 cm.

aus Frankreich, Flandern und England; und die, die in sehr schlechter Qualität in Spanien angefertigt wurden, normalerweise durch einen grob angefertigten Holzschnitt.

Jedoch änderte Ibarra 1771 diese Situation durch seine 4-bändige Ausgabe von höchster Qualität.

Ein Jahrzehnt später war die Revolution bezüglich der Ausgaben *des Quijote* beendet. Das Werk von Ibarra aus dem Jahre 1780 war – und ist es auch heute noch – ein Monument des spanischen Buchdrucks. Mit dem Projekt wurde 1773 begonnen.

In der Tat las Vicente de los Ríos – Ritter des Santiago-Ordens, Hauptmann des königlichen Artillerie-Regiments und wichtiges Mitglied der Real Academia – in einer denkwürdigen Ansprache den Akademiemitgliedern seine „Historische Lobrede auf Miguel de Cervantes“. Diese Rede brachte Gemüter in Aufruhr. Man richtete sich an den König und schlug ihm den Druck einer großen Ausgabe des Werkes von Cervantes vor, und am 12. März 1773 antwortete Karl III. durch seinen Staatssekretär Grimaldi, dass „die Idee, die Geschichte des *Don Quijote* auf so kunstgerechte und prachtvolle Art und Weise zu drucken, wie Sie es mir in Ihrem Schreiben vorschlugen, die größte Akzeptanz und den Beifall des Königs verdiente“.

Die ausgewählte Druckerei war die des Joaquín Ibarra (1725, Saragossa – 1786, Madrid). Ab 1779 war er der Drucker der Real Academia Española, königlicher Drucker und Drucker des Indienrats. Sein Erfolg basierte auf der Qualität seiner Ausgaben von liturgischen Werken und Gebetsbüchern, womit er das Monopol durchbrach, das der

Drucker Plantino (Antwerpen) seit den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts innehatte. In den typographischen Werkstätten Ibarras gab es 16 Druckerpressen und hundert Arbeiter. Während seines Lebens veröffentlichte er 443 Werke. Nach seinem Tod führten seine Witwe und seine Kinder das Geschäft bis zu dessen Schließung 1836 weiter. In dieser zweiten Phase wurden weitere 350 Bücher gedruckt (gemäß einiger Autoren wurden insgesamt 2500 Titel gedruckt). Durch seine Pressen liefen die gesamten Werke des spanischen Staatstheoretikers und Historikers Mariana, Ausgaben klassischer Werke (das von Sallust wurde als Staatsgeschenk benutzt), das Wörterbuch der Real Academia und so weiter. Ibarra selbst arbeitete an einem Buch mit dem Titel „Mecanismo del arte de la imprenta – *Mechanismus der Druckkunst*“, das er zwar nicht veröffentlichte, das aber doch 1811 von José Sigüenza gedruckt wurde.

Welche großen Probleme mussten gelöst werden? Und welchen Herausforderungen stand man sich gegenüber?

Wie immer in einer literarischen Ausgabe musste zunächst einmal der Text – in Übereinstimmung mit den Ausgaben von 1605-1615 (oder mit den Kriterien von *Don Quijote* selbst, als er mit Sancho über die notwendigen Verbesserungen, die Fehler oder Unterlassungen des 1. Teils spricht) – festgelegt, und die Fehler vermieden werden, die sich im Laufe der Zeit und in den neueren Ausgaben eingeschlichen hatten.

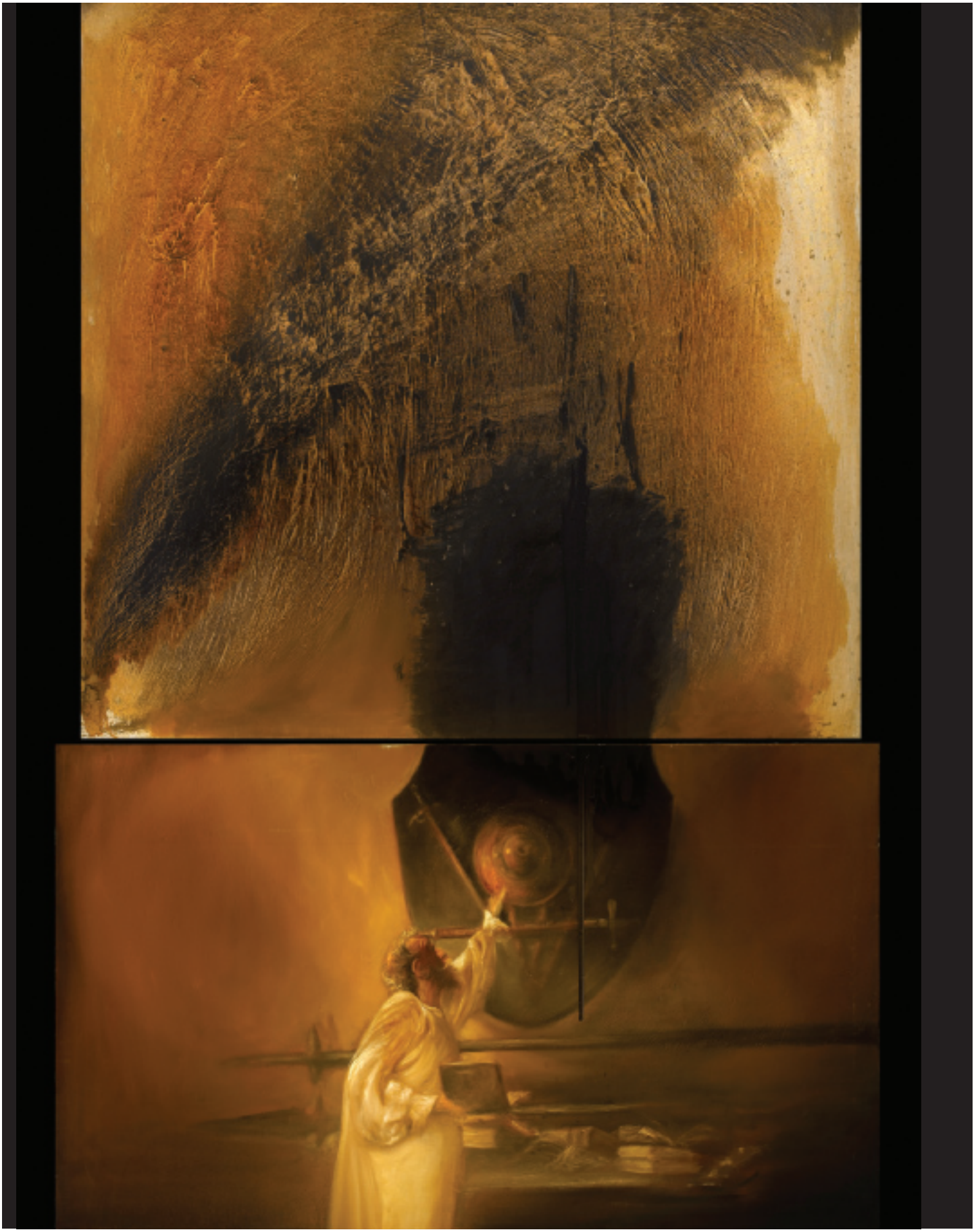
An zweiter Stelle wurde eine neue Schriftart – „Ibarra“ – entworfen, die natürlich vorher noch nie benutzt worden war: alle Arten wurden miteinander verschmolzen (die Geschichte der Schriftarten ist eine faszinierende Disziplin innerhalb der Geschichte des Buches und der Kultur). Diese neue Schriftart wurde von Jerónimo Antonio Gil entworfen, einer Persönlichkeit mit einer interessanten Laufbahn in Spanien und Mexiko, wo er auch starb.

