

KUNSTHANDEL WIDDER

Sammelleidenschaft

KUNSTHANDEL WIDDER

Sammelleidenschaft

Kunsthandel Widder GmbH

Mag. Roland Widder

Johannesgasse 9 – 13

A – 1010 Wien

Tel. und Fax: +43 – 1 – 512 45 69

Mobil: +43 – 676 – 629 81 21

office@kunsthandelwidder.com

www.kunsthandelwidder.com

Öffnungszeiten: Di – Fr: 11:00 – 18:00, Sa: 10:00 – 15:00

Team: Mag. Roland Widder, MMag.^a Julia Schwaiger,

Dr.ⁱⁿ Monika Mlekusch, Karoline Eberhardt MA, Sabrina Bübl MA

Druck: Druckerei Janetschek GmbH, Heidenreichstein

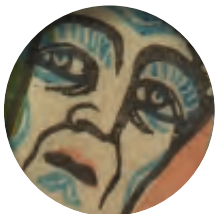
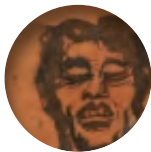
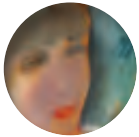
Wien, 2017

Alle abgebildeten Arbeiten sind verkäuflich.

Der Kunsthandel Widder garantiert für die Echtheit der Bilder.

ISBN 978-3-99028-716-3

Verlag *publication PN°1* Bibliothek der Provinz



VORWORT

Liebe Kunden, Sammler und Kunstfreunde!

Das Schreiben des Vorwortes hebe ich mir als kleine Herausforderung immer für den Schluss auf. Dabei versuche ich eine Verbindungslinie herauszuarbeiten, die sich durch die vorliegende Zusammenstellung zieht. Nachdem unser Schwerpunkt auf österreichische Kunst der Zwischenkriegszeit sowie das Faible für seltener am Kunstmarkt vertretene Künstler und Künstlerinnen hinlänglich bekannt sind, möchte ich Ihnen diesmal einige Geschichten anvertrauen, die sich hinter den Kunstwerken verbergen. Sie sind für mich wie kostbare Perlen, die sich an einer Kette auffädeln lassen.

Als wir in den letzten Wochen und Monaten die Werke für diesen Katalog erwarben, haben wir uns nicht nur mit den Arbeiten sondern oftmals auch sehr intensiv mit den Vorbesitzern und deren Bezügen zu den Bildern auseinandergesetzt. Auffällig war, mit welcher Leidenschaft und Begeisterung die Stücke ehemals zusammengetragen wurden und wie passioniert sich, in zweiter oder sogar dritter Generation, die Erben um diese Kunstwerke kümmerten.

Das Zusammentreffen mit George Jaeger anlässlich der Präsentation und Schenkung von Werken seines Vaters Frederick Jaeger an das Leopold Museum war eine besonders berührende Begegnung. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Österreich wurde Jaegers Familie wegen ihrer jüdischen Herkunft verfolgt. Ein Bruder des Künstlers wurde im Konzentrationslager Dachau ermordet, andere Verwandte in Theresienstadt. Der zwölfjährige George konnte mit Hilfe britischer Quäker nach England flüchten, sein Vater bekam ein Visum für die USA, während die Mutter in Wien bleiben musste. Die Schenkung und die versöhnenden Worte bei der Präsentation im Museum waren für mich ein Lehrstück in Vergebung und Großzügigkeit, mit dem der Sohn Frederick Jaegers das dunkelste Kapitel österreichischer Zeitgeschichte überwand.

In der zarten Seidenmalerei von Friedl Dicker-Brandeis verwebt sich Widerstand mit Mission, Kunst mit Pädagogik und Schicksal mit Biografie. 1938 erhielt Dicker-Brandeis ein Visum für Palästina, wanderte aber nicht aus. „Ich habe eine Mission zu erfüllen, ich muß bleiben, was auch immer geschieht“ schrieb sie und wurde 1942 nach Theresienstadt deportiert, wo sie Kindern Malunterricht erteilte, um sie vor dem Grauen des Lagers abzulenken. Über 5000 Bilder entstanden unter ihrer Anleitung, die, vom Lagerleiter versteckt, erhalten geblieben sind. Dicker-Brandeis konnte in ihren Kunstklassen zwar nicht das Leben der Kinder, aber deren Seelen bewahren. Das Bild, in Wien von Theodor und Olga Brun erworben, wurde innerhalb der Familie in dritter Generation vererbt und erinnerte die Besitzer nicht nur an die eigene Vertreibung der Familie, sondern an das schreckliche Schicksal aller im Holocaust Ermordeten.

Einen anderen, nicht minder existenziellen Hintergrund hatte der Ankauf von zwölf Bildern, die in diesem Katalog abgebildet sind. Der Besitzer, ein langjähriger Kunde und Freund der Galerie, eröffnete mir, dass er seine Sammlung verkaufen müsse, ihm bliebe aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr viel Zeit. Akribisch hatte er Fotos, Listen und Preise vorbereitet und zeigte mir seine über 100 Bilder umfassende

Sammlung, die er in 40-jähriger Sammlertätigkeit zusammengetragen hatte. Er sagte, dass er nicht „handeln“ wolle, denn in der Beschäftigung mit Kunst habe er bereits so viel Freude gehabt. Jetzt habe er damit abgeschlossen; überdies könne er sich nicht beklagen, denn das Leben war immer großzügig zu ihm gewesen.

Eine Trennung vollzog sich auch im Zuge des Erwerbs des Nachlasses von Carry Hauser. Es ist fast unmöglich, die verschiedenartigen Gefühle der Beteiligten zu beschreiben, die während der vielen Treffen, Verhandlungen und schließlich des Abtransports der Bilder, Bücher, Fotos und anderer persönlicher Gegenstände des Künstlers im Raum waren. Von Erleichterung bis Trauer, von Ärger bis Freude, von Resignation bis Verpflichtung, um nur einige zu nennen. Oft saß ich am Bett, in dem der Künstler jahrzehntelang schlief, blätterte durch Grafikmappen, studierte Bilder und hörte mir Geschichten und Schilderungen an, die von der speziellen Vater-Sohn-Beziehung erzählten. Der Nachlass als finanzielle Versorgung einerseits, aber auch als Schatten und Belastung andererseits. Was für Heinz Hauser, den Sohn des Künstlers, lange Jahre Aufgabe war, sehe ich nun in den kommenden Jahren als Verpflichtung.

Vor der Herausforderung, den Haushalt der Eltern aufzulösen, standen drei Geschwister, von denen ich Werke Hermann Serients erwarb. Ich hatte den Vater, der in den 1970er Jahren berühmter Architekt war und Phantastische Realisten sammelte, noch gekannt, jetzt war auch seine Frau verstorben. Beim Besichtigungstermin in der Wohnung stolperte ich über Schachteln und Bücher, drückte mich an Betten und Gerätschaften vorbei und stieg über Kleidungsstücke und persönliche Gegenstände. Hier lag die Erinnerung nicht nur in der Luft, sie hing an den Wänden und lag am Boden. Selten hatte ich mich so als Eindringling in eine persönliche, eigentlich verschlossene Welt gefühlt. Den Geschwistern ging es offensichtlich ähnlich und so kamen wir rasch zu einer Einigung, die für alle Beteiligten zufriedenstellend war.

Kurz vor Drucklegung stand plötzlich eine 80-jährige Amerikanerin vor der Galerie, ein Bild von Ernst Huber unter ihrem Arm. Vor einem Jahr hatten wir telefoniert, zweimal auch brieflich miteinander korrespondiert, die Angelegenheit aber dann als zu abwegig „ad acta“ gelegt. Jetzt war die Überraschung groß, als die Dame uns nicht nur ein entzückendes Schlittschuhläufer-Bild brachte, sondern auch noch eine schöne Episode zur Provenienz mitbrachte. Gut Ding braucht manchmal Weile!

Es gäbe noch eine Menge Geschichten zu den Bildern zu erzählen, aber ich will bei alledem nicht von der Hauptsache ablenken: Es freut mich, wenn Ihnen gefällt, was Sie sehen!

Also bitte, blättern Sie durch den Katalog, machen Sie die eine oder andere Entdeckung und rufen Sie uns an. Wenn Sie Fragen haben oder die Bilder persönlich in Augenschein nehmen wollen, sind Sie herzlich auf einen Besuch eingeladen. Im Team stehen Ihnen meine Kolleginnen und ich sehr gerne für Anfragen und Gespräche sowie Preisauskünfte zur Verfügung. Viel Freude bei der Lektüre!

Roland Widder

GUSTAV KLIMT

Baumgarten bei Wien 1862 – 1918 Wien

Gustav Klimt ist bekannt für seine intensive Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper und präsentiert den hier vorliegenden Akt mit großem Können. Man merkt dies an der sicheren, in einer einzigen Linie gezeichneten Strichführung. Nur bei der rechten Brust setzt er nochmals an, um eine Verbesserung durchzuführen. Unsere um 1904 entstandene Zeichnung lässt sich keiner bestimmten Person zuweisen, doch widmet sich Klimt in den Jahren 1902 bis 1904 intensiv dem Porträtieren von Frauen, wie man an Darstellungen von Gertrud Loew, Hermine Gallia oder seiner berühmten Muse Emilie Flöge beobachten kann. Schon zu Lebzeiten ist der Künstler dafür bekannt, Frauen aus verschiedenen sozialen Schichten in sein Atelier zu bitten, die ihm als Modelle oder auch als Musen dienen. Neben der wohlhabenden Modeschöpferin Emilie Flöge oder Alma Mahler-Werfel, der Ehefrau Gustav Mahlers, verkehrt Klimt auch mit Prostituierten, Schauspielerinnen oder Wäscherinnen. Oft sind Klimts

Frauen in aufreizender Position gemalt, mit Blick auf den Betrachter und in einer frontalen Haltung. Hier jedoch schaut das Modell verträumt nach unten, nimmt eine kontemplative Position ein und wirkt in sich gekehrt. Es scheint, als wäre sie kurz eingedöst, gar nicht bewusst, betrachtet und gezeichnet zu werden.

Die vorliegende Studie stammt aus der Zeit der „Wasserschlangen“-Bilder, welche den Beginn seiner goldenen Periode markieren. Der Akt steht mit diesen zwar nicht in direktem Zusammenhang, jedoch weist er den gleichen Stil auf, wie man an vorbereitenden Skizzen für die Ölbilder der „Wasserschlangen I & II“ sehen kann. In diesen Zeichnungen zeigt uns Klimt weibliche Modelle in verschiedenen neckischen Positionen. Wie in den Blättern zu den Wasserschlangen schwebt auch unser Akt. Das Bett ist nur durch die Form des Leintuchs angedeutet und die Dargestellte scheint in eine Traumwelt entrückt.



1

- 1 | **SITZENDER AKT, 1904**
Bleistift/Papier, 34,2 x 55,2 cm
Nachlassstempel Gustav Klimt
abgebildet im Wkvz. Alice Strobl Nr. 1427

FRIEDL DICKER-BRANDEIS

Wien 1898 – 1944 KZ Auschwitz

2 | JAPANISCHE GEISHA

Tempera/Seide, 20 x 20 cm

signiert Frieda Dicker

Das künstlerische Schaffen von Friedl Dicker-Brandeis erstreckt sich über lediglich 25 Jahre und ist in stilistischer und technischer Hinsicht dennoch von einer ungeheuren Vielfalt geprägt. Die aus einem jüdisch-bürgerlichen Elternhaus stammende Dicker-Brandeis besucht zwischen 1914 und 1916 die Textilklasse von Franz Čížek an der Kunstgewerbeschule in Wien. Als engagierter Lehrer und Pionier auf dem Gebiet des Zeichenunterrichts hinterlässt vor allem sein reformpädagogischer Ansatz Spuren bei der jungen Frau. Čížek forciert eine verstärkte Auseinandersetzung mit den avantgardistischen Kunstströmungen des Kubismus und Futurismus, die in den 1920er Jahren in Wien in das Phänomen des Kinetismus mündet. In weiterer Folge wird vor allem der Reformpädagoge und Maler Johannes Itten ein prägender Ideengeber für die Künstlerin. Sie besucht zunächst seine private Malschule in Wien und folgt ihm 1919 an das Bauhaus in Weimar. Seine Auffassung zur Material- und Gestaltungslehre, zu Farben und Formen, zum mystischen Charakter von Abstraktion und einer ganzheitlichen Ästhetik, wird am Bauhaus prägend für den Unterricht in Kunst und Design. Die Künstlerin entwickelt sich unter dem Einfluss von Itten, aber auch Paul Klee und Oskar Schlemmer, zu einer vielseitigen Malerin, Kunsthandwerkerin, Innenarchitektin und Kunstpädagogin. Bereits zu Lebzeiten bezeichnet sie der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt als „vielseitigste und originellste Frauenbegabung der Gegenwart“. Vor allem ihre Tätigkeit als Zeichenlehrerin ist posthum von trauriger, aber großer Bedeutung. Sie wird 1942 ins Konzentrationslager Theresienstadt gebracht, wo sie während ihrer zweijährigen Gefangenschaft mehr als 600 Kindern Zeichenunterricht erteilt und ihnen dadurch Zufluchtsmomente innerhalb des grausamen KZ-Alltags ermöglicht. Dicker-Brandeis selbst wird 1944 im KZ Auschwitz ermordet.

Auch das hier abgebildete Kunstwerk von Friedl Dicker-Brandeis lässt uns auf eine lange Geschichte zurückblicken. Die Malerei auf Seide

entsteht um 1920 und wird von einer Wiener Familie direkt von der Künstlerin erworben. 1939 emigriert die Familie nach Großbritannien und nimmt das Kunstwerk mit, das in Folge über die Generationen hinweg in Familienbesitz aufbewahrt wird. Nach einer langen Korrespondenz erworben, findet die „Geisha“ nun wieder ihren Weg in die Heimatstadt von Dicker-Brandeis zurück.

Auf einem hellbraunen Seidenstoff zeichnet die Künstlerin mit gekonnten Strichen eine stilisierte japanische Szene. In einer anmutigen Geste beugt sich die prachtvoll gekleidete Geisha dem Betrachter entgegen und blickt über ihren aufgeklappten Fächer hinweg. Ein kleiner rotwangiger Junge, der einen runden blau-weißen Lampion vor sich her trägt, ist der eleganten Dame zur Seite gestellt. Beide Figuren tragen den charakteristischen Kimonogürtel mit dem Kissen am Rücken, den sogenannten Obi mit Obimakura. Vor allem der markant gemusterte Kimono der Geisha mit dem roten Obikissen und die weißen Socken in den hohen, hölzernen Geta-Schuhen stechen dem Betrachter ins Auge.

Dicker-Brandeis greift hier nicht nur auf ein japanisches Motiv zurück, sondern wählt auch ein Format, das an japanische Rollbilder erinnert. Selbst der Seidenstoff als Malgrund lässt sich mit den sogenannten Kakemonos in Verbindung bringen. Der Einfluss der traditionellen japanischen Kunst und Kultur lässt sich seit Ende des 19. Jahrhunderts zuerst in der französischen Malerei und um die Jahrhundertwende auch in Wien beobachten. Gerade die Künstler der Wiener Secession wie Gustav Klimt oder Emil Orlik greifen immer wieder auf Elemente aus japanischen Farbholzschnitten zurück. Gleichzeitig schlägt sich in dieser Arbeit aber auch die Begabung der Künstlerin für grafische Lösungen nieder, die sie in zahlreichen Kostüm- und Bühnenbildentwürfen umsetzt und die hier an der ornamentalen und zweidimensionalen Gestaltung und an der dunklen Zierleiste mit den dreieckigen Mustern zu erkennen ist.