An dritter Stelle wurde Papier ausdrücklich für diese Ausgabe hergestellt: es wurden nicht, wie üblich, Papierbögen von Lagern in Genua oder – wie 1605 – im Kloster El Paular (in der Nähe von Madrid) gekauft, statt dessen wurde eine spezifische Anfertigung in Auftrag gegeben.

An vierter Stelle wurde ein gewaltiger ikonographischer Aufwand unternommen, sowohl bezüglich der Bilder, die die Episoden des gefährlichen Lebens *Don Quijotes* illustrieren sollten, als auch der dekorativen Elemente, die auf verschwenderische Art und mit besonderer Fürsorglichkeit benutzt wurden.

Die Real Academia Española übernahm also institutionell die Auswahl der Abenteuer, die von einem Bild begleitet werden sollten, und ebenso jedes einzelne dieser typographischen Verzierungen und deren Platzierung. Nichts wurde dem Zufall überlassen: die Ausgabe von Ibarra war ein nationales Unternehmen.

Trotzdem stand das Projekt mit der Zeit auch Hindernissen wie Uneinigkeiten oder



dem Tod eines der Förderer gegenüber. Von den vorgesehenen 67 Bildern wurden nur 32 übernommen, die allerdings von den namhaftesten Meistern der Zeit gezeichnet und von den besten Handwerkern graviert wurden. Richtlinien der Akademie der Schönen Künste, der Academia San Fernando, bestimmten die geeignetsten Bilder. Diese Akademie kooperierte bis 1780, dann forderte sie allerdings, nicht einmal im Vorwort des Werkes erwähnt zu werden.

In der Tat sind die typographische Qualität und der künstlerische Aufwand die Referenzen dieser Ausgabe.

Man suchte die historische Richtigkeit der Bilder und vermied die vorherigen, teilweise erdichteten und unwahrscheinlichen und manchmal schlecht ausgeführten Bilder. Man verlangte also von den Zeichnern die Qualität des Kostumbrismus: dass sich die Kleidungen, Utensilien, „Sachen", Zaumzeuge der Tiere und Waffen von den Sammlungen im Waffensaal des königlichen Palastes, von den Bildern im Park Buen Retiro, in den königlichen Sammlungen oder wo immer notwendig inspirieren ließen.

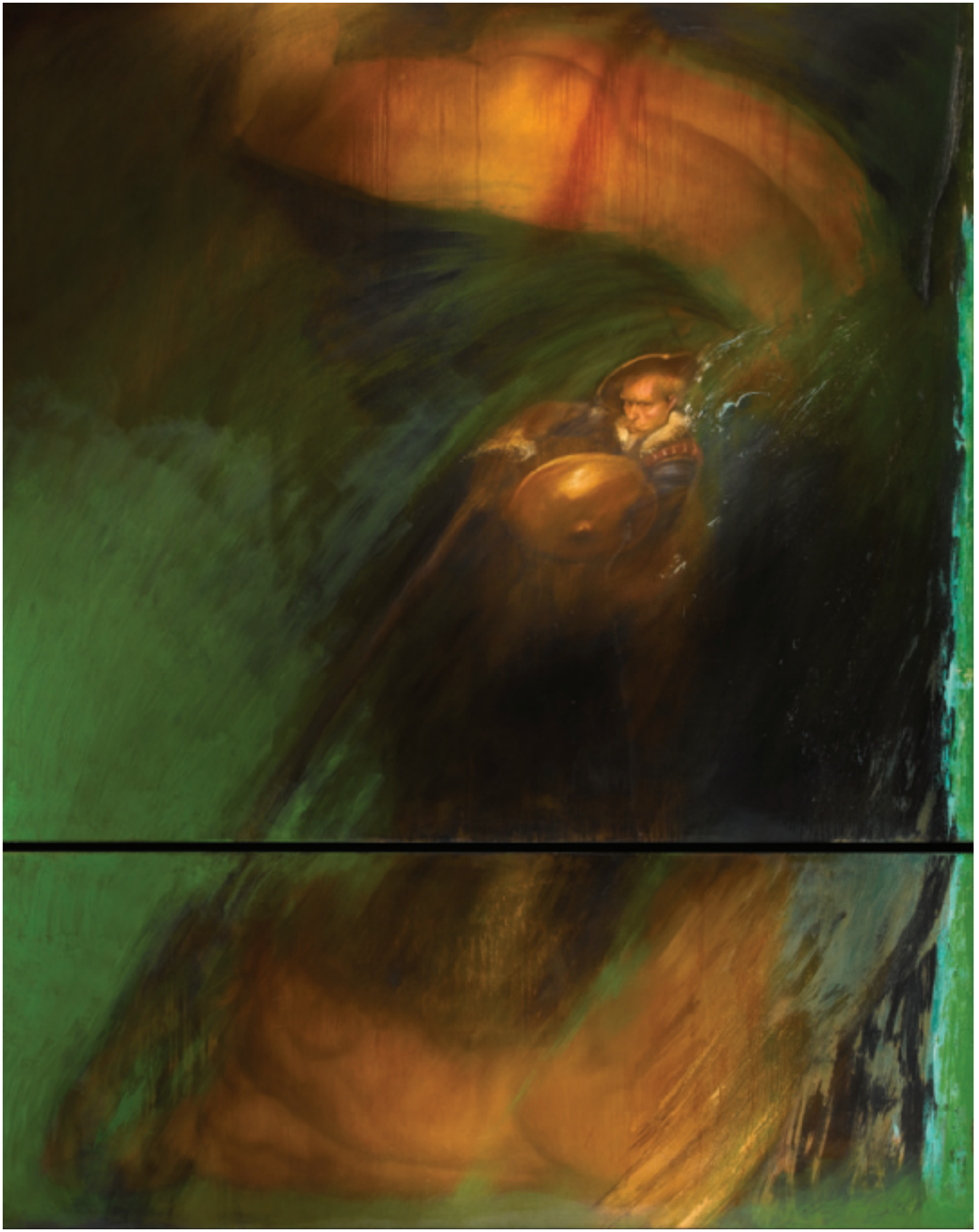
So schafften es die Autoren erfolgreich, die Zeit von Cervantes wieder herzustellen. Zwei der wichtigsten Maler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und Mitglieder der Academia San Fernando, Antonio González Velázquez und Andrés de la Calleja, überarbeiteten das Porträt Cervantes, das die Ausgabe schmücken sollte. Es stammte von José del Castillo und inspirierte sich an einem anonymen Porträt aus dem 17. Jahrhundert. Aber die Beiträge Castillos überschritten Termine und Budget, also verzichtete man auf seine Dienste (1776).

Dieses Ereignis kennzeichnet eine zweite Phase bezüglich der Bilder für die Ausgabe. Man zählte damals auf viel mehr: Antonio Carnicero fertigte neunzehn Szenen an, aber an dieser zweiten Phase wirkten auch andere Maler und Zeichner derselben Generation mit, wie Bernardo Barranco, mit zwei Zeichnungen, José Brunete, Gregorio Ferro und Jerónimo Antonio Gil, mit jeweils einer, während der Architekt Juan Pedro Arnal das Frontispiz für die Bände III und IV realisierte.

Tomás López und Vicente de los Ríos widmeten sich der Landkarte mit den Reisen des *Don Quijote* und von La Mancha.

Die Zeichnungen wurden an die Gravierer weitergeleitet. José Joaquín Fabregat übernahm sieben (eins davon nach einer Zeichnung von Goya, das mit dem Abenteuer vom Eselgeschrei. Die Originalzeichnung ist nicht mehr erhalten. Es wurde außerdem aus unbekanntem Grund nicht in die Ausgabe eingeschlossen. Goya sann sein Leben lang viel über Menschen … und Esel nach); Francisco Muntaner übernahm sechs; Fernando Selma weitere sieben; Joaquín Ballester fünf; Manuel Salvador Carmona drei; Juan Barcelón zwei; Pascual Moles weitere zwei und Jerónimo Antonio Gil eins, dazu das Frontispiz für die letzten beiden Bände, ein Werk von Juan de la Cruz.

Rafael Ramírez Máro:
„Don Quijote"
2005
Öl auf Leinwand
330 x 190 cm.



Rafael Ramírez Máro:
„La muerte del Quijote“
2005
Öl auf Leinwand
200 x 200 cm.

„*Der Quijote* von Ibarra“, der ebenfalls in 4 Bänden veröffentlicht wurde, legte den Text fest, der das 19. Jahrhundert hindurch unverändert vervielfältigt werden sollte, während neue, Cervantes betreffende Forschungen Änderungen vorschlugen. Es war der in Europa am weitesten verbreitete *Quijote*. Ibarra wurde 1782, 1787 und 1819 neu aufgelegt.

Als Kolophon möchte ich die Anweisungen editieren, die man Jerónimo Antonio Gil für die Ausführung der Zeichnung gab, die die Szene von „*Don Quijote* besiegt den Ritter von den Spiegeln“ (*Quijote* II, 14) darstellt und die 1779 von Fernando Selma graviert werden sollte (veröffentlicht von Lucía Megías):

<
Rafael Ramírez Máro:
„Don Quijote contra los gigantes“
2005
Öl auf Leinwand
300 x 180 cm.

„Don Quijote vence al Caballero de los Espejos“
Bild mit Genehmigung des “Centro de Estudios Cervantinos“

Es wird ein Wald mit hohen, dicken Bäumen abgebildet; und auf einer zweckdienlichen Ebene steht der bewaffnete Don Quijote, die Spitze seines blanken Degens über dem Gesicht des Ritters von den Spiegeln, der kein anderer als Baccalaureus Simson Carrasco ist und auf dem Boden zu Füßen seines Pferdes liegt, nachdem er von dessen Hinterbacke gefallen war; das Visier ist erhoben, so dass das gesamte Gesicht zu sehen ist und man Simson Carrasco erkennt, in dessen Nähe sein Schild und seine Lanze wie geworfen auf dem Boden liegen. Sancho steht neben seinem Herrn und schaut vorsichtig und bewundernd zum Stallmeister des Ritters von den Spiegeln, der flehend vor Sancho und Don Quijote kniet und in einer Hand eine Kappe und in der anderen eine Maske mit einer überproportional großen, krummen Nase voller Buckel hält, die er Sancho zeigt. Nicht weit von Don Quijote entfernt steht der gesattelte Rosinante und an ihn lehnend eine Lanze, so hässlich wie Rosinante: zwischen den Bäumen hindurch erkennt man den Esel Rucio, der neben dem Pferd des anderen Stallmeisters grast. Der Ritter von den Spiegeln ist mit derselben Rüstung wie Don Quijote ausgestattet und auf seinem Helm werden eine Menge Federn platziert: auf der Rüstung trägt er ein Oberkleid oder Wams, welches vom feinsten Goldstoffe scheint und worauf viele kleine Monde von glänzendem Spiegel genäht sind: die Kleidung des Stallmeisters entspricht in ihrer Art und Weise der des Sancho.

Bibliographie *El Quijote* 1780r Ausgabe

ACÍN, J. L. y otros: Joaquín Ibarra y Marín, impresor, 1725–1785, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1993.

ASHBEE, H. S., An Iconography of *Don Quixote* 1605-1895, London, 1895.

BÁEZ, E.: „La gran edición *del Quijote* de Ibarra (1870). Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Ximeno y Fernando Selma“ en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 88, UNAM (2006), págs. 149-67.

BLAS, J. y J. M. MATILLA, «Imprenta e ideología. *El Quijote* de la Academia, 1773-1780», en P. Lena-gham, Imágenes *del Quijote*. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX, Madrid, 2003, págs. 73-117.

BLAS, J., MATILLA J. M. y MEDRANO, J. M.: *El Quijote* ilustrado: Modelos de representación en las ediciones españolas del siglo XVIII y comienzos del XIX. Madrid, Ministerio de Educación - Calcografía Nacional, 2004.

CALVO SERRALLER, F.: Ilustraciones al *Quijote* de la Academia por varios dibujantes y grabadores en la Imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid, 1780 (Madrid, 1978).

Rafael Ramírez Máro:
„Don Quijote“
2005
Öl auf Leinwand
220 x 340 cm.

DONOSO-CORTÉS Y MESONERO-ROMANOS, R.: Joaquín Ibarra y Marín y su familia (en 53 partidas sacramentales y 12 testamentos), Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2007.
ESCANDELL PROUST, I.: «Goya, autor de dos imágenes de don Quijote», en BERNAT VISTARINI, A. P. (coord..): Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de Octubre de 2000, Vol. 1, 2001, págs. 415-38.
GIVANEL MAS, J. y „GAZIEL“ (A. Calvet), Historia gráfica de Cervantes y *del Quijote*, Madrid, 1946.
MARTÍNEZ IBÁÑEZ, Mª. A.: «Un dibujo de Goya para *El Quijote* de Ibarra que no fue aceptado», en Archivo español de arte, 63, nº. 250 (1990), págs. 309-311.
LUCÍA MEGÍAS, J. M.: „Gil, Jerónimo Antonio“ en Gran Enciclopedia Cervantina, Centro de Estudios Cervantinos-ed. Castalia, vol. V, Madrid, 2008.
MENA MARQUÉS, M.: „Goya“ en Gran Enciclopedia Cervantina, Centro de Estudios Cervantinos-ed. Castalia, vol. V, Madrid, 2008.
SANTIAGO PÁEZ, E., De la palabra a la imagen. El «Quijote» de la Academia de 1780, Madrid, 2006.
SANTIAGO PÁEZ, E. Mª.: «Ilustraciones para *el Quijote* en la Biblioteca Nacional», en *El Quijote*, biografía de un libro (1605-2005), Madrid, 2005, págs. 77-116.
SEVILLA ARROYO, F.: „Ediciones fundamentales “en Gran Enciclopedia Cervantina, Centro de Estudios Cervantinos-ed. Castalia, vol. IV, Madrid, 2007.
SUÑÉ BENAGES, J. y SUÑÉ FONBUENA, J.: Bibliografía crítica de las ediciones del «Quijote» impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas, Barcelona, 1917.