3

MAX SNISCHEK

Dürnkrot 1891 – 1968 Hinterbrühl

3 | MANNEQUIN

Collage/Karton, 33,8 x 17,1 cm
signiert Max Snischek Wien

4 | DREI GRAZIEN, um 1925

Collage/Leinwand, 68 x 54,5 cm
signiert M. Snischek Wien
abgebildet in Fahr-Becker 1994, S. 182

Im zarten Modell und den drei Grazien von Max Snischek findet die japanische Geisha von Friedl Dicker-Brandeis, die auf der vorhergehenden Seite abgebildet ist, würdige Gefährtinnen. Anmutig und elegant biegen sich ihre Körper über die Bildfläche, die mit metallisch glänzender Folie überzogen ist. Die Parallelen lassen sich nicht nur in Figurenauffassung und Gestik, sondern auch in der dekorativen und ornamentalen Gestaltung beobachten. Auch Snischek verzichtet auf eine plastische Modellierung und setzt die Figuren aus abgegrenzten Flächen und weich geschwungenen Linien zusammen. Er ist ab 1922 Leiter der Modeabteilung der Wiener Werkstätte und unterrichtet später an der Meisterschule in München das Fach Figurenzeichnen. Dies spiegelt sich in den beiden abgebildeten Collagen sowohl in der Eleganz der grazilen Frauenfiguren als auch in seinem Interesse an den unterschiedlichen Oberflächenwirkungen der verwendeten Materialien wider.

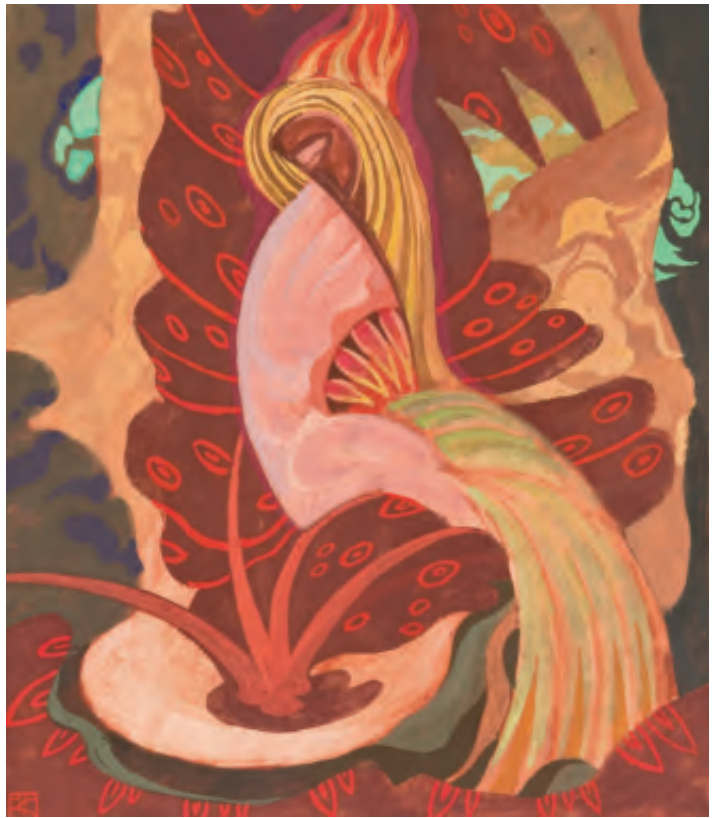
Geschmückt mit einem überbordenden Kopfschmuck aus goldglänzenden Blättern und in ein zartrosafarbenes Kleid gehüllt, steht das Mannequin in manierierter Haltung vor uns. Mit ihrem androgynen Körperbau, den feinen Gesichtszügen und der milchweißen Haut erinnert sie an eine Tänzerin, deren zarter und schlanker Eindruck durch

das schmale Hochformat unterstützt wird. Indem Snischek unterschiedlich farbige Folien auf den Bildträger kaschiert, die er teilweise in lasierenden Farbschichten übermalt, setzt er die Bildoberfläche aus matten und stark glänzenden Partien zusammen. Durch den Einsatz der polierten Metallfolien erweitert Snischek die Möglichkeiten der Malerei: er muss das elegante Erscheinungsbild des Modells und ihre Fragilität nicht bloß suggerieren, die Oberfläche der Collage selbst ist zart, empfindlich und glänzend. Auch die „Drei Grazien“ sind in einer ähnlich aufwendigen Technik gestaltet. Er kaschiert Folie auf Leinwand, bemalt diese mit verschiedenen Farben und erzielt dadurch eine reliefartige, stoffliche Oberfläche mit ganz speziellen Glanzeffekten. Vor einer stilisierten Waldlandschaft positioniert Snischek seine drei anmutigen Figuren, deren zierliche Körper als Teil der Natur wahrgenommen werden. Sie schwingen im Rhythmus der Bäume, setzen sich aber auch durch gegenläufige Bewegungen davon ab. Unbekleidet und sich gegenseitig umarmend beschenken sie, der Tradition gemäß, die Götter und Menschen mit Anmut, Schönheit und Festesfreude. Snischek gibt die traditionelle Darstellung in einer neuen Ästhetik wieder und vereint so Kunst und Handwerk im Sinne der Wiener Werkstätte.





5



6

ERWIN STOLZ

Gießhübl 1896 – 1987 Wien

5 | HEILIGER FIAKRIUS, um 1925

Tempera/Karton, 72 x 54 cm
monogrammiert EST

6 | FRAU IM WALD, um 1925

Tempera/Papier, 45 x 39 cm
monogrammiert EST

MILEVA ROLLER

Innsbruck 1886 – 1949 Wien

7 | FAUST-GRETCHEN

Farblinolschnitt/Papier, 18 x 14 cm
beschriftet Ach neige du Schmerzenreiche
dein Antlitz gnädig meiner Not





8

8 | GEDENKBLATT FÜR PETER ALTENBERG

Lithografie/Papier, koloriert, 35 x 29 cm
monogrammiert BLö
verso signiert, datiert und beschriftet Peter Altenberg
9./3. 1909 Gedenkblatt herausgegeben vom Kabarett
Fledermaus zum 50. Geburtstag des Dichters, Widmung
von Peter Altenberg an Lina Loos
abgebildet in Opel 1994, Nr. 16

*„Weshalb, Herr Dichter, verehren Sie diese LL so sehr?!?“
„Weil sie sich mit 100 Kronen so anziehen versteht,
vom Kopf bis zu den Füßen, wie andere nicht für 1000!
,Geschmack' können eigentlich nur die Armen beweisen.
Denn da beginnen die Schwierigkeiten. Mit einem Nichts
von einem Nichts sich noch edel kleiden können, ist die
Probe!!!“ (Widmung von Peter Altenberg an Lina Loos)*

BERTHOLD LÖFFLER

Nieder-Rosenthal bei Reichenberg 1874 – 1960 Wien

Seit dem Umzug von Böhmen nach Wien geht es mit der Karriere Bertold Löfflers stetig bergauf. Er ist Mitbegründer der Wiener Kunstschau, unterrichtet an der Kunstgewerbeschule und ist Mitglied der Wiener Werkstätte. Für diese arbeitet er ab 1907 unter anderem an der Dekoration des Kabarett Fledermaus, dessen Interieur er gemeinsam mit Michael Powolny gestaltet. Das Theater, welches sich in der Kärntner Straße 33 befindet, wird zum Sinnbild der secessionistischen Idee des Gesamtkunstwerks und Treffpunkt der Wiener Künstlerszene. So präsentiert Oskar Kokoschka in der Fledermaus seine skandalösen Stücke, ebenso wie der berühmte Kaffeehausliterat Peter Altenberg, für den Löffler im Jahr 1909 ein Gedenkblatt zum 50. Geburtstag anfertigt. Die kachelförmige, mosaikartig-karierte Innenausstattung des Lokals spiegelt sich auch im quadratischen Muster des Mantels von Altenberg wider. Er wird von Engeln umschwirrt und mit einem Lorbeerkranz zum „poeta laureatus“ erkoren, wie einst die großen italienischen Dichter des Humanismus. Vorliegendes Blatt widmet Altenberg Lina Obertimpfler, in die er unsterblich verliebt ist. Sie entscheidet sich jedoch ob seiner schwärmerischen Verehrung gegen ihn und heiratet Adolf Loos.

Engelhafte Wesen kommen nicht nur in diesem Gedenkblatt vor, sondern ziehen sich wie ein roter Faden durch Löfflers Werk. Bekannt

sind vor allem die kleinen Putti, die als Keramik ausgeführt werden, aber auch als Raumdekoration, auf Möbelstücken oder in Exlibris wiederzufinden sind. Löfflers Putti, die an die Formsprache und Fröhlichkeit des Rokokos anknüpfen, können als Kontrast zur geometrischen Nüchternheit Hoffmanns und Loos' gesehen werden.

Unser junger Knabe dient wahrscheinlich als Vorlage für eine Keramikstatue in Terrakotta oder Steinzeug, wie sie in den Jahren nach der Jahrhundertwende von der Wiener Werkstätte produziert werden. Löfflers Putti sind meist rundlicher, mit stämmigen Armen und Beinen und einem freundlichen Gesicht versehen. Bereits seit Jahrhunderten werden Putti von Künstlern verwendet, anfänglich in der sakralen Kunst, doch seit dem Barock auch in profanen Darstellungen. Die beflügelten Knäblein haben meist eine allegorische Funktion. So handelt es sich bei diesem blondgelockten Engelchen vermutlich um einen Liebesboten, der einen Brief überbringen soll. Seit der Antike werden die so genannten „Eroten“ oder „Amoretten“ als Sinnbild für die Liebe in Kunstwerken dargestellt. Löffler greift also auf ein klassisches Konzept zurück, um mit kindlicher Heiterkeit wieder Leben in die Strenge und Kälte der minimalistischen Strömungen der Wiener Werkstätte zu bringen und die ewigen Freuden der Liebe zu zelebrieren.



9

9 | PUTTO MIT LIEBESBRIEF
Pastell/Papier, 60,5 x 44 cm
verso monogrammiert und datiert LÖ 30

RUDOLF JUNK

Wien 1880 – 1943 Rekawinkel

10 | BIRKENWALD

Öl/Leinwand/Holz, 34 x 27,3 cm
signiert R. JUNK

Anders als viele Hagenbund Künstler schwimmt Junk nicht mit der Welle der expressionistischen Avantgarde, sondern bleibt stilistisch seiner Vorliebe für die Kunst der Jahrhundertwende treu. So stellt das hier abgebildete Waldinnere ein Sujet des Jugendstils dar, welches auch Gustav Klimt in seinem berühmten „Birkenwald“ aus dem Jahr 1903 sowie Hugo Baar in seiner „Waldandacht“ aufgreifen.

Die schlanken, nabsichtig gemalten Bäume überziehen das Bild und werden immer wieder durch schräg einfallende Lichter und Reflexe unterbrochen, welche durch die Baumkronen in den Wald eindringen. Neben grafischen Arbeiten, wie Plakaten, Buchschmuck oder Exlibris, widmet Junk sich vor allem stimmungsvollen pointillistischen und impressionistischen Landschaften. Quelle seiner Inspiration sind die langen Spaziergänge, die der Künstler im Schönbrunner Schlosspark, unweit seines Ateliers in der Grünbergstraße, unternimmt. Es gibt verschiedene Darstellungen der kaiserlichen Parkanlage, darunter auch die hier abgebildeten Arbeiten „Frühlingswald“ und „Wasserbassin im Park von Schönbrunn“. Wie im Birkenwald, setzt sich Junk in dieser Serie mit Fragen der künstlerischen Gestaltung von Licht auseinander. Stets mündet dies in eine stimmungsvolle und atmosphärische Wiedergabe der Natur. Besonders im „Wasserbassin“ haben die Akkorde in Grau und in silberblauen Tönen einen wesentlichen Anteil an der

Wirkung des Bildes. Ähnlich wie es bereits Monet und die Maler der Schule von Barbizon taten, hält Junk den exakten Tag und manchmal sogar die Uhrzeit der Entstehung seiner Bilder fest.

Als einer von wenigen österreichischen Künstlern beginnt Junk auch sehr früh mit den Techniken des Pointillismus zu experimentieren. Diese Arbeiten sind besonders vom Einfluss des belgischen Malers Théo van Rysselberghe geprägt. Um eine flirrende Oberflächenspannung zu erzeugen, variiert Junk Punkte und Striche und experimentiert mit Farbe und Auftragsweise. Je nach Bedarf setzt er unterschiedlich große Punkte, erweitert ihre Struktur oder verlängert sie ins Strichförmige: Beim „Frühlingswald“ eher grobkörnig, während sie sich beim „Birkenwald“ in längliche, schräg über die Oberfläche führende Striche ziehen. Auch die Beschaffenheit des Bildträgers setzt Junk gezielt ein, um Effekte im Lichtspiel und der Stimmung hervorzurufen. So ist das „Wasserbassin“ auf einem faserigen Papier gezeichnet, um einen flimmernden und verschwommenen Effekt der Wasseroberfläche zu erzeugen. In der scheinbar mühelosen Auflösung der Form bringen Junks Pastelle einen fernen Klang zum Schwingen und behaupten sich als autonome Form-Farb-Kompositionen, Projektionen von Seelenstimmungen gleich.