Elektronische hilfsmittel

LUCÍA MEGÍAS, J. M., dir., Banco de Imágenes *del Quijote*: 1605-1905 (QBI): http://www.qbi2005.com

Oscar Villalón

Über die Einfachheit und die leichte Unruhe der Gefühle

Jesús Cámara

Óscar Villalón ist ein besonderer, außergewöhnlicher, realistischer Maler wegen der Besonnenheit und Eleganz seines Ausdruckes, die Linien und Farben, die er in seinen Werken benutzt, machen dieselben zu einem harmonischen Ganzen, in dem eine enge Verbindung von Licht, Form und Raum den Willen des Künstlers zeigen, das Bekannte zu erfinden und zu entdecken, erneut das Erforschte auszukundschaften, indem er das greifbar macht, was nie von anderen gesehen wurde. Diese Art zu malen lässt auch wieder die Malerei aufleben und weit entfernt von maximalistischen und wahrsagerischen Haltungen verkündet er, dass der realistische Stil und konkret der spanische noch lebendiger ist als jemals zuvor.

Unser Künstler erläutert mit einem Beispiel das persönliche Bewusstsein, das viele Maler dieser Richtung gefangen hält; sie wissen, dass viele dieser Werke keine Gefühlsregung mehr hervorrufen, wenn sie einer zu akademischen Darstellung der Welt unterliegen. Villalón überlässt eine Reihe Details einer Welt, in der die Dinge offenbar ihren eigenen Platz haben mit bekannten Regeln und ohne jegliche Überraschung. Es ist genau das Erreichen dieses Weglassens des Überflusses an Details und die Weigerung, einfach noch weiter in den Bereich der gewohnten Ordnung einzudringen, wofür sein Werk jahrelang gekämpft hat. Dies hat ihn zu verschiedenen Zeitpunkten seiner Künstlerlaufbahn zu unverwechselbaren Höhepunkten gebracht. Meinerseits lassen sich diese Höhepunkte genau in den Werken zusammenfassen, die er in dieser Ausstellung zeigt: die Stillleben, das Porträt, kleine Plätze aus Italien – speziell die Toskana – und seine letzte Serie aus Venedig.

Es war vor allem ein Suchen nach der Einfachheit, nach dem Gefühl, das Werk atmen zu lassen, dass es anregt und einbezieht bis hin zu einer Poesie der Stille und der Leere. Hier erinnere ich mich an die Porträts von Kasia, Divagación, Dueto oder El Cronista Raúl Alonso und ich kann nur gewisse charakteristische Einzelheiten seiner Machart finden; Details, die von Zurbaran stammen könnten und in allen Werken verteilt zu finden sind. Eine Menge von Gefühlen überflutet diese Räume. Konkret im Bild El Cronista Raúl Alonso erreicht er ein gewisses Schweben der ganzen Figur, die das Gedächtnisspiel beschwört, eine gewisse Sensation einer Präsenz, die über einen Raum

„La Piazzetta“
2008
(Ausschnitt)
Öl auf Leinwand
100 x 130 cm.

„Ponte di Rialto“
2008
Öl auf Leinwand
33 x 46 cm.

herrscht, die eines Mannes, der in die Lektüre vertieft ist. Kurz gesagt, versucht er den Lebensraum zu erfassen, eines seiner wichtigsten Themen. In Libertango führt er uns zurück zu Bildern der verlorenen Liebe oder einer Liebe, die man verliert, verloren in der Stille einer diese Bilder umgebende Leere, die in diesem Fall aber weniger anekdotisch oder erzählend sind. Es sind nur aufgenommene, wortlose, leicht aber wiederholt geflüsterte Empfindungen. Diese Porträts sind zu einer außergewöhnlichen Ausstellung über die Stille, die Leere und die Einfachheit zusammengestellt, über die leichte Unruhe der Gefühle und über die Intensität dessen, was nicht erklärt aber immer immanent ist.

Die Stillleben geben uns eine Idee der Absicht unseres Künstlers von der Art und Weise, in der er ein Thema angeht, es erkundet und vereinfacht auf der Suche nach einer Welt der Stille und eines abstrakten Seins. Obgleich sie beinahe einer akademischen Übung gleichen, sind es sehr attraktive Werke voll von Nuancen, von höchster Sensibilität, intim, wundervoll zu betrachten. Sie lenken unsere Aufmerksamkeit auf Konsolen und Regale mit den verschiedensten Gegenständen: Flaschen, Krüge, Telefonapparate, Wasserkrüge, Aschenbecher, Bandoneons usw. Es ist das Bekannte und Unbekannte. Auf den Regalen lässt man vergessene, verlassene Gegenstände, die dort gelassen wurden, um sie später wieder zu benutzen, um gelagert oder geschützt zu werden oder außer Reichweite gebracht zu werden. Es ist als ob alle horizontalen Oberflächen gebrochen werden müssen, um sich selbst zu definieren. Nach Bestimmung der Elemente bringt er sie in der Feinheit einer einfachen Struktur unter, auf Fensterbänken, Tischen oder Regalen und immer geordnet und in Verbindung mit Winkeln, Vertikalen oder Leerräumen. Er zeigt uns, dass die Kunst ein System von Kunstfertigkeiten ist, was auch immer

„Gondoliere 1"
2008
Öl auf Leinwand
21,5 x 40 cm.

der vermutete Naturalismus der Szene sein mag, und dass unsere Welt, oder zumindest seine Welt, effektive und einfache Strukturen verlangt, damit das Auge das Licht und die Farbe auf andere Weise erfasst und so zum Träger einer geschärften Wahrnehmung wird. So ergibt sich, dass diese kleinen Farbfunken in den Formen und das Licht im Raum uns in die Welt der poetischen Analogie einführen. Es gibt gewisse Parallelitäten der Sensibilität. Bei Betrachtung der Gegenstände der Welt von Villalón ist es leicht, an die Poesie der Dinge von Rainer Maria Rilke zu denken oder noch besser an die Beschreibung von Jean-Paul Sartre der Poesie von Francis Ponge, die lyirische Phänomenologie genannt wird. In einem seiner Essays deutet Ponge an, dass die Gegenstände „mir viel Freude bereiten [...]. Ihre Präsenz, ihre konkrete Offensichtlichkeit, ihre Gründlichkeit, ihre drei Dimensionen, ihre greifbare Gestalt von Dingen, die nicht bezweifelt werden können. Sie sind meine einzige Daseinsberechtigung oder genauer gesagt mein Vorwand und die Vielfalt an Dingen, aus denen ich in Wirklichkeit zusammengesetzt bin. Es ist genau das, was ich sagen will, ich bin aus ihrer Vielfalt zusammengesetzt." In den Stillleben unseres Künstlers scheint es gerade diese Notwendigkeit der ungewissen oder zweideutigen Zwischenbeziehungen zu sein, in der wir als Zuschauer teilnehmen können, mehr als irgendein bekundetes Vertrauen in einen individuellen Gegenstand, Vertrauen, das seine Autonomie bestätigt, uns ausschließt oder uns vertreibt.

Die Reiselust des Künstlers war für ihn ein großartiger Vorwand zum Lernen, zur Unterstützung und Bestätigung seiner soliden Ausbildung. Abgesehen von Spanien und Holland, sind da seine wiederholten Aufenthalte in Italien, wo er Rom, Florenz, Mailand, Neapel und die Toskana besuchte und sich von der Kunst der großen italienischen Meister verzaubern ließ, was außergewöhnliche Resultate mit sich gebracht hat, die nicht auf sich warten liessen. Die Straßen, Gebäude und Fassaden, Ecken und Gärten stellen eine meisterhafte Lektion der exquisiten Glaubhaftigkeit dar. Er ist – ohne dass

„Piazza Di San Marco", 2008, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm.

ein Widerspruch entsteht – einer weisen Benutzung der abstrakten Hilfsmittel für viele Teile des Bildes nicht fern (Ostia Antica, Bar und Via della Pace, die Serie von Chinchón, Termini, Palantino, Piazza Navona usw.). Die Gestaltung auf der Leinwand von Bereichen der städtischen, privaten und öffentlichen Architektur, ermöglicht es dem Künstler, dass der Zuschauer geistig zurückkehrt, indem in ihm oft die Erinnerung und Meditation hervorgerufen wird. Seine Gemälde der Außenwelt als öffentlicher Ort bilden einen psychosemiotischen Raum, in dem Zeichen und Verlangen der Gefühle, Wünsche, Fiktionen oder Sinnprojektionen auftreten. Diese Ölgemälde bilden eine zusammengefasste Aneignung des Ortes und lenken den Blick. In gewisser Weise entspricht Villalón in vollem Umfang der Definition Baudelaire's des Künstlers, der alle versteht, die die Aufgabe übernehmen, aus diesem radikalen Bewusstsein der Gegenwart eine Lebensform zu machen.

Ich möchte daran erinnern, dass Óscar Villalón der Zeichnung und den vorbereitenden Studien eine spezielle Aufmerksamkeit widmet, eines seiner bildenden Hauptelemente und vielleicht das vom Publikum am meisten bewertete. Die Macht des Lichtes ist so groß, dass vielfache Interpretationen eines und desselben Werkes möglich sind. So gibt die Möglichkeit der Veränderlichkeit der Intensität und des Fließenden dem besonderen Charakter eines jeden Werkes die Form. Der Ursprung seines Schaffens ist im Naturalismus und Realismus zu suchen. Er schafft es, damit zusammen mit den weiteren Wesenszügen, die ihn definieren – wie z. B. der Schöpfungsvorgang basierend auf der Methodik und der Annäherung –, eine eigene Sprache zu kreieren, die ihn weit vom Rest der gegenständlichen Künstler unterscheidet.

Abschließend kann ich sagen, dass das Schaffen von Óscar Villalón eine Metapher bildet, die den Betrachter zur Träumerei anregt, dazu, in das Werk einzutauchen. Er selbst beschreibt seine Gemälde als Reisen, bei denen er physisch über die Oberfläche spaziert. Und hier ist der Moment gekommen, daran zu erinnern, was ich, auch wenn ich mich wiederhole, weiter oben über seine Werke sagte: eine außergewöhnliche Ausstellung über die Stille, die Leere und die Einfachheit, über die leichte Unruhe der Gefühle.

Ich lade Euch zur Betrachtung ein.

Jesús Cámara

Von der Spanischen Vereinigung der Kunstkritiker (AECA)
Leiter des Museums Salvador Victoria, Rubielos de Mora (Teruel)

„Von der Piazzetta“
2008
Öl auf Leinwand
122 x 50 cm.

„La Piazzetta", 2008, Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm.

„Kuppeln“, 2008, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm.

„Gondeln", 2008, Öl auf Leinwand, 54 x 73 cm.

„Gondoliere", 2008, Öl auf Leinwand, 54 x 64 cm.

„Von der Giudecca 2“, 2008, Öl auf Leinwand, 61 x 46 cm.

Lorenz Friedrich

Lorenz Friedrich (1988) studiert seit 2009 an der Akademie der Bildenden Künste Wien.