11

RUDOLF JUNK

Wien 1880 – 1943 Rekawinkel

11 | WASSERBASSIN IM PARK VON SCHÖNBRUNN

Pastell/Karton, 16 x 25,5 cm

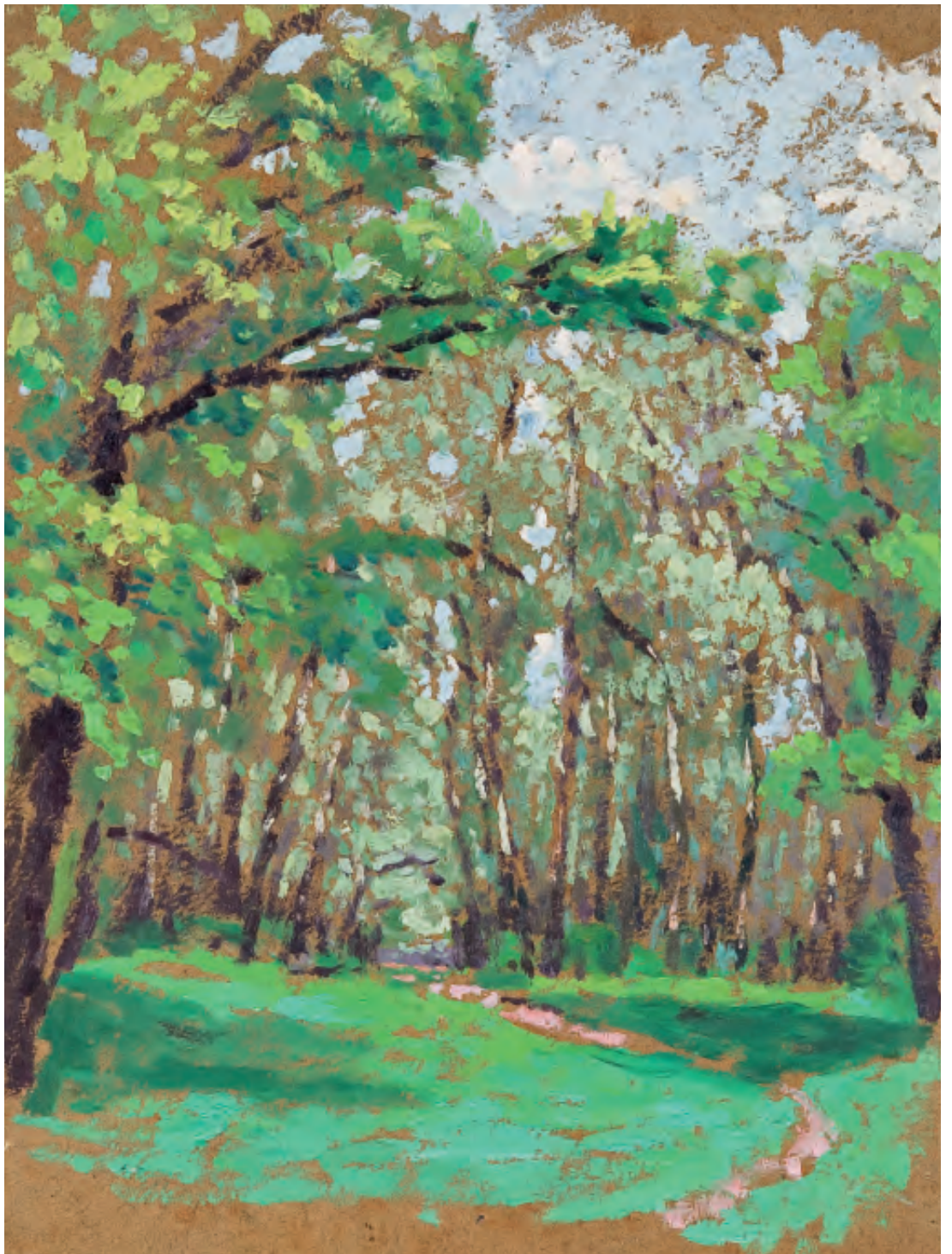
verso Nachlassstempel Junk

12 | FRÜHLINGSWALD, 1905

Öl/Karton, 33,5 x 25 cm

datiert 2.V.05

verso Nachlassstempel Junk



12

EMIL VON GERLICZY

Krain 1871 – 1924 Zürich

Gerliczys künstlerischer Werdegang beginnt spät, da er als junger Mann als Oberleutnant der österreichisch-ungarischen Armee dient. Die Hochzeit mit der vermögenden Baronesse Louise Anna von Korff im Jahr 1897 ermöglicht es ihm, sich einem Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Dresden zu widmen. Dort schließt er sich 1905 der Künstlervereinigung „Die Brücke“ an, wo er unter anderem mit Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde und dem Schweizer Cuno Amiet in Kontakt steht. Besonders mit Letzterem teilt Gerliczy stilistische Elemente. Beide malen in pointillistischer Manier, gepaart mit expressionistischer Farbgebung und Ausdruckskraft.

Die vorliegende Gebirgslandschaft entsteht 1922, als Gerliczy mit seiner Frau nach Bad Tölz zieht, um, frustriert von dem Ausgang des verlorenen Krieges, in eine Utopie zu flüchten und ein ruhiges und

abgesondertes Leben am Land zu führen. Die beiden verlassenen Holzhütten verweisen auf die Abgeschiedenheit des Landlebens und bringen so die Suche nach dem Einklang zwischen Mensch und Natur zum Ausdruck.

Gerliczy zielt mit seiner expressiven Farbwahl auf einen besonderen Kontrast ab: das Blau der Wälder und das Lila der Berge sind in starkem Gegensatz zu den orange-rosa Punkten, die den Sonnenuntergang beschreiben. Er weicht von einer naturgetreuen Darstellung ab und stilisiert diese Berglandschaft im Vorkarwendelgebirge auf mystische Art und Weise. Während die dunklen und fiebrig aufgetragenen Striche des Waldes und die finsternen Schatten der Berge die Ankunft der Nacht andeuten, taucht der farbprächtige Himmel die Gebirgslandschaft in eine friedvolle Abendstimmung ein.



13

13 | LANDSCHAFT BEI BAD TÖLZ, 1922
Öl/Leinwand, 51 x 70,5 cm
verso datiert und beschriftet Aufenthalt
Bad Tölz 1922



14

ANTON MAHRINGER

Neuhausen 1902 – 1974 Villach

14 | WALDINNERES, 1933

Öl/Leinwand, 76,4 x 58,5 cm
monogrammiert und datiert AM 33
verso beschriftet und datiert Waldinneres 1933

15 | GAIL BEI EMMERSDORF, 1935

Öl/Leinwand, 57,6 x 44 cm
monogrammiert und datiert AM 35
verso bezeichnet Gail bei Emmersdorf und
beschriftet Besitz Monika Thyssen-Mahringer
A-9612 St. Georgen/Gail
abgebildet im Wkvz. Frodl/Brandstötter 2004,
S. 287 Nr. WVAM 156

Die Einfachheit und Stille des Gailtales scheinen eine besondere Anziehungskraft auf Künstler auszuüben, denn neben Anton Mahringer leben auch die Maler Anton Kolig, Franz Wiegele und Sebastian Isepp in Nötsch. Dies führt dazu, dass sich in der Zwischenkriegszeit in dem kleinen unscheinbaren Ort, weit entfernt vom damaligen Kunstzentrum Wien, mit dem Nötscher Kreis eine spezielle Ausformung des farbbetonten österreichischen Expressionismus entwickelt.

Der weite, ebene Talboden, die schroffen Gebirgshänge und die tiefen Nadelwälder des Kärntner Gailtales ziehen Mahringer bereits bei seinem ersten Besuch 1928 in ihren Bann. Zu diesem Zeitpunkt studiert er bei Anton Kolig an der Akademie in Stuttgart und begleitet ihn auf eine Exkursion nach Nötsch. Er assistiert seinem Lehrer auch, als dieser 1929 die Fresken für das Landhaus in Klagenfurt anfertigt. Im Gailtal beginnt Mahringer seine ersten Landschaften zu malen, jene Werkgruppe die innerhalb seines Œuvres den wichtigsten Teil einnimmt. Die Abgeschlossenheit und Unberührtheit des unteren Gailtales beeindrucken und inspirieren ihn dermaßen, dass er 1931 endgültig nach Nötsch übersiedelt.

Das aus dem Besitz der Familie stammende Gemälde „Gail bei Emmersdorf“ von 1935 lässt uns erkennen, wie mächtig die Natur ist. In breiten und kräftigen Pinselstrichen, die diagonal auf die Leinwand gesetzt sind, schildert Mahringer den größten Nebenfluss der Drau. Das Wasser erscheint wild und unberechenbar, erst nach einer merkbaren Biegung im weiteren Flussverlauf fließt es ruhiger weiter. Hinter dem alles dominierenden Flussbett entdeckt man zwischen dem Grün der Bäume den kleinen Ort Emmersdorf, der 30 Kilometer von Nötsch entfernt und hier nur aufgrund seiner Kirche zu sehen ist. In kräftigen Violett- und Blautönen zeichnen sich die Felsen der Gailtaler Alpen ab. Insgesamt sticht die ungewöhnliche Farbigkeit ins Auge,

denn die kräftigen Pinselstriche werden durch ebenso starke Farbtöne ergänzt. Diese starke Farbigkeit und Buntheit findet sich auch in anderen Gemälden und Aquarellen aus dieser Zeit. Wie im „Waldinneren“ malt Mahringer aus einer leichten Untersicht und klappt die Landschaft vor dem Betrachter auf. Im Waldbild zieht sich der braune Waldboden über den gesamten Vordergrund des Gemäldes, in der Ansicht der Gail tut dies das weiß-blaue Gewässer auf ähnliche Weise. Das Wasser selbst und der Lauf des Flusses sind nicht nur kompositorisch von Bedeutung, sondern werden auch zum bestimmenden Thema. Die 122 Kilometer lange Gail prägt sowohl die Natur als auch die Kulturgeschichte des Tales. Die starken Verzweigungen und häufigen Überschwemmungen hinterlassen ihre Spuren in der Natur; weite Auen und feuchte Wiesen ziehen sich durch die Landschaft. Gerade in den 1930er Jahren wird ein neues Projekt zur Hochwasserregulierung realisiert. Mahringer gelingt es in diesem ausdrucksstarken Gemälde, die wilden, unberechenbaren, aber auch faszinierenden Eigenschaften des Wassers einzufangen.

Auffallend im Werk von Mahringer ist, dass er bestimmte Motive häufig wiederholt, Ausschnitte variiert und in späteren Arbeiten so eine reduzierte und abstrahierende Formensprache entwickelt. Die Sujets sind in vielen Fällen Darstellungen des Waldes oder bestimmte Aussichten auf umliegende Dörfer und Gebirgszüge. Das hier abgebildete „Waldinneres“ von 1933 zeigt einen ungewöhnlichen Bildausschnitt, der sein zunehmendes Interesse an Komposition und Strukturen erkennen lässt. Die langgezogenen Baumstämme werden zum kompositorischen Mittelpunkt, ihre parallele Anordnung und die auf Braun- und Grüntöne reduzierte Farbigkeit bestimmen den Gesamteindruck. Es ist nicht die Idylle der Landschaft oder die Stille des Waldes, sondern die Erhabenheit der Natur, die hier zum eigentlichen Thema des Bildes wird.





16

HANS BÖHLER

Wien 1884 – 1961 Wien

16 | WIENER NEUSTÄDTER KANAL, um 1931

Öl/Leinwand, 65 x 92 cm

am Keilrahmen beschriftet „Wiener Neustädter Kanal“
ausgestellt auf der jährlichen Frühlingsausstellung
der Secession in Wien 1935

Hans Böhlers Leben gestaltet sich vielfältig und aufregend: als Sprössling einer wohlhabenden Industriellenfamilie ist der Künstler von finanziellen Sorgen befreit und kann so die Welt bereisen. Bereits im Jugendalter führen ihn seine Reisen nach Asien und Südamerika, wo in den Jahren 1913 bis 1914 auch die vorliegende Stadtansicht von Rio de Janeiro entsteht. Er hält den ersten, unmittelbaren Eindruck dieser exotischen und lebenslustigen Stadt auf der Leinwand fest und schreibt über diesen Moment: „Jeder Reisende kennt den überwältigenden und bizarren Anblick von Rio de Janeiro, ich aber musste das malen! Wutschnaubend tauchte ich meine Pinsel in die Farben. Hier musste ich Farbe bekennen. Mir war alles egal! Aus der verwirrenden Fülle aus Palmen, bald glatten und spitzen, bald boxhorn- oder fingerförmigen, bald pult- und tafelförmigen Bergen musste ich mein erstes Blatt schmieden.“ Die vielfarbig schimmernde Kulisse der Stadt weckt eine Leidenschaft in Böhler, die ihn, wie er berichtet, vom Maler zum Künstler werden lässt.

Wenn Böhler nicht auf Reisen ist, widmet er sich Motiven aus seiner näheren Umgebung. So entsteht Anfang der 1930er Jahre die Ansicht des Wiener Neustädter Kanals bei Guntramsdorf. In diesem Zeitraum unternimmt der Künstler nur kleinere Touren innerhalb Europas und beschickt dafür wichtige Ausstellungen mit seinen Bildern. Die Ausflüge in die Natur stellen einen Rückzug für Böhler dar, einen Ausgleich zum regen und turbulenten Leben in den Großstädten dieser Welt. Während das Bild des Wiener Neustädter Kanals Ruhe und Beschaulichkeit ausstrahlt, unterbrochen nur durch einzelne Industriegebäude, repräsentiert das zweite Gemälde eine Exotik und Wildheit, in der die südliche Leidenschaft fast greifbar wird. Beide Bilder sind durch Farbflächen gestaltet, doch während im Wiener Neustädter Kanal ruhige Grün- und Blautöne sowie pastellfarbene Schattierungen in Rosa und Lila vorherrschen, stehen dem gegenüber die leuchtenden Farbfelder Rio de Janeiros, welche der Buntheit des alljährlich dort stattfindenden Karnevals entsprechen.



17

17 | RIO DE JANEIRO, um 1913
Öl/Leinwand, 58,5 x 70 cm
monogrammiert HB
verso beschriftet Böhler Hans



18

VIKTOR TISCHLER

Wien 1890 – 1951 Beaulieu-sur-Mer

- 18 | STILLEBEN MIT TULPEN UND HYAZINTHEN, 1923
 Öl/Leinwand, 63 x 49 cm
 signiert und datiert V. Tischler 1923



19

19 | BLUMENSTILLEBEN, um 1920
Öl/Leinwand, 100 x 57,5 cm
signiert V. Tischler



20

MAX OPPENHEIMER

Wien 1885 – 1954 New York

20 | ROSÉ-QUARTETT, 1932

Radierung/Papier, 22 x 22,5 cm

monogrammiert und datiert im Druck MOPP 32

abgebildet in Pabst 1993, Nr. 69 sowie im Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien 1994, S. 51, 64 und 164

Neben Schiele und Kokoschka zählt Max Oppenheimer zu den wichtigsten Proponenten des frühen österreichischen Expressionismus. Die Bildnisse dieser Künstler sind geprägt vom Bemühen, innere seelische Strukturen abzubilden und dabei die größtmögliche Intensität des Ausdrucks zu erreichen.

Ein frühes Beispiel dafür ist das Porträt des Schriftstellers Franz Blei, den Oppenheimer 1910 in München kennenlernt. Vor allem als Publizist und Herausgeber von Zeitschriften „entdeckt“ Blei einige der wichtigsten deutschsprachigen Literaten wie Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Musil. In seinem Porträt konzentriert sich Oppenheimer ganz auf das Profil des Dargestellten; die markante Brille, die hohe Stirn und der konzentrierte Ausdruck charakterisieren den „Mann der Sprache“. Während die Radierung von Blei mit wenigen Linien auskommt, überzieht Oppenheimer das Porträt von Thomas Mann mit strahlenartigen Büscheln, die sich wie „entspinnene Ideen“ von den Augen und dem Kopf des Schriftstellers ausbreiten. Die 1913 entstandene Radierung zeigt den Schöpfer der „Buddenbrooks“ und des „Zauberbergs“ überaus ernsthaft mit aufrechtem Haupt und strenger Miene. Auf Einladung des Galeristen Paul Cassirer geht Oppenheimer 1911 für vier Jahre nach Berlin, wo er auch das Porträt der Schauspielerin und Frau von Cassirer, Tilla Durieux, anfertigt. Der Künstler meint etwas „raubkatzenartig Dramatisches“ in dieser Frau wahrzunehmen, deren Porträt ihm schwer von der Hand geht. Erst als das Modell schon fast resigniert und sich kurz ans Klavier setzt, gelingt es ihm, die aparte Erscheinung festzuhalten. Die seitliche Körperhaltung, die markante Handbewegung und das fließende Gewand fangen diesen Moment ein. Die Mimik Durieux wendet sich dem Betrachter zu und entzieht sich gleichsam seinem Blick.

Zu den hier abgebildeten Radierungen existieren Ölgemälde, die im Wien Museum, in der Sammlung Leopold und in der Berliner Nationalgalerie aufbewahrt werden. Dabei versteht der Künstler es, die Vorzüge und Möglichkeiten der Malerei und der Druckgrafik auf optimale Weise einzusetzen. Die Radierungen, die völlig ohne Farbe auskommen, scheinen dabei in besonderem Maß auf das Wesentliche konzentriert und reduziert. Anders formuliert könnte man sagen, dass Oppenheimer

in seinen Druckgrafiken die Essenz des Ausdrucks einzufangen vermag. Dies lässt sich auch im Porträt des italienischen Pianisten Ferruccio Busoni beobachten, mit dem Oppenheimer während seiner Schweizer Jahre 1915 bis 1925 befreundet ist. Der Künstler verzichtet hier auf die Darstellung des Klaviers, stattdessen konzentriert er sich auf das Aussehen und die Mimik des Pianisten. Die fest geschlossenen Lippen verdeutlichen die körperliche Anspannung des Musizierenden, die üppige Haarlocke hebt sich schwungvoll von der Stirn ab und macht einer Schallwelle gleich das energetisch aufgeladene Spiel des Pianisten sichtbar. In die Schweizer Zeit fällt auch Oppenheimers Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem Thema Musik und mit futuristischen und kubistischen Stilmitteln. Der Pianist Busoni spielt dabei eine gewisse Rolle, da er mit Umberto Boccioni befreundet ist und eine Sammlung futuristischer Arbeiten besitzt.

In weiterer Folge entstehen Musiker- und Orchesterbilder, die zu den berühmtesten Werken des Künstlers zählen. Auch in der Radierung des „Rosé-Quartetts“ setzt er die grafischen Mittel geschickt ein, um mittels dichter Schraffuren die Energie und Konzentration der Geigenspieler und die Schwingung der Musik darzustellen. Als feinfühlig Beobachter beschreibt Oppenheimer die Hingabe des Quartetts mit folgenden Worten: „Schon als die ersten Akkorde erklangen, fand ich mich andern Menschen gegenüber. Ihre Köpfe neigten sich und schienen nach innen zu hören.“ In der großformatigen Farblithografie „Die Amati“ von 1932 liegt die Aufmerksamkeit weniger auf Dynamik oder Tempo der Musik, sondern viel mehr auf den beiden Geigen. Auch Oppenheimer selbst durfte eine Geige von 1606 aus der berühmten Cremoneser Geigenbaudynastie Amati sein Eigen nennen. Das vorliegende Blatt stellt die Variation eines Motivs dar, welches Oppenheimer 1918 bereits als Ölbild und 1924 als Lithografie für ein Hagenbundplakat umsetzt.

Die Arbeiten von Oppenheimer bestechen durch ihre hohe Qualität in der technischen und künstlerischen Ausführung. Vor allem gelingt es ihm immer wieder, Bewegung in einem zweidimensionalen unbewegten Bild darzustellen und das Akustische ins Visuelle zu übersetzen.



21

21 | ROSÉ-QUARTETT, 1920

Farblithografie/Papier, 65,5 x 64 cm
monogrammiert im Druck MOPP
abgebildet in Pabst 1993, Nr. L15



22



23



24



25

MAX OPPENHEIMER

Wien 1885 – 1954 New York

22 | TILLA DURIEUX, 1925

Radierung/Papier, 27,7 x 23,5 cm
monogrammiert und nummeriert MOPP 14/30
abgebildet in Pabst 1993, Nr. 50 sowie im Ausstellungskatalog
des Jüdischen Museums Wien 1994, S. 63

23 | THOMAS MANN, 1913

Radierung/Papier, 20,3 x 17,9 cm
monogrammiert und nummeriert MOPP 12/15
abgebildet in Pabst 1993, Nr. 29 sowie im Ausstellungskatalog
des Jüdischen Museums Wien 1994, S. 61 und S. 125

24 | FERRUCCIO BUSONI, 1924

Radierung/Papier, 19,7 x 18,5 cm
verso betitelt, datiert und bezeichnet F. Busoni 1924,
Kaltnadelradierung von Oppenheimer („MOPP")
abgebildet in Pabst 1993, Nr. 48 sowie im Ausstellungs-
katalog des Jüdischen Museums Wien 1994, S. 128

25 | FRANZ BLEI, 1912

Radierung/Papier, 16,7 x 12,9 cm
monogrammiert, beschriftet und nummeriert MOPP F Blei 11/25
abgebildet in Pabst 1993, Nr. 7 sowie im Ausstellungskatalog des
Jüdischen Museums Wien 1994, S. 80

26 | DIE AMATI, 1932

Farblithografie/Papier, 68 x 56,5 cm
monogrammiert und nummeriert MOPP 63/100
im Druck monogrammiert und datiert MOPP 32
abgebildet in Pabst 1993, Nr. L22 sowie im Ausstellungs-
katalog des Jüdischen Museums Wien 1994, S. 163



MAXIMILIAN REINITZ

Wien 1872 – 1935 Wien

27 | DAME IN GELB, 1925

Öl/Leinwand, 70 x 54,5 cm

signiert und datiert Reinitz 25

Der Hagenbund Künstler Maximilian Reinitz lebt sehr zurückgezogen und hinterlässt als früh Verstorbener ein kleines Œuvre. Das Bildnis der Dame im gelben Kleid von 1925 ist daher nicht nur ein besonders schönes, sondern auch seltenes Werk aus seinem Schaffen. Die außergewöhnliche und intensive Farbigkeit ist dabei typisch für den Künstler. Wie viele Stadt- und Architekturlandschaften von Reinitz ist auch dieses Bildnis in Stimmung und Technik der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen.

Der mystische Blick und die anmutige Geste verleihen der „Dame in Gelb“ einen eigentümlichen Zauber. Das gelbleuchtende Gewand, die blassrosa Haut und die dunklen Haare erinnern an das eindrucksvolle Bildnis der Dame im gelben Kleid von Maximilian Kurzweil, das 26 Jahre früher entsteht und im Wien Museum aufbewahrt wird. Im Gegensatz zum Porträt von Kurzweil, wo sich die Dargestellte mit dem Kleid und den ausgestreckten Armen weit über ein Sofa ausbreitet, rückt Reinitz nah an den Oberkörper der Frau heran. Sie hält sich aufrecht und blickt dem Betrachter offen entgegen. Der dünne, fließende Stoff lässt ihre Körperformen erahnen und legt sich behutsam über die Wölbung ihrer Brust. Das Kleid scheint fast zufällig von ihrer linken Schulter geglitten zu sein und ihr blasses Dekolleté ragt weit hervor. Kontrastreich setzt sich das dunkle Haar gegen die helle

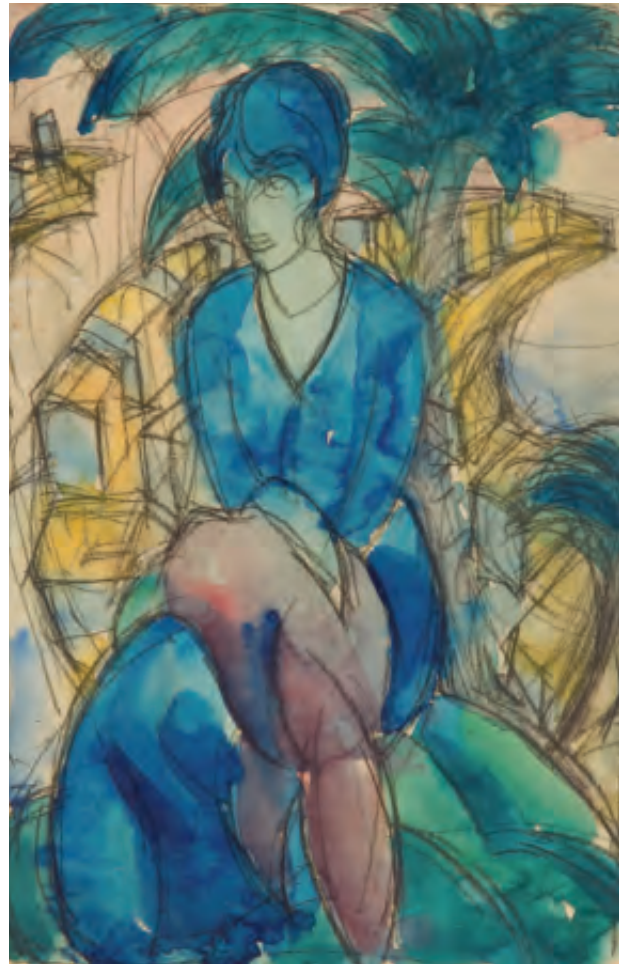
Haut ab, die der Porträtierten eine kühle und etwas distanzierte Aura verleiht. Ein kaum merkbarer Schatten legt sich über ihr Gesicht und lässt die Haut über den roten Wangen in einem zarten Grünton schimmern. Die weichen Gesichtszüge, die markanten, dunklen Augen und das Grübchen am Kinn verleihen dem Bildnis einen individuellen Charakter.

Besondere Aufmerksamkeit verdient auch die elegante und anmutige Haltung der Hände; die Handgelenke sind gebeugt und die Hände selbst stark stilisiert. Den linken Arm zieht sie an ihrer Seite hoch, entblößt den Unterarm und umspielt dezent-verführerisch mit der Hand die freigelegte Stelle an ihrer Schulter. Die Position der Arme und Hände erscheint wie eine Pose aus dem modernen Ausdruckstanz, der seit den 1910er Jahren in Wien durch Tänzerinnen wie Isadora Duncan und Grete Wiesenthal Bekanntheit erlangt und auch Einfluss auf viele Künstler ausübt. Gerade die Betonung der Ästhetik der Hände oder die Intensivierung des Ausdrucks durch die Hände sind im österreichischen Expressionismus von großer Bedeutung. Reinitz bedient sich hier dieser ganz bestimmten Gestik, um die Anmut und Empfindsamkeit dieser Frau darzustellen. Die intensive, kontrastreiche Farbgebung und die elegante, grazile Ästhetik der Körpers ziehen den Betrachter in den Bann dieses reizvollen Frauenbildes.





28



29

ERNST NEPO

Dauba 1895 – 1971 Innsbruck

28 | SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS MIT SEINER FRAU, 1921

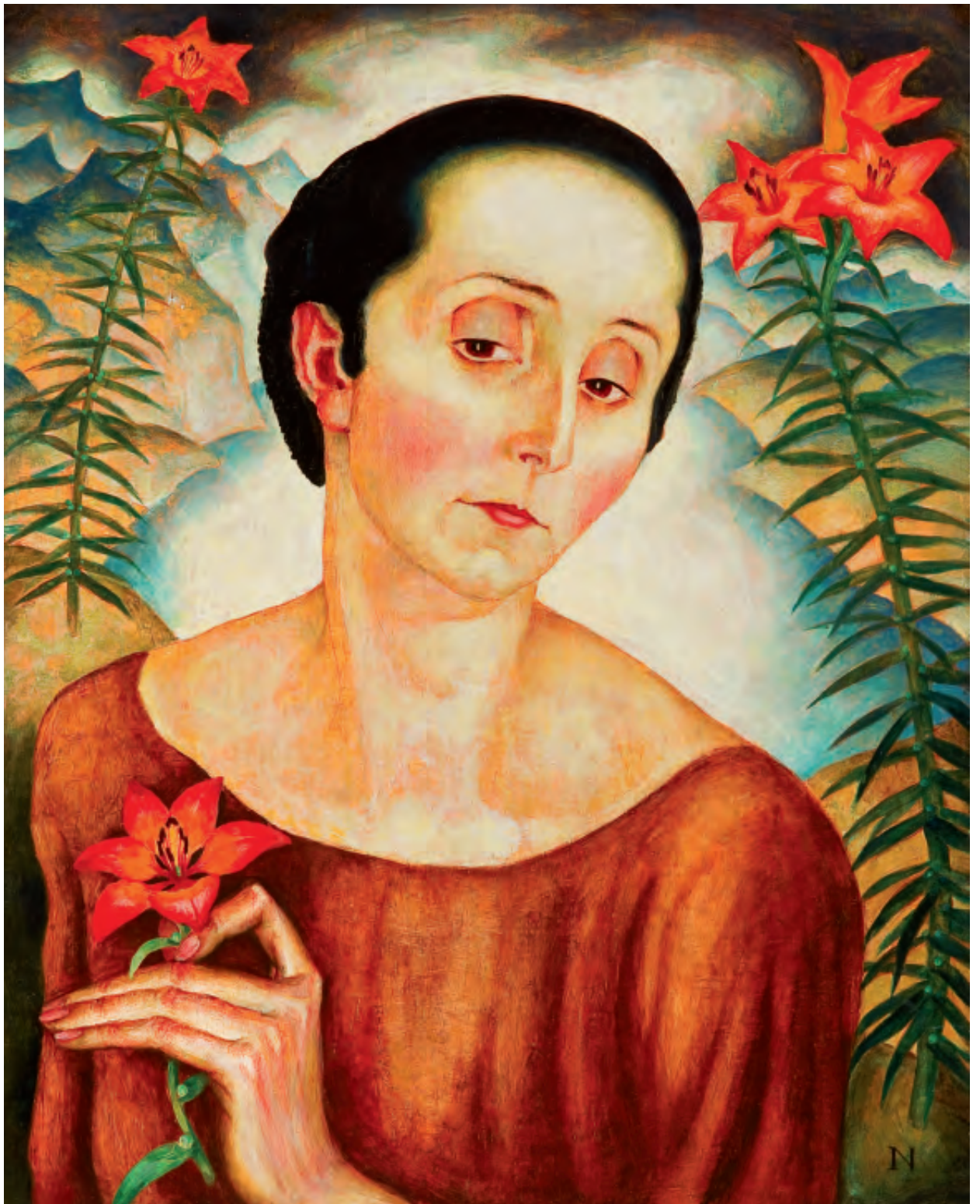
Bleistift/Aquarell/Papier, 32 x 25 cm
verso Signaturstempel E. Nepo

29 | FRAU IN BLAUEM KLEID, um 1921

Bleistift/Aquarell/Papier, 27,5 x 18 cm
verso Signaturstempel E. Nepo

30 | PORTRÄT FRAU DR. JUDITH HOLZMEISTER, 1923

Öl/Leinwand/Karton, 49,8 x 40,2 cm
monogrammiert N
verso betitelt, signiert und datiert Portrait Frau Dr. Judith Holzmeister Ernst Nepo Innsbruck Juni 1923





31

FREDERICK JAEGER

Wien 1895 – 1980 Kansas City

31 | DORF AM SEE, 1928

Öl/Karton, 42,2 x 42,2 cm

Durch die Stiftung des Sohnes des Künstlers werden 2017 zwei Werke von Frederick Jaeger in die Sammlung des Leopold Museums aufgenommen und kehren damit nach 80 Jahren wieder nach Österreich zurück. Sie haben eine weite Reise hinter sich, denn ihr Maler teilt das Schicksal mit vielen Künstlern seiner Generation und muss Österreich 1938 verlassen.