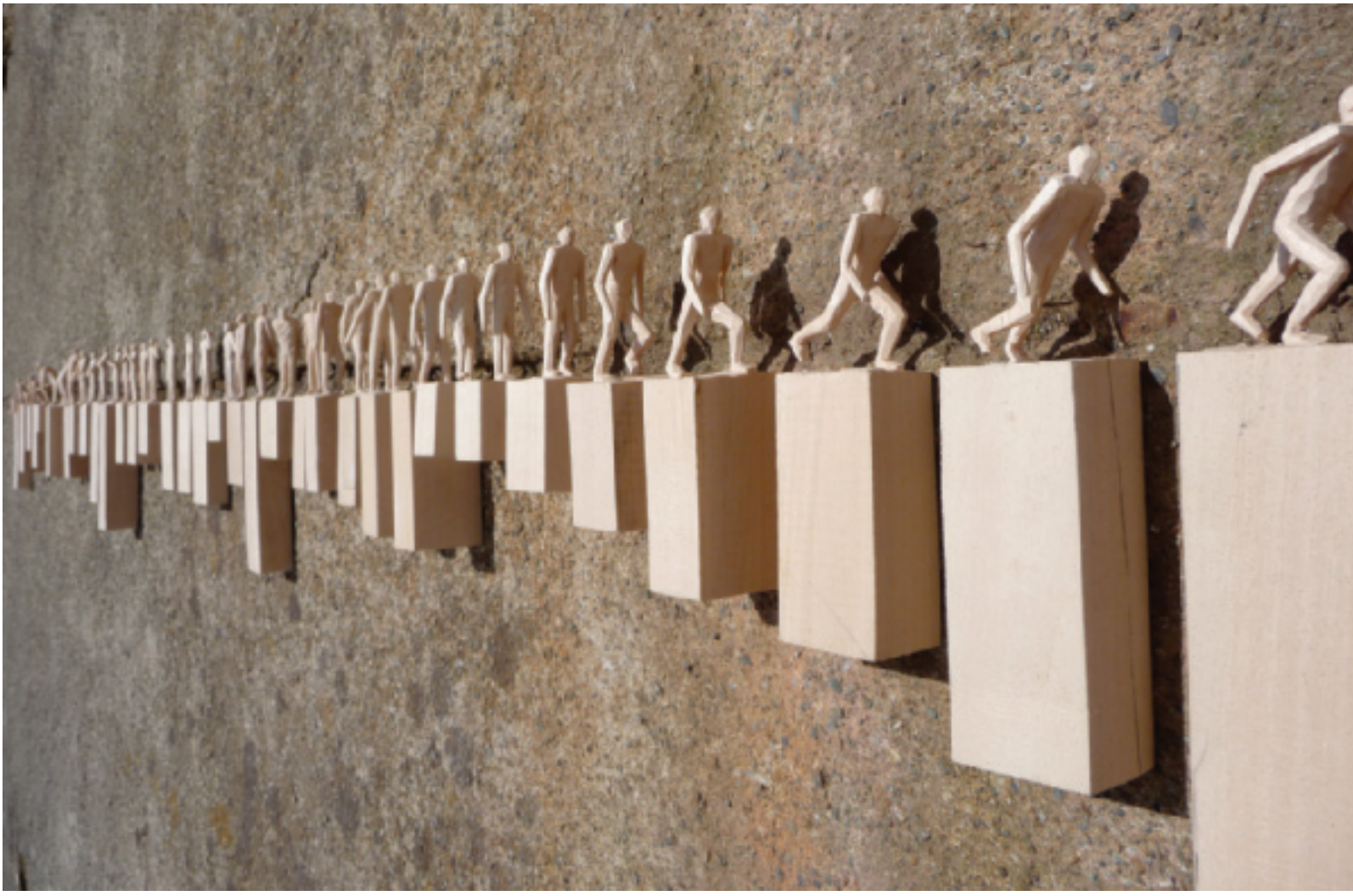
Die technisch und materialbezogene traditionelle Art der Darstellung ist das Ausdrucksmittel seiner Empfindungen und Ideen. Seine Absicht ist es, die Kunst für sich sprechen zu lassen. Gut sichtbar wird dieser Wegweiser an der Arbeit des Steinporträts mit dem Titel „Rückblick", das für die Ausstellung 2010 auf der Burg Hochosterwitz entstanden ist. Das Material hat in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung. Gestein entsteht in einem für die Menschheit unbegreifbaren Zeitraum und so lässt sich die lange, beeindruckende Geschichte der Familie Khevenhüller in gewisser Hinsicht vergleichen. Nicht nur das Material Marmor spielt eine große Rolle, sondern auch das Zentrum der Augen und der stolze Blick über die rechte Schulter, der sich auf die Porträts der Ahnenbilder fokussiert.

Mehrere frühe Werke von Lorenz Friedrich zeigen die experimentelle Auseinandersetzung mit verschiedenen Materialien. Unter anderem sind auch Auftragsarbeiten wie Porträts aus Marmor, Holz und auf Bronze patiniertem Gips entstanden. Im Rahmen der Ausbildung war 2008 die im Hallstätter See schwimmende, über drei Meter hohe Styroporplastik „Sissi" teil der Oberösterreichischen Landesausstellung. Seit Anfang 2010 entstehen auch abstrakte, fast architektonische Objekte aus Styropor und Papier, wobei das System und dessen Struktur von großer Bedeutung sind.

Das Ziel ist, andere an seiner Kunst teilhaben zu lassen, sie zu erkennen, Dinge, Momente, Augenblicke mit anderen Augen zu sehen und festzuhalten.

„Rückblick"
2010
Krastaler Marmor,
lebensgroß

„Hand“, 2008. Holz, lebensgroß



„Miniaturen", 2009, Holz, Höhe 3 cm.

„Hände“
2008
Holz,
lebensgroß

„Selbstporträt", 2009, Krastaler Marmor, lebensgroß

Weitere Informationen

Alfredo Alvar-Ezquerra

(Granada, 1960)

Spezialist für spanische Geschichte, das Goldene Zeitalter und insbesondere für Humanismus und Geschichte von Madrid, Stadt und Königshof.
Professor und Untersuchungsleiter beim Institut für Geschichte der spanischen Forschungseinrichtung CSIC (Oberster Rat für wissenschaftliche Forschung) und assoziierter Professor an der Universität Complutense in Madrid.
Mitglied der spanischen königlichen Akademie für Geschichte Real Academia de la Historia (seit Dezember 2004).
Beratendes Vorstandsmitglied am CSIC (März 2003 bis September 2004).
Koordinator der Stimmen der Geschichte in der Enzyklopädie Gran Enciclopedia Cervantina (12 Bände noch in Bearbeitung, von denen bereits sechs veröffentlicht worden sind, ed. Castalia, seit 2005).
Des Weiteren ist er für spanische Geschichte im Verlag Istmo (20 Bände, 18 bereits veröffentlicht) zuständig und verwaltet die historischen Hefte Cuadernos de Historia von Arco Libros (100 Monografien veröffentlicht).
Hat über zwölf nationale und/oder internationale Kongresse veranstaltet; über fünfzig Vorträge als Gastreferent abgehalten; über fünfzig Kurse oder Konferenzzyklen veranstaltet (vierzig davon beim spanischen Verband Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 1775 gegründet, hier ist er seit Dezember 2008 Vorstandsmitglied und Direktor der Zeitschrift Torre de los Lujanes); er hat über siebzig Konferenzen abgehalten und leitet z.z. ein Untersuchungsteam am CSIC („Humanismus und das goldene Zeitalter: eine soziale Geschichte"), er hat über hundert (wissenschaftliche) Artikel in nationalen oder internationalen Zeitschriften und über 25 Bücher als Autor oder Koordinator veröffentlicht, von denen in den letzten Jahren folgende hervorzuheben sind:
La caza del rey. Monterías, lances y angustias (siglos XVI-XVII), La Trébere, Madrid, 2001, 96 Seiten. Isabel la Católica. Una reina vencedora, una mujer derrotada, Temas de Hoy, Madrid, 2002, 341 Seiten, 1º ed: mayo de 2002; 2ª ed.: junio de 2002; 3ª ed. Enero 2004.Creyentes y gobernantes en tiempos de Felipe II: la religiosidad en Madrid, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid, 2002. Cervantes. Genio y Libertad, Temas de Hoy, Madrid, 2004, 470 Seiten, 2ª ed. enero 2005. Gemeinsam mit Antonio Domínguez Ortiz, La sociedad española en la Edad Moderna, eds. Istmo, Madrid, 2005, 432 Seiten. Mit Gonzalo Anes und anderen: La economía española en la Edad Moderna, eds. Istmo, Madrid, 2006, 639 Seiten. El cartapacio del cortesano errante. Los traslados de Corte de 1601-1606. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006. 230 Seiten und Faksimile. Institutionelles Geschenk des Bürgermeisters von Madrid. Cuatro mil kilómetros tras las estelas de El Cid. Alegrías y turbaciones de un cuarentón, Iberia Cards, Madrid, 2007 (institutionelles Geschenk).
Unter seiner Leitung wurden fünf Doktorarbeiten vorgetragen (alle mit der höchsten Benotung bewertet) und zurzeit leitet er drei weitere.
Er ist Mitglied verschiedener Vorstände und Redaktionen verschiedener wissenschaftlicher Zeitschriften: Cuadernos de Historia Moderna, Hispania, Cuadernos de Estudios Gallegos.