Fritz Jaeger, der während des Ersten Weltkrieges als Offizier in Südtirol im Einsatz ist, arbeitet nach seinem Studium an der Akademie der bildenden Künste als Kunstlehrer. Die 1920er und 1930er Jahre sind für ihn von Erfolgen geprägt; intensiv widmet er sich in dieser Zeit der Malerei und stellt in einigen Wiener Galerien sowie dem Künstlerhaus und der Secession aus. Für die Hochzeit mit der Katholikin Emma Stachura konvertiert der aus einer jüdischen Familie stammende Künstler bereits Anfang der 1920er zum Katholizismus. Im Jahr 1938 schützt ihn dies jedoch nicht vor den aufkommenden Repressalien, die seine gesamte Familie treffen. Mit Hilfe von englischen Quäkern gelingt es ihm, seinen Sohn George nach Großbritannien zu bringen, er selbst flieht in die USA. Seine Frau erreicht aufgrund unglücklicher Umstände ihr Schiff in Lissabon nicht mehr und muss den Krieg in Wien ausharren. In New York erfüllt sich für Frederick, wie er sich nun nennt, der amerikanische Traum. Innerhalb kürzester Zeit steigt er vom Fußbodenreiniger zum künstlerischen Leiter der Grußkarten von Herbert Dubler's auf, welcher aufgrund des Kriegsausbruches den Import von Hummelprodukten einstellen muss. 1953 wird zudem Joyce Hall, der Gründer von Hallmark, dem heute größten Grußkartenhersteller- und vertreiber der USA, auf ihn aufmerksam und macht ihn zum Kunstprofessor der hauseigenen Werkstatt in Kansas City. Dort unterrichtet er die junge Künstlergeneration, bringt ihnen das nötige Handwerk bei und prägt so die amerikanische Grußkartenindustrie entscheidend. Wie die beiden Werke im Leopold Museum, stammen die hier abgebildeten Gemälde aus dem Nachlass des Künstlers und entstehen in jener künstlerisch produktiven Zeit vor Jaegers Emigration. Das „Dorf am See“ malt Jaeger 1928. In seiner Farbigkeit, der zweidimensionalen Bildauffassung und den zarten Bäumen lässt es an die 15

Jahre früher entstandenen Landschaften von Egon Schiele denken. Jaeger eröffnet uns einen Blick auf ein Dorf am See, dessen Szenerie kulissenhaft vor uns liegt. Auf einem Hügel thront eine kleine Kirche, dahinter türmen sich weitere Hügelketten, die in einer kantigen Gebirgslandschaft kulminieren. Ursprünglich ist das Werk, gemeinsam mit der Darstellung eines Raben, die sich im Leopold Museum befindet, Hauptteil eines großformatigen Gemäldes, das Jaeger 1928 malt, dann aber selbst zerteilt und nur drei Fragmente davon behält. Beim nebenstehenden „Badespaß im Teich“ klingt die unbeschwerte Fröhlichkeit an, die Jaeger auch später in seinen Grußkarten zum Ausdruck bringt. In einem Teich bei Paternion im unteren Drautal, wo die Familie zahlreiche Sommer verbringt, haben Kinder einen Baumstamm ins Wasser befördert. Einige sitzen darauf, andere schieben das wackelige Gefährt über den Teich. Jaeger stellt jenen Moment dar, in dem der rollende Baumstamm die Kinder der Reihe nach ins Wasser kippt. Man meint, das Wasser spritzen und die Kinder lachen zu hören. Die obere Bildhälfte ist weniger dynamisch. Einige Figuren spazieren oder sitzen am Uferrand, Bäume und das umliegende Hügelland spiegeln sich in der glatten Wasseroberfläche. Es ist eine Idylle, ein Rückzugsort und das Bild selbst wohl eine Erinnerung an die zahlreichen schönen Stunden, die die Familie dort verbringt.

In jener Zeit schließt der Sohn des Künstlers in Sillian in Osttirol eine Freundschaft, welche ein Leben lang andauert. Als stolzer Besitzer eines Fußballs findet George Jaeger einen Spielkameraden, dessen Eltern seine Mutter während des Krieges mit Lebensmittelpaketen versorgen. Dieser Freund trägt wesentlich dazu bei, dass die Werke Jaegers wieder ihren Weg in seine alte Heimat finden. So wird jene Freundschaft, die vor 80 Jahren in Sillian mit einem Fußballspiel beginnt, auf besondere Weise heuer wieder erneuert. George Jaeger besucht seinen Freund aus Kindertagen ebenso wie die alte Heimat seiner Familie. Bei der Feier im Leopold Museum sieht George Jaeger die Rückkehr der Bilder als Aussöhnung mit der eigenen und auch der Geschichte seines Vaters und bemerkt mit zufriedem Lächeln: „Nun ist es wieder gut“.



32

32 | BADESPASS IM TEICH BEI PATERNION, 1935
 Öl/Leinwand, 37 x 44 cm
 signiert Fritz Jaeger
 verso beschriftet Fun in the Pond

GEORG MERKEL

Lemberg 1881 – 1976 Wien

33 | DAS GOLDENE ZEITALTER, um 1912

Öl/Karton, 36,7 x 30,5 cm

Signaturstempel Merkel

Die Arbeiten von Georg Merkel kreisen häufig um einander verwandte Themen und wiederholen bestimmte Motive. Ein wesentlicher Aspekt ist das Verhältnis der Menschen zueinander und zur alles bedingenden Natur. Die Entstehung des hier abgebildeten Gemäldes erfolgt in einer aufregenden und für den Künstler prägenden Zeit, denn in diesen Jahren verlässt Merkel erstmals Krakau, um nach Paris und Wien zu reisen und mit den dortigen Künstlerkreisen Kontakt aufzunehmen. Schon nach kurzer Zeit hat er Erfolg, denn ab 1907 ist er Mitglied des Wiener Hagenbunds und zieht 1909 nach Paris, wo er bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges lebt. Den starken Einfluss, den die französische Malerei auf Merkel hat, kann man an diesem Werk gut beobachten. Die meditative Beschäftigung mit einer idealen Traumwelt erinnert stark an die symbolistischen Werke des Lyoner Künstlers Pierre Puvis de Chavannes. Auf sehr ähnliche Weise illustrieren die beiden Maler einen puren und unschuldigen Zustand der Menschheit, jenseits von Industrie und Fortschritt. Der Mythos des von Hirtenvölkern bewohnten Arkadiens wird Anfang des 17. Jahrhunderts erstmals von dem italienischen Maler Guercino in dem Gemälde „Et in Arcadia Ego“ aufgegriffen. Kurz darauf folgen die beiden bekannten Interpretationen Poussins. Dort erlebt die griechische Landschaft Arkadiens ihre Wiedergeburt und wird zum Symbol für das Goldene Zeitalter, in dem die Menschen als glückliche Hirten leben und sich im

Einklang mit der Natur ganz der Muße, der Liebe, der Dichtung und der Musik hingeben. So begibt sich auch Merkel auf die Suche nach einem überzeitlichen und unvergänglichen Arkadien. Im Jahr 1915 malt er ein Gemälde, welches den Titel „Das silberne Zeitalter“ trägt und dem hier abgebildeten Werk im Stil sehr ähnelt. Vielleicht sollten diese Gemälde Teil einer Reihe werden, in welcher der Künstler die verschiedenen antiken Epochen bildlich darstellt.

Durch die Beschäftigung mit bukolischen und arkadischen Szenen schafft sich Georg Merkel eine Traumwelt, eine Art magische Tür, welche es ihm erlaubt, in eine Parallelwelt zu entfliehen. Merkel nutzt die Kunst als Ventil, um vor seiner traurigen Vergangenheit zu flüchten, denn als Kind wächst der Maler ohne Zuneigung seiner Eltern unter ärmlichsten Verhältnissen im Ghetto von Lemberg auf. Gerade deshalb ist es besonders auffällig, dass sich die Figuren in diesem Gemälde, sowie auch in anderen Werken Merkels, in einer liebevollen Zuwendung zueinander befinden. Die Frau blickt schützend auf die beiden kleineren Gestalten, vermutlich ihre Kinder, hinab und diese erwidern die hütende Geste der Mutter und sehen freudig zu ihr auf. Auch die hintere Figur, die wohl den Vater darstellen soll, blickt verträumt und zufrieden auf die Familie. Merkel erschafft hier ein Klima der Wärme und Zärtlichkeit, der Heiterkeit und Hingabe. Alles, was seiner Kindheit gefehlt hat, wird hier zum Leben erweckt.





34

CARRY HAUSER

Wien 1895 – 1985 Rekawinkel

34 | SELBSTPORTRÄT, 1948

Öl/Pressspanplatte, 57 x 45 cm
verso monogrammiert, datiert
und beschriftet CH 1948 Selbst
abgebildet im Wkvz. 1948 M 3

35 | TRUDE MIT SCHWARZEM SCHLEIER, 1929

Öl/Holz, 57,8 x 48,5 cm
monogrammiert und datiert CH 29
verso signiert, beschriftet und datiert Hauser Trude
mit Schleier 1929, Nachlassstempel Carry Hauser,
Etikett Galerie Remmler Leipzig
abgebildet im Wkvz. 1948 M 2

Selbstporträts nehmen im Schaffen von Carry Hauser einen wesentlichen Raum ein. Er inszeniert sich dabei in unterschiedlichen Rollen; als irrender Wanderer in realen oder erträumten Welten, als Liebender oder als Künstler. Seine Intention ist, nicht nur ein erkennbares und naturnahes Abbild seines Äußeren wiederzugeben, sondern viel mehr sein Inneres nach außen zu kehren und Teile seiner Emotionen abzubilden. Viele seiner Selbstporträts umfängt ein Hauch von Melancholie, in ihnen spiegeln sich das Ringen des Künstlers mit sich selbst und die Zweifel an der Gesellschaft. Auch das hier abgebildete Porträt von 1948 fällt in diese Kategorie. Hauser stellt sich hier nicht als Künstler sondern als sensiblen, nachdenklichen und gereiften Mann dar. Das Porträt entsteht nach der Rückkehr aus dem Schweizer Exil nach Wien und nimmt unmittelbar Bezug auf die verstrichenen Jahre. Die Zeit während des Krieges, die er getrennt von seiner Frau und seinem Sohn verbracht hat, hat ihre Spuren hinterlassen. Der Farbauftrag ist pastos und zeichnet sich durch eine dominante schwarze Kontur aus. Seine rechte Hand ist ins Bild gerückt, mit ihr hält er die Brille und gibt sich durch den Ring auch als Ehemann zu erkennen.

Das neusachliche Bildnis seiner Frau Trude mit dem schwarzen Schleier entsteht 1929 und ist noch im selben Jahr auf der Gastausstellung des Hagenbundes in Prag im Künstlerverein Mánes und auf der 58. Ausstellung des Hagenbundes in Wien zu sehen. Es handelt sich um eine sensible wie auch rätselhafte Darstellung der zu diesem Zeitpunkt 35-jährigen Gertrud Herzog-Hauser. Vor einer glatten, grauen Wandfläche erscheint Trude wie eine Madonna, die von einer hellleuchtenden Aureole umfungen wird. Ein leicht angedeutetes und rätselhaftes Lächeln liegt auf ihren Lippen, das den Betrachter an den Ausdruck der Mona Lisa erinnern mag. In kühlen Blau-, Grau- und Schwarztönen wird ihre Haut von der losen Kleidung und dem

durchbrochenen Schleier umfungen. Trude Herzog-Hauser ist eine anerkannte Philologin und Altertumsforscherin, die 1932 als erste Frau an der Fakultät für Klassische Philologie habilitiert und in der Öffentlichkeit für die Rechte der Frauen eintritt. Für dieses Bildnis entscheidend mag auch sein, dass sie religiös ist und als assimilierte Jüdin in Wien einen tief empfundenen katholischen Glauben lebt.

Im Gemälde „Heimkehr“ von 1947 ist die gesamte Familie Hauser versammelt; es entsteht anlässlich ihrer Rückkehr nach dem Zweiten Weltkrieg in die Heimatstadt Wien. Während Trude Herzog-Hauser die Kriegsjahre mit dem Sohn Heinz in den Niederlanden verbringt, lebt Carry Hauser im Schweizer Exil. Knapp aneinander gestaffelt reihen sich Vater, Mutter und Kind hintereinander auf, ein kleiner Vogel auf der Schulter des Familienoberhauptes scheint die Rückkehr der Hausers zu verkünden. Während die Mutter schützend ihre Hand an die Schulter von Heinz legt, gibt es, als Verweis auf das Getrenntsein während der Kriegsjahre, keine Berührung zwischen dem Vater und seiner Familie. Als einziges Anzeichen auf die familiäre Verbindung beugt sich Hauser besorgt über seine Frau und seinen Sohn, doch die Blicke führen in unterschiedliche Richtungen. Als Hinweis auf die jüngere Vergangenheit des Künstlers erkennt man die hügelige Landschaft des Schweizer Tessins mit einer Kirche im Hintergrund. Dieses sehr persönliche Familienbildnis versammelt die zwiespältigen Gefühle, die mit den getrennt voneinander verbrachten Kriegsjahren und der Rückkehr nach Wien verbunden sind.

Auch in den Aquarellen gelingt es dem Künstler, seine charakteristische, empfindsame Ausdrucksweise zu Papier zu bringen. In den hier abgebildeten Arbeiten sind es vor allem religiöse Themen, mit denen er sich auseinandersetzt und die er mit einer weichen Linienführung farblich markant ausarbeitet.



35



36



37

*„Lange schon ruhte mein Kahn
in sicherem Hafen
mit dem Ankerseil
spielte der Fische, tändelnde Schaar*

*Wenn auch von Fern her
über die schützenden Dämme
drohende Stürme sich drängten
Leise nur schwankte der Kahn
und wie der Anker das Schiff
hielt daheim mich mein Herz
...“*

*Auszug aus „Auf neuer Fahrt“
Herbst 1939*



38



39

CARRY HAUSER

Wien 1895 – 1985 Rekawinkel

36 | WIENER MADONNA, 1936

Aquarell/Papier, 43,9 x 28 cm
signiert, monogrammiert, datiert und betitelt
Carry Hauser CH 36 Wiener Madonna

37 | EMIGRATION, 1939

Aquarell/Papier, 34 x 30 cm
signiert, monogrammiert, datiert Carry Hauser CH 39 Z
verso betitelt und datiert Emigration Herbst 1939,
Nachlassstempel Carry Hauser und das Gedicht
„Auf neuer Fahrt“ von Carry Hauser
abgebildet im Wkvz. 1939 Z 1

38 | JOHANNES AUF PATMOS, 1939

Aquarell/Papier, 39,1 x 30 cm
signiert, monogrammiert, datiert und betitelt
Carry Hauser CH 39 Z Johannes auf Patmos
verso Nachlassstempel Carry Hauser
abgebildet im Wkvz. 1939 Z 2

39 | JOHANNES DER TÄUFER, 1940

Aquarell/Papier, 38,8 x 25,4 cm
signiert, monogrammiert, datiert und betitelt
Carry Hauser CH 40 Z Johannes der Täufer
verso Stempel Prof. C. M. Hauser Tirolergasse 1 WIEN XIII.
abgebildet im Wkvz. 1946 Z 1

40 | HEIMKEHR, 1947

Öl/Platte, 60 x 49,2 cm
monogrammiert und datiert CH 47
verso monogrammiert, datiert und
betitelt CH 1947 Heimkehr
abgebildet im Wkvz. 1947 M 2



LILLY KJÄER

Budapest 1887 – 1959 Wien

41 | MUTTER MIT KINDERN, um 1930

Öl/Leinwand, 105 x 63,8 cm

verso Nachlassstempel Lilly Kjær

Lilly Kjær teilt das Schicksal mit vielen anderen Künstlerinnen, deren Leben und Werk bis heute im Dunkeln liegt und kaum erforscht ist. Nach ihrem Studium an der Frauenakademie in Wien lebt Kjær für ein Jahr in Berlin und kehrt danach wieder nach Wien zurück. Die in Wien und Tirol lebende Künstlerin malt wohl unter dem Einfluss von Albin Egger-Lienz, vergleichbar sind die Themen des bäuerlich-einfachen Lebens und die Tendenz zu einer monumentalen Figurenauffassung. Es gibt jedoch keinerlei Hinweise dazu, ob die beiden auch in persönlichem Kontakt stehen. Sowohl thematisch als auch stilistisch lassen sich einige Parallelen zum Maler Werner Scholz beobachten. Der deutsche Expressionist und Zeitgenosse von George Grosz und Otto Dix widmet sich in den 1930er Jahren dem Berliner Großstadtleben, zeigt Menschen in ihrer Einsamkeit und Not. Als er 1939 nach Tirol zieht, verlagert sich sein Interesse auf die kirchlich geprägte bäuerliche Gesellschaft. Kjær könnte bereits in Berlin oder spätestens in Tirol mit seinen Arbeiten in Kontakt kommen. Eine weitere Parallele lässt sich zu den ausdrucksstarken Bildern des Kärntner Malers Werner Berg ziehen. Ähnlichkeiten lassen sich in den einfachen, bäuerlichen Motiven, aber auch in der übersteigerten Schilderung der vom Leben gezeichneten Körper und ausgemergelten Gesichter erkennen. So wenig über das Leben von Lilly Kjær bekannt ist, umso erstaunlicher ist es, wie eigenständig und selbstbewusst sie ihren eigenen Stil entwickelt. Das hier abgebildete Gemälde könnte auch mit den Worten der Schriftstellerin Christine Lavant umschrieben werden: „Ich weiß nicht, ob der Himmel niederkniet, wenn man zu schwach ist, um hinaufzukommen?“ Die Erschöpfung dieser Frau, die in ihrem Leben viel Leid und Not zu ertragen hat, und die Ergebnis dem eigenen Schicksal gegenüber werden zum beherrschenden Thema des Bildes. Die Last

des Lebens liegt schwer auf ihren schmalen Schultern, mit gesenktem Haupt und eingefallenen Wangen steht die Mutter mit ihren beiden Kindern vor uns. Die spitzen Knochen der Schultern sind hochgezogen, der gewölbte Bauch kündigt weiteren Nachwuchs an und bildet einen Gegensatz zum ausgezehnten Leib der Frau. Ihre ganze Reserve steckt im künftigen Kind und mit letzter Kraft hält sie die beiden Kinder schützend an sich. Das Baby trägt sie auf ihrem Arm, dem größeren Mädchen legt sie ihre rechte Hand behutsam an den Rücken. Die Physiognomien sind stark vereinfacht und die Gesichtszüge nur angedeutet, sodass alle Dargestellten gerade noch als menschliche Wesen zu erkennen sind. Die Künstlerin Lilly Kjær wählt eine sehr reduzierte Farbpalette für diese ausdrucksstarke Familiendarstellung. Ganz gezielt setzt sie in der Bluse der Mutter und der Schürze des kleinen Mädchens den selben Blautönen ein, um die Zusammengehörigkeit zu betonen. Neben den gelb-blonden Haaren bleibt vor allem das Rot im Hemdchen der Tochter der einzig lebendige Farbakzent. Den Großteil der Darstellung überzieht sie mit einer weiß-grauen Farbschicht, die sie mehr oder weniger deckend und zum Teil mit einer Spachtel auf die Oberfläche aufträgt. Auch der dadurch entstehende rohe Effekt auf der Bildfläche und die stark reduzierte Farbigkeit sind wesentlich für den Ausdruck dieses Gemäldes. Ganz nah rücken wir als Betrachter dem Schicksal dieser Familie – sehen ihre Armut, fühlen das entbehrensreiche Leben, gleichzeitig aber auch den liebevollen Zusammenhalt. Es stellt sich auch die Frage, wo der Vater geblieben ist. Wir sehen in diesem gesellschaftskritischen Bild nicht nur eine notleidende Familie, viel mehr schildert die Künstlerin die bedingungslose Liebe einer Mutter, die Aufopferung für ihre Kinder und den Zusammenhalt in der Not.





42



43

JOSEF GASSLER

Austerlitz 1893 – 1978 Wien

42 | MUTTERLIEBE, um 1926

Bister/Papier, 53,3 x 40,5 cm
signiert J. Gassler

43 | FÜRSORGE, um 1926

Bister/Papier, 70,5 x 52 cm
signiert J. Gassler

Den Malern wird oft ein Blick hinter die Kulissen gewährt und sie selbst sehen sich als stille Beobachter. So ist es auch in den abgebildeten Werken des Künstlers Josef Gassler, die einen Schritt weiter gehen und die Protagonisten in einem intimen Moment zeigen. Er lässt unnötiges Beiwerk verschwinden und konzentriert seine Darstellung auf die Gefühlswelt der Handelnden.

So stellt Gassler in den zwei oben stehenden Zeichnungen und dem nebenstehenden Gemälde des Liebespaares deutlich die Innigkeit, Zusammengehörigkeit und den Zusammenhalt in den Mittelpunkt. Die Protagonisten rücken eng aneinander, umarmen sich und versinken in der Gemeinschaft. Der Vater pflegt sein krankes Kind und hält ihm die Hand, die Mutter trägt ihr Baby nahe an sich und der Mann legt behutsam seine Hand auf die Schulter der Frau.

Josef Gassler heiratet 1923 und wird Vater einer Tochter. Er kennt die abgebildeten Szenarien und weiß, wie es ist, in einfachen Verhältnissen zu leben und für seine Familie zu sorgen. 1925 zieht es ihn, der Kunst zuliebe, nach Paris, wo er zwei Jahre verbringt. Die abgebildeten Gemälde stammen aus jener Zeit, in der der Künstler die französische Metropole und deren Vorstadt durchstreift und in zahlreichen Bildern präsentiert. Doch wiederum weicht er von dem Offensichtlichen ab, geht an den Rand und greift das Hintergründige auf. Der verlassene Bartisch ist Gegenpol zum Leben in einfachen Verhältnissen und verweist auf das nächtliche Treiben in Paris. Auf einem kleinen Tisch steht die Siphonflasche, umringt von einem Eiswürfelkübel mit Löffel, zwei Cocktailgläsern und einer Zigarettenschachtel. Der Raum versinkt in der Dunkelheit, aus der drei Farbakzente herausstechen. Das Blau des

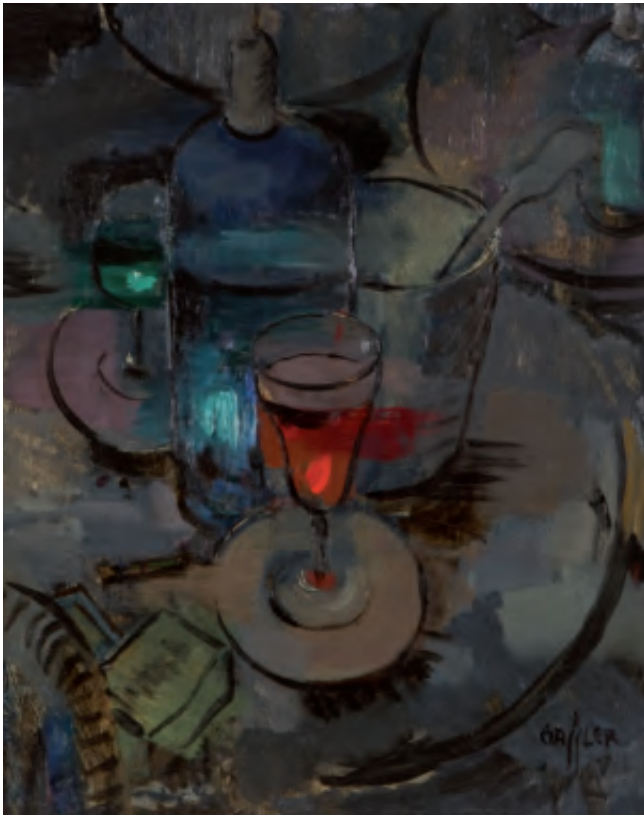
Sodawassers in der Siphonflasche, das Grün des Absinths mit Zuckerwürfel im Hintergrund und die rote Kirsche im vorderen Glas bilden die farbliche Trilogie dieses nächtlichen Stilllebens.

Auch den Zirkusbesuch mit dem bunten Geschehen in der Manege spart er aus und stellt den Elefanten ungeschmückt vor die Zeltstadt, wie er von seinem Pfleger liebevoll gewaschen wird. Wie seine gutmütigen Augen verraten, genießt der Vierbeiner die Fürsorge, die ihm sein Betreuer zukommen lässt. Josef Gassler führt den Betrachter hier hinter die Kulissen, manches Mal geht er noch weiter und lässt uns sogar in die privaten Räume, die Intimsphäre der Dargestellten und vielleicht noch einen Schritt weiter in ihre Gedanken- und Gefühlswelt vordringen. Das Liebespaar auf der folgenden Doppelseite verdeutlicht dies. Gemeinsam mit den Dargestellten sitzen wir am Tisch und sind als stille Beobachter nahe an sie herangerückt. Beide sind in Gedanken versunken. Der Mann hält sein Glas in der Hand und die Zigarette im Mund. Die Frau legt ihre Arme über seine Schultern, umarmt ihn und stützt sich gleichsam auf ihm ab. Ihren Kopf dreht sie in die ihm entgegengesetzte Richtung und beide Gesichter verschwinden im Halbdunkel. Sie sind sich körperlich nahe und in Gedanken doch fern. Woran jeder einzelne denkt, bleibt wie der restliche Raum im Dunkel verborgen. Es scheint ein Nachsinnen über das eigene Dasein, über den eigenen Weg und wohin dieser führen mag. Gassler selbst steht oft vor diesen Überlegungen, weiß die Schwierigkeiten des Lebens aber dann doch wieder mit einer gewissen Leichtigkeit zu nehmen, die seine Tochter rückblickend über ihn sagen lässt: „Er war einer der letzten Romantiker.“



44

44 | LIEBESPAAR, um 1926
Öl/Leinwand, 87,5 x 66 cm
signiert J. Gassler



45



46

JOSEF GASSLER

Austerlitz 1893 – 1978 Wien

- 45 | **STILLEBEN, um 1926**
Öl/Karton, 46 x 38 cm
signiert J Gassler
- 46 | **ZIRKUSELEFANT, um 1926**
Öl/Leinwand, 75 x 63 cm
signiert Gassler
verso signiert und bezeichnet
Gassler Zirkuselefant
- 47 | **LIEBESPAAR, um 1926**
Öl/Leinwand, 99 x 73 cm
signiert J Gassler



KARL HAUKE

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

48 | DOLLY, 1927

Öl/Leinwand, 86,5 x 86,5 cm

monogrammiert und datiert HK 27

abgebildet in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 163

Karl Hauk ist ein Chronist seiner Zeit, ein aufmerksamer Beobachter und einfühlsamer Erzähler. Ihm gelingt es, intime Porträts ebenso wie gesellschaftskritische Arbeiterdarstellungen zu malen. In seinen Darstellungen von modernen Frauen, verliebten Paaren und schuftenden Arbeitern bilden sich die Verhältnisse der 1920er und 1930er Jahre ab.

Eine besondere Rolle innerhalb der Porträts nehmen die Bilder seiner Freundin und Geliebten Dolly ein, die Anfang der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre entstehen. In mehreren sehr persönlichen Einzel- und Doppelbildnissen setzt er seiner Muse und der Liebe im Allgemeinen ein Denkmal. In das hier abgebildete Porträt von 1927 mischt sich neben der offensichtlichen Schwärmerei für seine Geliebte noch ein anderer Aspekt. Die 1920er Jahre sind wegweisend für die Emanzipation der Frauen, die beginnen, eine neue Rolle innerhalb der Gesellschaft einzunehmen. So selbstverständlich Vieles heute erscheint, die neuen Aufgaben in der Arbeitswelt, der Familie und der Politik sind hart erkämpft. Dies spiegelt sich auch im Aussehen und der Mode dieser Zeit wieder. Hauk zeigt uns hier nicht nur seine geliebte Dolly, sondern auch eine moderne Frau, die dem Betrachter frontal und selbstbewusst gegenüber sitzt. Sie sucht den direkten Blickkontakt mit ihrem Gegenüber, die Beine übereinander geschlagen und die Arme vor dem Körper verschränkt. Der Bubikopf und das wadenlange dunkle Kleid mit dem hemdartigen Kragen sind typische Attribute des neuen Frauenbildes, das zur Seite gelegte Buch ergänzt diesen Eindruck. Die roten Lippen und dunklen Augen verleihen der Dargestellten etwas Geheimnisvolles und Dunkles. Dolly erscheint uns in diesem Bildnis nicht als liebliches und unbeschwertes Mädchen, sondern als ernstzunehmende Frau mit einem Hang zur Melancholie.

Reine Landschaften sind im Œuvre von Hauk eher die Ausnahme, dafür widmet er sich häufig Figurenbildern in Landschaften. Oft inszeniert er Parks als unbekümmerte und beschauliche Orte der Freizeit, als eine Art Zuflucht vor dem trostlosen Alltag und als Raum für zwischenmenschliche Begegnungen. Im Park treffen sich Paare zum zaghaften Stelldichlein, wie in der Zeichnung „Tête-à-Tête“, oder es werfen sich Kinder ausgelassen und fröhlich Bälle zu, wie es im „Ballspiel“ von 1926 der Fall ist.

Zu den emblematischsten Arbeiten von Hauk zählen die Bilder, in denen er sich den Mühen des Alltags und dem Arbeitsleben widmet. In den Zeichnungen und Gemälden, die rund um die Motive Urbanität, Unterwelt, Armut, und vor allem Arbeit kreisen, offenbart sich der Künstler als kritischer Beobachter seiner Zeit.

In einer Serie von Tuschezeichnungen greift Hauk verschiedene Aspekte des städtischen Lebens auf. Darunter finden sich gebückt gehende Arbeiter am Nachhauseweg, ein dubioser Zuhälter zwischen Dirnen und ein vor Erschöpfung zusammengesunkener Vater mit seinem Kind. Mit groben, schwarzen Pinselstrichen umreißt er die Figuren skizzenhaft und dennoch unglaublich stark im Ausdruck. Schwarze Flecken treten an die Stelle von Augen, die sich tief in die Gesichter der Menschen bohren und ihnen jedes Gefühl von Lebensfreude rauben. Hauk spielt mit dem Farbkontrast der Tuschezeichnung und bezieht den Malgrund in die Komposition mit ein. So nimmt an manchen Stellen die schwarze Tusche die umgekehrte Rolle ein und die freigelassenen Stellen am hellen Papier zeichnen die Konturen der Figuren nach. Die hier abgebildeten Arbeiten bestechen vor allem durch die Reduktion auf Schwarz und Weiß und den dadurch entstehenden Kontrast von Hell und Dunkel. Beides verstärkt den Ausdruck dieser Szenen, welche die schwierigen Bedingungen der Zwischenkriegszeit widerspiegeln. Auch in den Ölgemälden mit Arbeitermotiven greift Hauk auf eine reduzierte Farbpalette zurück und wählt verschiedene Abstufungen von Erd- und Grautönen. Die Arbeiter halten Werkzeuge in den Händen, stützen sich auf ihre Schaufeln, ziehen einen Karren oder beugen sich tief über die Baugrube. Hauk betont die körperliche Arbeit und das handwerkliche Tun, auch die braune Farbigkeit unterstreicht den bodenständigen Charakter. Die Körper der Männer sind grob, schwer und bewegen sich zäh, die Gesichtszüge sind oft nur angedeutet. Hauk malt keine Individuen, sondern Symbole der Arbeit, die in den 1920er und 1930er Jahren durch Industrialisierung und Mechanisierung geprägt ist. Damit ist er neben Otto Rudolf Schatz einer der wenigen österreichischen Künstler, der sich zu diesen Themen gesellschaftskritisch äußert. Als Gegenpol dazu stellt er die körperliche Arbeit ins Zentrum seines Schaffens und thematisiert so den Konflikt zwischen Arbeit und Kapital.