Raúl Alonso Sáez

(Madrid, 1972)

Akademiker in Geographie und Geschichte (spezialisiert auf Kunstgeschichte) bei der Complutense Universität von Madrid und Diplom für Fortgeschrittene Studien und Befähigung zur Forschung von der Autonomen Universität in Madrid. Er wickelt seine beruflichen Tätigkeiten als akademischer Beamter im Bereich der Sammlungen der Unterabteilung der staatlichen Museen des Kulturministeriums ab.
Er hat an der Organisation verschiedener Ausstellungen mit unterschiedlichen Themen teilgenommen und sich aktiv bei der Veröffentlichung von spezialisierten Studien und Katalogen beteiligt.
Er hat verschiedene Schulungskurse für Fachleute der iberoamerikanischen Museen im Rahmen der kulturellen Kooperationsprogramme koordiniert, die von der Ministerialabteilung für Kulturpolitik und Industrie und der Ministerialabteilung für Schöne Künste und Kulturgüter des Kulturministeriums organisiert wurden.
Er ist Lehrer des Offiziellen Masters für soziale Entwicklung der Kunstkultur, die von der Universität von Malaga organisiert werden. Er gibt Unterricht und hält Vorträge in verschiedenen Kursen und Seminaren über Museologie, Kunstschätze und Kunstgeschichte.

Alejandro DeCinti

(Santiago de Chile 1973)

Chilenischer Künstler, Kunststudium an der „Universidad de Chile“, wohnhaft in Spanien seit 2002.
Ausgezeichnet mit dem Stipendium: „Excelencia Academica“ Universidad de Chile 1991. Erster Preis des Wettbewerbs „Arte en Vivo“ 1994. Ausgezeichnet mit dem Stipendium: „Fundacion Arte y Autores Contemporáneos“. Zahlreiche Ausstellungen in Chile, Belgien, Niederlande, Italien, Brasilien, Deutschland. Teilnahme an zahlreichen internationalen Kunst-Messen. 2004 gründet er DeCinti & Villalón Kunst-Studio artedv.com, wo er mit dem chilenischen Künstler Oscar Villalón lehrt und arbeitet.

Wichtige Ausstellungen
2010: EPO European Patent Office. Den Haag, Niederlande. ***2009:*** Schloss Burghau. Düren, Deutschland | „Quartett“: Red Point Galerie. Jülich, Deutschland | „Burst of passion“: Steinweg Galerie. Stolberg, Deutschland | „1º Feria Arte Chileno Contemporáneo CHACO“. Trazos Gallery, Santiago. Chile | „52th exhibition of the EVBK e.V. Europäische Vereinigung Bildender Künstler aus Eifel und Ardennen, in Prüm“ | „Dos Maestros del Arte“ Sparkasse Aachen. Stolberg, Deutschland | Mokum Gallery, Amsterdam. Niederlande | „Das Gebet“: Elst, Saint-Apolloniakerk Elst und Sint-Pieterskerk Brakel / Antwerpen, Sint-Egidiusgemeenschap / Bruselas, Kerk Goede Bijstand und Sint Niklaaskerk. ***2008:*** „Das Gebet“. Hasselt, Pastoral Centrum| „Ingenieros y constructores navales españoles“. Universidad Politécnica de Madrid | „Tanz der Hände“, Aachen. Deutschland | „Fair Realisme 08“, Passenger Terminal Amsterdam Galería Mokum, Amsterdam. Niederlande. ***2007:*** Galería Enwor, Herzogenrath, Aachen. Deutschland | Aachener Kunstroute 2007. Galeria Il Quadro, Sandro Mugavero, Aachen. Deutschland | „Meister des zeitgenössischen Realismus in Spanien“. Panorama Museum. Bad Frankenhausen, Deutschland | „Un Italien en Espagne“. L’Atelier D’Emmanuelle, Lüttich, Belgien | „Pequeña América“. L’Atelier D’Emmanuelle. Lüttich, Belgien.
2006: „DeCinti vive !“ Galería Ana Samarán. Madrid, Spanien.

www.decinti.eu

Lorenz Friedrich

(St. Veit an der Glan, Kärnten, Österreich, 1988)

2004-2008: HTBLA Fachschule für Bildhauerei Hallstatt. Schulbegleitende Ausbildung und Praktika. ***2006:*** Restaurierungswerkstätte für antike Möbel. Bildhauermeister und Restaurator Ulrich Grams, München. ***2007:*** Dombauhütte St.Stephan. 2008: Oberösterreichische Landesausstellung in Hallstatt.
2008-2009: Einjähriges Praktikum. Restaurierung historischer Gebäude, Bauelemente und Möbel. Freie bildnerische Tätigkeiten. Bildhauermeister und Restaurator Christian Friedrich. Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Bildhauerabteilung Heimo Zobernig.

Rafael Ramírez Máro

(Lima, Perú, 1959)

Seit seinem 12. Lebensjahr arbeitet er als offizieller Mitarbeiter im Atelier seines Vaters, dem Maler Antonio Máro. Mit ihm realisiert er viele Arbeiten für Biennalen (Venedig / Sao Paolo etc.) und für die wichtigen Kunstmessen, ebenso öffentliche Arbeiten für Stadthallen (Hilden (2x6) / Meinertzhagen (6x18)), Kapellen (Salzburg A./Buchet D.) Studium bei Hannelore Köhler an der Akademie Düsseldorf, an der „Escuela Superior de Pintura St.Luc“ in Liege, bei Prof. Schaffmeister und Prof. Koller in Köln, an der RWTH Aachen: Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik, um seine Kenntnisse für die großen literarischen Bilderzyklen zu vertiefen. Er studiert in den großen Museen der Welt die alten Meister Rubens, Van Dyck, Velázquez etc. Er ist Mitglied der „Fundación Arte y Autores Contemporáneos“ in Madrid. Zahlreiche Ausstellungen und Porträtaufträge in Deutschland, Belgien, den Niederlanden, Spanien, Österreich, Italien, Frankreich, der Schweiz, den USA und Perú begleiten seine Künstlerlaufbahn, sowie Teilnahmen an vielen wichtigen Kunstmessen und Kollektivausstellungen.