49

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

49 | TÊTE-À-TÊTE, 1926

Bleistift/Papier, 32 x 26 cm
abgebildet in Karl Hauk 2016, S. 101 sowie
in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 117

50 | BALLSPIEL, 1926

Öl/Karton, 58 x 39 cm
monogrammiert und datiert HK 26
abgebildet in Karl Hauk 2016, S. 113, in der Monografie
Karl Hauk 2008, S. 119 sowie in Karl Hauk 2008, S. 33





51

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

51 | VOR DER FABRIK, 1930

Öl/Karton, 80 x 60 cm
monogrammiert HK
abgebildet in der Monografie
Karl Hauk 2008, S. 178

52 | FAMILIE IN DER VORSTADT, 1931

Tusche/Papier, 28 x 19 cm
abgebildet in Karl Hauk 2016, S. 88 und
in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 190

53 | ARBEITER, 1931

Tusche/Papier, 22 x 16 cm
abgebildet in Karl Hauk 2016, S. 88 und
in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 190

54 | ZUHÄLTER, 1931

Tusche/Papier, 30 x 23,3 cm
abgebildet in Karl Hauk 2016, S. 89 und
in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 190

55 | ERSCHÖPFTER VATER, 1931

Tusche/Papier, 24 x 18 cm
abgebildet in Karl Hauk 2016, S. 88 und
in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 190



52



53



54



55



56

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

56 | STRASSENARBEITER, 1929

Öl/Karton, 56,5 x 36,5 cm

monogrammiert und datiert HK 29

abgebildet in Karl Hauk 2008, S. 128, in der Monografie

Karl Hauk 2008, S. 183 sowie in Karl Hauk 2008, S. 44



57

57 | STRASSENARBEITER, 1930
 Öl/Karton, 61 x 47 cm
 Monogrammstempel HK
 abgebildet in der Monografie
 Karl Hauk 2008, S. 177



58

OTTO RUDOLF SCHATZ

Wien 1900 – 1961 Wien

In der Zwischenkriegszeit ist Otto Rudolf Schatz ein überaus anerkannter Illustrator, Grafiker und Maler. Relativ selten sind Arbeiten in der Technik der Monotypie, weshalb die hier abgebildete Bahnhofsszene eine Besonderheit darstellt. Das Motiv wird auf einer Glas- oder Metallplatte aufgemalt, und während die Farbe noch feucht ist, wird mittels einer Presse oder per Hand ein Abdruck auf Papier hergestellt. Da so immer nur ein Exemplar entsteht, handelt es sich zwar um ein druckgrafisches Verfahren, aber auch um ein Einzelstück. Das Thema des Bahnhofs taucht bei Schatz hingegen mehrere Male auf, wobei er sich mehr für die ästhetischen Aspekte der Technik interessiert. Entsprechend sind hier die ankommenden, abreisenden und wartenden Menschen wie Spielfiguren auf dem Bahnsteig versammelt. Das Ziel der Züge bleibt unbekannt, denn auch bei vollständiger Umkehrung der seitenverkehrten Darstellung lässt sich die Schrift nicht entziffern. Weitaus häufiger widmet sich der Hagenbund Künstler Schatz der Technik des Holzschnitts, die er im Laufe der 1920er Jahre perfektioniert. 1921 beauftragt ihn der Verleger Arthur Roessler mit Illustrationen für seine Übersetzung des mittelalterlichen Textes „Der Ackermann und der Tod“. Es folgen zahlreiche Holzschnitt-Serien und Buchillustrationen, die in Zeitschriften und Publikationen veröffentlicht werden. Als der Künstler 1925 Bekanntschaft mit Josef Luitpold Stern macht, schlägt sich das nachhaltig auf die Themen seiner Arbeiten nieder. Der Arbeiterdichter, Volksbildner und Rektor der Arbeiterhochschule führt Schatz aus den familiär-bürgerlichen Wurzeln in das Umfeld seiner linksintellektuellen Freunde, wodurch sich dieser von da an verstärkt sozialkritischen Themen widmet. Die abgebildeten Arbeiten, die zu den besten seiner Holzschnitte gehören, stammen alle aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, als sich Schatz am Gipfel dieser Auseinandersetzung befindet. Er konzentriert sich auf die Darstellung von Industrieanlagen mit rauchenden

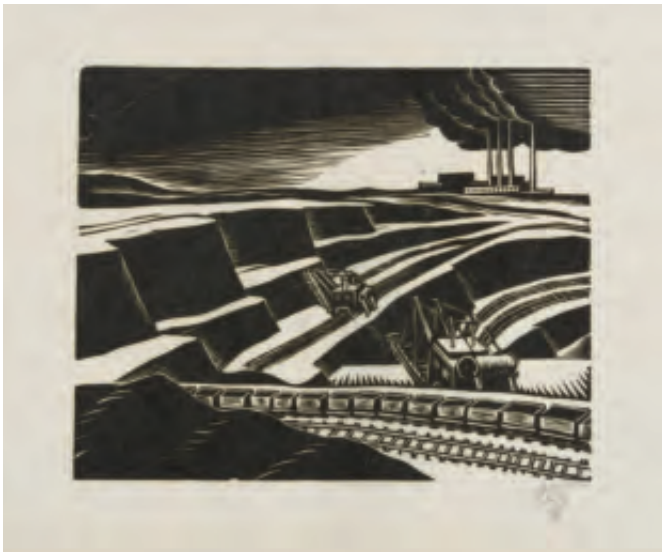
Fabrikschlotten, sich kreuzenden Eisenbahntrassen, hochaufragenden Strommasten und lässt Menschen, wenn überhaupt, als Staffage auftauchen. Die Kompositionen basieren auf geometrischen Grundformen, die Linien und Formen sind klar und stark reduziert. Schatz wirft einen distanzierten Blick auf die Fabriken und gibt ihre markanten Umrisse stilisiert wieder. Die expressive Formsprache der Frühzeit wird zugunsten einer neusachlichen Ästhetik zurückgedrängt, die in Arbeiten wie dem aus einer Serie stammenden Holzschnitt „Fabrik“ ihren Höhepunkt erreicht. Der scharfe Kontrast von Hell und Dunkel lässt die Maschinen und Industriebauten in ihrer Monumentalität hervortreten. Die Mechanisierung und Industrialisierung wird hier zum Bildthema, das Fehlen der Menschen führt uns die Zukunft der technischen Entwicklung vor Augen. Schatz entwirft eine finstere Zukunftsvision, in der die Industrie übermächtig ist und alles Menschliche für überflüssig erklärt wird. Lediglich in einem der hier abgebildeten Holzschnitte sehen wir drei Arbeiter, die, gebückt und in ihrem Trott gefangen, einen Kahn ziehen. Auch wenn der Mensch hier nur am Rande eine Rolle spielt, so erzählen die Blätter von der wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Situation dieser Zeit, die von Massenarbeitslosigkeit, Ausbeutung und Wohnungsnot geprägt ist. Die Zahl der Arbeitslosen liegt in Österreich 1923 bei 120.000 und steigt auch infolge des Börsenkrachs und der darauffolgenden Weltwirtschaftskrise bis 1933 auf 600.000 erwerbslose Menschen an. Schatz widmet sich immer wieder dem Konflikt von Mensch versus Maschine und Arbeit versus Kapital. In der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit gibt es kaum vergleichbare Künstler, die sich in diesem Ausmaß und derart explizit mit gesellschaftskritischen Themen beschäftigen. Seine Holzschnitte zu Industrie und Gesellschaft sind nicht nur beeindruckende Beispiele der Druckgrafik der 1920er Jahre, sondern stellen auch thematisch eine Besonderheit dar.



59

58 | INDUSTRIE I, 1929
Holzschnitt/Papier, 22,5 x 25 cm
monogrammiert und datiert ORS 29 x

59 | AM BAHNSTEIG, 1929
Monotypie/Papier, 30,5 x 40,2 cm
monogrammiert und datiert ORS 29 x



60



61



62



63

OTTO RUDOLF SCHATZ

Wien 1900 – 1961 Wien

60 | TAGBAU, 1928

Holzschnitt/Papier, 24 x 27,5 cm
monogrammiert und datiert ORS 28 x
abgebildet in Daim 1978, Nr. 33, in Kraft/Boeckl
2010, S. 13 und S. 245 sowie in Maimann,
Arbeiterkultur in Österreich 1918-1934,
Wien 1981, S. 163

61 | FABRIK, 1927

Holzschnitt/Papier, 30,5 x 35 cm
monogrammiert und datiert ORS 27
aus der Serie „Industrie“
abgebildet in Daim 1978, S. 24, in Kraft/Boeckl
2010, S. 17 und S. 244, in Gleis 2016, S. 115
sowie in Maimann, Arbeiterkultur in Österreich
1918-1934, Wien 1981, S. 163

62 | INDUSTRIE II, 1928

Holzschnitt/Papier, 24,5 x 27,5 cm
monogrammiert und datiert ORS 28 x

63 | INDUSTRIE III, 1928

Holzschnitt/Papier, 24,5 x 27,5 cm
monogrammiert und datiert ORS 28 x

64 | HOCHSPANNUNGSMAST, 1929

Holzschnitt/Papier, 31,5 x 22 cm
monogrammiert und datiert ORS 29 x
abgebildet in Kraft/Boeckl 2010, S. 246



019
29



65



66



67



68

WILHELM TRAEGER

Wien 1907 – 1980 Ried im Innkreis

65 | AUSLAGENPUPPE, 1934

Holzschnitt/Papier, 33 x 37,5 cm
signiert, datiert und beschriftet
W. Traeger 34, Auslagenpuppe, Handdruck
abgebildet in Patera/Bisanz 1932, S. 53

67 | MARONIBRATER

Holzschnitt/Papier, 25 x 35,5 cm
signiert, beschriftet und nummeriert W. Traeger,
Maronibrater, 48/350/70; späterer Abzug
abgebildet in Patera/Bisanz 1932, S. 73

68 | PRATERARTISTEN

Holzschnitt/Papier, 35,5 x 44,8 cm
signiert, beschriftet und nummeriert W. Traeger,
Praterartisten, Handdruck 2/25; späterer Abzug
abgebildet in Patera/Bisanz 1932, S. 97

THIRSA ETTINGER

Soroca 1905 – 1979 unbekannt

66 | KINO, 1926

Linolschnitt/Papier, 22 x 26 cm
signiert Th. Ettinger
abgebildet in Patka 2000, S. 134
und in Kos 2009, S. 575



69

FERDINAND STRANSKY

Viehofen bei St. Pölten 1904 – 1981 Katzelsdorf

69 | JAZZBAND

Bleistift/Papier, 26,5 x 21 cm
betitelt Jazzband

Nicht nur Technik und Industrie prägen die 1920er und 1930er Jahre, auch die Unterhaltungskultur bekommt in dieser Zeit des Umbruches einen neuen Schwung. Jazzmusik, moderne Tänze, Kabaretts, Kinoabende, Sportveranstaltungen und der Wiener Würstel Prater: all diese Attraktionen ermöglichen Abwechslung und Flucht aus dem Alltags- und Arbeitsleben. In der Zwischenkriegszeit etablieren sich neue Musik- und Tanzstile, sportliche Großereignisse und die ersten Tonfilme ziehen die Menschen in ihren Bann. Mit wenigen Strichen und Schattierungen fängt Ferdinand Stransky die rauchige Atmosphäre eines Jazzclubs ein. Vom Schlagzeuger ausgehend, zieht sich ein kubistisch anmutendes Liniengefüge, einem Rhythmus gleich, über das Blatt. In ähnlicher Weise zeigt Karl Hauk die rasante Fahrt eines Karussells am Urfahrner Markt. Im Vordergrund spazieren Besucher des jährlich stattfindenden Marktes an den Ständen vorbei und verlieren sich in der Menge. Für den Wiener Prater als ganzjährige Institution bedeuten die 1930er Jahre eine harte Zeit, denn die Besucher kommen oft nur zum Spazieren und haben meist kein Geld, um die Attraktionen zu benutzen. So zeigt Wilhelm Traeger in seinem



70

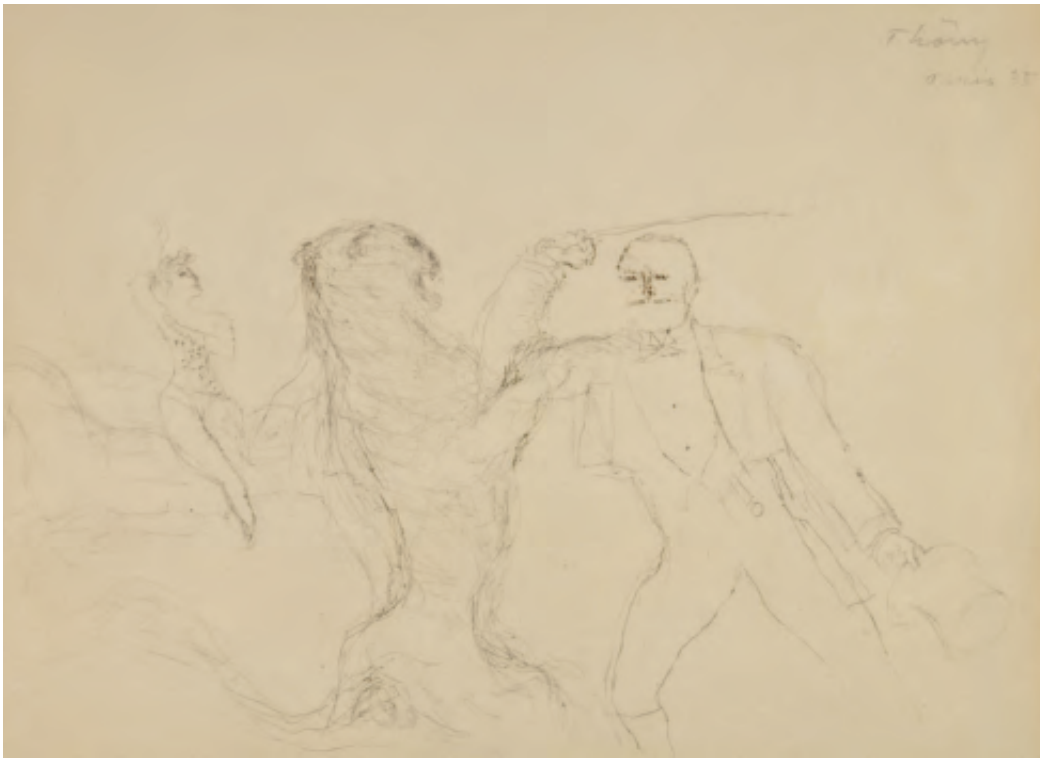
KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

70 | DAS KARUSSELL, 1924

Kohle/Papier, 45 x 34 cm
monogrammiert und datiert HK 24, abgebildet in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 102 und in Karl Hauk 2016, S. 102, ausgestellt in „Urfahrner Markt“ im Nordico Museum Linz, 2017

Holzchnitt eine Reihe von wagemutigen Artisten, die ihre Kunststücke vorführen, zahlende Kundschaft an der Kassa bleibt jedoch aus. Im „Maronibrater“ hält eine schicke Dame ihre Handtasche, um sich Maroni zu kaufen. Sie wird dabei von einem elegant gekleideten Herrn beobachtet, der gaffend seinen Kopf wendet. Eine Steigerung erfährt dieser Voyeurismus in der „Auslagenpuppe“, in dem ein Dekorateur mit einem Pelz unterm Arm zwischen den Vorhängen verschwindet. Den Blicken der Passanten schutzlos ausgeliefert, steht die nackte Schaufensterpuppe in der Auslage und wirkt befremdlich zur Schau gestellt. Die schonungslos expressiven Holzschnitte von Traeger entstammen einer Serie gesellschaftskritischer Blätter zum Wien der 1930er Jahre und lassen sich in Expressivität und Ausdruck mit Arbeiten von George Grosz und Otto Dix vergleichen. Das Kino verbucht in dieser Zeit der Weltwirtschaftskrise hingegen stetigen Zulauf. Vor allem der neu aufgekommene Tonfilm zieht die Besucher in seinen Bann. Aus dem Dunkel der Nacht strömen die Zuschauer in das erleuchtete Foyer des Lichtspielhauses, kein Wunder, dass Thirsa Ettingers Kinovorstellung bereits ausverkauft ist.