Wichtige Ausstellungen
Pinakothek der Moderne. München, Deutschland | Mittelrhein-Museum. Koblenz, Deutschland | Galeria d´arte la Pigna. Vatikan | Aula Carolina. Aachen, Deutschland | Museo Monasterio de San Martiño Pinar. Santiago d e Compostela, Spanien | Centro Cultural Moncloa. Madrid, Spanien | Museum Zinkhütterhof. Stolberg, Deutschland | Centrum voor Kunst en Cultuur de Kopermolen. Vaals, Netherlands | Hotel Ritz Carlton. Berlin, Deutschland | Hotel National. Moscú, Russland | Kunsthof. Berlin, Deutschland | Ateneo San Basso. Venice, Italy | Kur Art Galery. San Sebastián, Spanien | Galerie Radicke. Sankt Augustin, Bonn, Deutschland | Sínt Egidíusgemeenschap. Antwerpen,

Belgien | Galerie Noorderlicht. Domburg, Netherland | Duingalerie. Domburg, Netherland | Galerie Persterer. Zürich, Schweiz| Kloster Knechtsteden. Dormhagen, Deutschland | Sala Amárica. Vitoria Gasteiz, Spanien | Echternach Festival. Echternach, Luxemburg | Saint-Apolloniakerk. Elst-Brakel, Belgien Cathedral. Echternach, Luxemburg.

www.rafaelramírez.eu

Oscar Villalón

(Santiago de Chile 1972)

Ein spanisch-chilenischer Maler, Akademiker der Universität der Schönen Künste in Chile, wohnhaft in Spanien seit 2001. Seine Werke im Besitz von verschiedenen Institutionen, Privatsammlungen und öffentlichen Sammlungen in der Europäischen Gemeinschaft und in den Vereinigten Staaten sowie in Südamerika gehören zur neuen Richtung, genannt Neuer Spanischer Realismus. Gründer in Madrid des Kunststudiums DeCinti & Villalón im Jahr 2003, wo er zusammen mit dem chilenischen Künstler Alejando DeCinti eine intensive Kunst- und Lehrtätigkeit ausübt.

Wichtige Ausstellungen

2010: „Pintura Chilena Contemporánea". Sala de Exposiciones Antonio Machado. Madrid, Spanien | „Nuevo Realismo". Trazos Gallery. Santiago, Chile. ***2009:*** „Algo más que Realismo... III". Colours Gallery, Edinburgh. Schottland | „Feria de Arte Independiente en Madrid, FAIM". Palacio de Congresos. Madrid, Spanien | „Algo más que Realismo... III". Sala de Exposiciones de la Agrupación Artística Aragonesa. Zaragosa, Spanien | 1ª Feria de Arte Contemporáneo en Chile, Ch.ACO. Trazos Gallery. Santiago, Chile | Alejandro DeCinti y Oscar Villalón. Rosa Marín Gallery. Madrid, Spanien | „Acerca de la Simplicidad". Sala de Arte Aurora Mira, Embajada de Chile en Spanien | „Spring". Blackheath Gallery. London, Großbritannien | „Venezia". Victoria Hidalgo Galería Hidalgo. Madrid, Spanien. ***2008:*** „Ingenieros y constructores navales españoles". LXXV Aniversario de la Ingeniera Naval Civil, LX Aniversario de la actual escuela, Asociación de Ingenieros Navales y Oceánicos de Spanien. Universidad Politécnica de Madrid, Spanien | „Christmas 08". Blackheath Gallery. London, Großbritannien | „Pequeño Formato". Star Galerïa de Arte. Madrid, Spanien | „Variaciones en torno a la Condesa de Chinchón". Parador de Turismo de Chinchón (Sala Capitular) y la Casa de Cultura „Manuel Alvar" de Chinchón, Spanien | „Algo mas que Realismo... II". Sala de Exposiciones de la Agrupación Artística Aragonesa, Zaragosa, Spanien | „Venice". Blackheath Gallery. Londres, Groß Britanien. ***2006:*** „Formas y Métodos". Escuela de Ingeniería Naval, Universidad Politécnica de Madrid. Spanien.

www.oscarvillalon.com

Danksagung

Die Texte von Alfredo Alvar-Ezquerra sind das Ergebnis des Forschungsprojektes „Geschichten und Identitäten", Referenznummer: HAR2008-1594/HIST des Ministeriums für Bildung und Wissenschaft, finanziert durch das Königreich Spanien und in die vom Wissenschaftsforschungsrat durchgeführte Forschung „Macht Sozialgeschichte". Dank einer Vereinbarung mit der CSIC - Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) erhielten die Wissenschaftler reichlich Unterstützung für ihre Mobilität und ihren Aufenthalt in Wien. Dieser Text ist eine Zusammenfassung einer von uns erstellten Biographie. Der Verlag dankt allen Mitarbeitern und Organisationen, die diese Veröffentlichung möglich gemacht haben. Zu den schon genannten, bedanken wir uns weiters bei Amparo Torrejón und Karl-Heinz Oedekoven für ihre Unterstützung.

Juli 2010

Anhand einer Auswahl von klassischen und zeitgenössischen Gemälden und Texten der Historiker Karl Dinklage, Alfredo Avar-Ezquerra und des Kunsthistorikers Raúl Alonso Sáez, ist der Besucher eingeladen die enge Beziehung der Burg Hochosterwitz und des Hauses Khevenhüller zur europäischen Sozial- und Kunstgeschichte der Renaissancezeit zu erfahren.

Vier in der Bibliothek von Hochosterwitz befindliche Bände des großen spanischen Dichters Manuel Cervantes, beschreiben anhand des Literaturwerkes *Don Quijote*, die sozialpolitischen Gegebenheiten Spaniens des ausgehenden XVI Jahrhunderts. Die Originalausgabe von 1780 und die Bilder des von Rafael Ramírez Máro gemalten Don Quijotezyklus, sollen die Umgebung und Voraussetzungen beschreiben, in denen der Kaiserliche Botschafter Hans V. Khevenhüller in Spanien lebte, von wo er insgesamt an die hundert spanischen Karthäuserpferde nach Österreich schickte, um in der Folge die Pferdezucht der weltberühmten Lipizzanerpferde im Gestüt Lipizza zu ermöglichen. Cervantes´ Werk wird durch eine Studie des spanischen Historikers Alfredo Alvar-Ezquerra untermauert.

Gemälde der Maler Alejandro DeCinti, Rafael Ramírez Máro und, Oscar Villalón und Skulpturen des jungen Kärntner Bildhauers Lorenz Friedrich, runden die Ausstellung mit zeitgenössischen Gemälden ab.

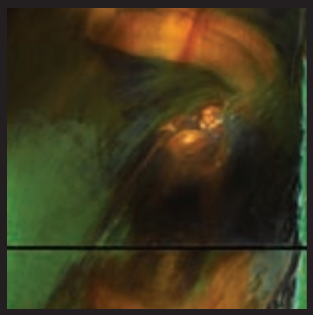
Titelseite: *„Hans V. Khevenhüller", 2010*, Öl auf Leinwand, 180 x 170 cm. Gemälde von Rafael Ramírez Máro.

Khevenhüller
Temporis pons per saecula

Kunst in Hochosterwitz

Alejandro DeCinti

Lorenz Friedrich



Rafael Ramírez Máro

Oscar Villalón

Der Rundgang durch die Burg Hochosterwitz wurde neu gestaltet, und der Besucher wird anhand der Galerie die neu eröffneten Räumlichkeiten des Dachbodengeschosses und der Kellerräume neu entdecken können, und somit Räumlichkeiten zu sehen bekommen, die bisher nicht für die Öffentlichkeit zugänglich waren. Diese neu geschaffenen Räumlichkeiten sollen in den nächsten Jahren weiter ausgebaut werden und durch derartige Ausstellungen neue Kulturdimensionen in unsere Region bringen.

Burg Galerie Hochosterwitz
www.burg-hochosterwitz.com