71

WILHELM THÖNY

Graz 1888 – 1949 New York

71 | ZIRKUSDOMPTEUR, 1935

Tusche/Papier, 23 x 31,5 cm

signiert und datiert Thöny Paris 35

Wilhelm Thöny wächst in der damals künstlerisch im Schatten Wiens stehenden steirischen Landeshauptstadt Graz auf und begibt sich 1908 für sein Studium nach München. Seine Neigung ist zunächst gleichermaßen auf die Musik sowie die Malerei verteilt, denn der junge Thöny ist noch unentschlossen, welcher der beiden Künste er sich komplett widmen möchte. Erst als er ein Angebot als Sänger erhält, entscheidet er sich gegen die Musik und konzentriert sich auf die bildenden Künste.

Besonders die Pariser Zeit prägt Thönys künstlerischen Werdegang. Er beschließt im Jahr 1931 mit seiner amerikanischen Ehefrau Thea Herrmann-Trautner in die französische Metropole zu ziehen, nachdem er diese zuvor bereits mehrere Male besucht hat. Fast alle der hier abgebildeten Arbeiten stammen aus dieser fruchtbaren Zeit und verschaffen einen Einblick in die Welt der Künste, des Theaters und des Showbusiness. Immer wieder entzückt er den Betrachter mit Darstellungen von Schauspielerinnen, Tänzerinnen, Dompteuren oder Variété-Szenen. So sind die „Künstlergarderobe“ oder „The Black Nightingales“ beispielhaft für Thönys Blick vor und hinter die Kulissen eines amüsanten Theaterabends, von denen das reizvolle Pariser Nachtleben der 1930er Jahre unzählige zu bieten hat. Zu diesem Zeitpunkt etablieren sich auch in Europa musikalische Strömungen wie Jazz oder Blues, die von der afroamerikanischen Kultur geprägt

und nun erstmals einem europäischen Publikum zugänglich sind. In Paris florieren Nachtclubs und Varietés, in denen Jazzmusiker und heißblütige Tänzerinnen mit offenen Armen empfangen werden. Das beste Beispiel dafür ist die „schwarze Perle“ Josephine Baker, die Ende der 1920er Jahre in Pariser Theatern wie dem „Folies Bergère“ mit ihren Charleston-Einlagen und dem berühmten „Bananentanz“ das Publikum begeistert. Für die Pariser symbolisieren die afroamerikanischen Künstler das „Exotische“, „Fremde“ und „Primitive“. Farbige werden als mysteriös, verführerisch, kreativ, aber auch als naiv, wild und unzivilisiert gesehen und auf ihre Sexualität und Erotik reduziert. Anders als in den USA ist die Segregation für die afroamerikanische Bevölkerung in Frankreich in der Zeit weitaus weniger ausgeprägt, dennoch sind Afroamerikaner mit einer Reihe von Einschränkungen und Vorurteilen konfrontiert.

Doch nicht nur die Welt der Künstler fesselt Thöny, er ist auch fasziniert von der Beobachtung verschiedenster gesellschaftlicher Schichten und alltäglicher Geschehnisse. So hält Thöny gekonnt die Fingerfertigkeit eines Barbiers fest, der seinem zeitungslesenden Kunden den Bart rasiert. Mit gleicher Nonchalance skizziert er in feibrigen Strichen das Handgelenk in der französischen Abgeordnetenkammer und lässt uns Anteil nehmen am Gefühlsspektrum der Beteiligten einer Leichenbeschau.



72

72 | THE BLACK NIGHTINGALES, um 1935
Tusche/Papier, aquarelliert, 37 x 30 cm
signiert W. Thöny Paris



73



74



75

WILHELM THÖNY

Graz 1888 – 1949 New York

73 | KÜNSTLERGARDEROBE, um 1935

Tusche, laviert/Papier, 19 x 23 cm
signiert W. Thöny

74 | LEICHENBESCHAU, 1927

Tusche, laviert/Papier, 22 x 28,2 cm
signiert und datiert W. Thöny 27

75 | AUFRUHR IM PARLAMENT, um 1931

Tusche, laviert/Papier, 35,2 x 43,5 cm
signiert W. Thöny Paris
verso Sammlungsstempel Gesammelte
Grafik Dr. Wilhelm Denzel 3072 NR I/71



76

76 | DER BARBIER

Tusche, laviert/Papier, 15,4 x 22,6 cm
signiert W. Thöny



77

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

77 | AUS BOSNIEN

Tusche/Papier, 31,2 x 20 cm

signiert und beschriftet A. Kubin aus Bosnien

78 | KRIEGSBEGINN

Tusche/Papier, 38,5 x 28,9 cm

signiert und beschriftet Alfred Kubin,
für Tilly Weihnachten 1943 Alfi

79 | DIPLOMATEN, 1917

Tusche/Papier, 26,3 x 35,5 cm

signiert, datiert und beschriftet
AKubin, Diplomaten, für Herrn
Heberle Zwickledt im Aug. 1917



78



79

Das vielfältige Schaffen von Alfred Kubin ist geprägt von alptraumhaften Visionen, Szenen voller Ängste und Unbehagen, aber auch Humor und Ironie. Gleichzeitig gibt es eine Reihe von Arbeiten, die sich mit politischen und gesellschaftlichen Ereignissen der Zeit beschäftigen. Kubins Darstellungsweise ist dabei gewohnt pointiert und scharfsinnig. Mit gekonntem Strich kommentiert er die Entwicklungen während des Ersten Weltkrieges. Der Ausbruch des Krieges wirkt sich zunächst hemmend auf Kubins Schaffen aus. Er wird dreimal gemustert und immer wieder zurückgestellt, nach einiger Zeit beginnt er die angestaute Spannung und Depression in seiner Kunst zu verarbeiten. In dichten Schraffuren schildert er einen einzelnen Soldaten, der mit Rucksack und Gewehr bepackt auf einem Stein Platz nimmt. Neben ihm ist ein dunkles Kreuz am Boden zu erkennen, er selbst hält in einer verzweifelten Geste die Hand vor sein Gesicht. Kubin nimmt hier die Schrecken des Ersten Weltkrieges vorweg, in dunklen Ziffern schreibt er darüber das Jahr des Kriegsausbruches. Auch in dem Blatt „Aus Bosnien“ widmet er sich den Auseinandersetzungen am Balkan, die sich im Laufe des Krieges noch verstärken. Die Sehnsucht nach dem Kriegsende und auf einen baldigen Frieden wird im Laufe des Jahres 1917 immer größer und auch in diplomatischen Kreisen werden angeregt Diskussionen darüber geführt. So versammelt Kubin in der Zeichnung „Diplomaten“ Gesandte verschiedener Länder in heftiger Diskussion um einen Tisch. Während ein Mann mit Monokel redet,

hören ihm die anderen Ländervertreter mit unterschiedlichstem Minenspiel zu. Kubin gelingt es in diesem Blatt durch die Darstellungen der unterschiedlichen Gestiken und Mimiken den Charakter der Diskussion und die unterschiedlichen Interessen einzufangen. Gegen Ende des Jahres 1917 finden in Paris die ersten Friedensverhandlungen statt. Der Künstler widmet diese Zeichnung seinem Freund Max Heberle, der als Justizrat und Rechtsanwalt in Passau lebt und eine große Leidenschaft für die Kunst hat.

Der Entwurf zu „Zeichen“ entsteht im Nachhall des Ersten Weltkrieges als Illustration eines wehklagend-apokalyptischen Gedichts von Friedrich Hölderlin. Eine Gruppe verängstigter Menschen flieht vor einem ausbrechenden Vulkan. Identitätsfigur ist die Mutter im Bildvordergrund. Mit ihrem Kind im Arm blickt sie direkt auf den Betrachter, den Mund zu einem Schrei verzerrt. Menschenzüge und Fliehende werden von Kubin häufig in einer gemeinsamen Bewegung dargestellt, getrieben von einer höheren Macht oder einer kollektiven Angst. Das Individuum wird im „Zeichen“ zum anonymen Teil einer Masse und von ihr mitgezogen. Fasziniert von den Abgründen und Ängsten der Menschen widmet sich Kubin immer wieder auch der Darstellung von Tieren. Seit einem prägenden Kindheitserlebnis mit einem galoppierenden Pferd wecken die vor Kraft strotzenden Tiere in ihm ambivalente Gefühle. Er selbst schreibt dazu: „...ich schwärme seit Kindheit und habe auch wieder Angst zugleich...“



80

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

80 | ZEICHEN

Tusche/Aquarell/Papier, 31,5 x 39,5 cm
signiert und beschriftet A. Kubin Entwurf zum „Zeichen“

81 | DER GOLDENE VOGEL

Tusche/Aquarell/Papier, 13,4 x 17,8 cm
signiert Kubin

82 | KAMPFSTIER

Tusche/Aquarell/Papier, 17,7 x 26 cm
signiert und beschriftet Kubin Kampfstier



81



82



83

ANTON HANAK

Brünn 1875 – 1934 Wien

83 | STUDIE ZU „DER WENDEPUNKT“, 1923

Tusche/Papier, 23 x 22 cm

signiert und datiert Anton Hanak 1923

84 | STUDIE ZU „DER WENDEPUNKT“, 1923

Tusche/Papier, 23 x 22 cm

signiert und datiert Anton Hanak 1923

Anton Hanak zählt zu den bedeutendsten österreichischen Bildhauern des 20. Jahrhunderts und prägt durch seine zwanzigjährige Lehrtätigkeit eine Vielzahl von jungen Künstlern. Bereits während seiner Wanderjahre als Holzbildhauer kommt Hanak in Kontakt mit antiken Plastiken. Er studiert die antike Kunst in der Münchner Glyptothek, in Büchern und Zeitschriften und erhält ein Stipendium für einen Romaufenthalt. Das klassische Ideal, die antike Formensprache und der Sinn für das Monumentale beeinflussen seine frühe künstlerische Entwicklung. Davon ausgehend entwickelt er ab 1910 eine eigenständige Ausdrucksweise, die stark expressiv und von ausladenden Gesten geprägt ist. Bekannt ist der Künstler vor allem für seine Skulpturen, Porträtbüsten, Denkmäler und Plastiken für Wiener Wohnbauten.

Neben den Aufträgen für die Gemeinde Wien und andere Auftraggeber arbeitet Hanak auch an auftragsunabhängigen Plastiken. Dieser Figurenzyklus entspringt seinem ganz persönlichen Empfinden und ist seine Form der Auseinandersetzung mit den Sehnsüchten und Leiden des Menschen. Als Grundmotiv dient ihm das Thema der Niobiden, ein in



84

der Antike häufig dargestelltes Sujet, mit dem er sich über all die Jahre beschäftigt. Es erzählt von der Tötung der Niobiden, der 14 Kinder von Niobe, die von Apoll und Diana im Auftrag ihrer Mutter Latona aus Rache ermordet werden. Latona, die selber zwei Kinder hat, ist erzürnt, weil Niobe sich aus Stolz auf ihre Mutterschaft über sie stellt. Angeregt durch den Fund einer antiken Figurengruppe mit diesem Thema, über den 1906 berichtet wird, widmet sich Hanak ab 1908 der Darstellung von urzuständlichen Gefühlsmomenten. Bis 1923 entwirft er 25 weibliche und männliche Figuren, die zum Teil auch ausgeführt sind. Der ursprüngliche Plan, mehr als 25 „Niobiden-Wesen“ zu erschaffen und in einem frei zugänglichen Hain zu versammeln „...mitten in Licht und Luft, in der Natur, jedem Mitfühlenden erreichbar“, wird jedoch nie vollendet. Auch die abgebildeten Zeichnungen entstehen in Zusammenhang mit einer Plastik aus dieser Reihe, an welcher der Künstler 1923 arbeitet. Hanak widmet sich in mehreren Studien der Darstellung eines Menschen, der sich um die eigene Achse dreht. Diese Serie an Tuschezeichnungen wird 1923 im Theseustempel in Wien ausgestellt;

gut möglich, dass auch die beiden vorliegenden Blätter dort präsentiert werden. Neben Skizzen entstehen kleine Modelle in Gips und Bronze, andere Aufträge hindern ihn schlussendlich aber die geplante Plastik „Wendepunkt“ zu vollenden. Vor allem in der auf der linken Seite abgebildeten Zeichnung versucht Hanak, den Moment der Drehung des Körpers einzufangen. Die ausladende Gestik der Arme deutet den Schwung der Bewegung an, auch die überkreuzten Beine scheinen die Figur in eine labile Position zu manövrieren. Diese Blätter entstehen zu einem Zeitpunkt, als sich Hanak an einem Wendepunkt seines Lebens befindet. Nach Meinungsverschiedenheiten an der Kunstgewerbeschule entscheidet er sich, seine Lehrtätigkeit zu reduzieren und sich auf sein eigenes Schaffen zu konzentrieren. Hanak schreibt dazu: „Der neueste in dieser Gemeinde (der Niobiden!) ist wieder einmal der Mann, der sich plötzlich vor mich gestellt hat, als mich ein harter Schlag meines Daseins berauben wollte. (...) Ich empfinde ihn als den Wendepunkt in meinem Leben, vielleicht auch in meinem Streben. Geht es noch vorwärts? Oder dreht es mich nunmehr im Kreise herum?“

HERBERT VON REYL-HANISCH

Wien 1898 – 1937 Bregenz

85 | WINTERLANDSCHAFT, 1929

Öl/Holz, 48 x 40 cm

signiert und datiert Herbert Reyl 19–29

verso beschriftet Reyl-Hanisich und Ausstellungsetikett aus

dem Jahr 1929 mit der Nummer 2425

ausgestellt in „Herbert von Reyl“, in der Neufeld Galerie, 1969,

in „Neue Sachlichkeit – Österreich 1918–1938“, im Kunstforum

Wien, 1995 sowie bei der Kunstmesse Bregenz 1999

abgebildet in Haas 1988 und in Schröder 1995, S. 290

Seelenlandschaften als imaginierte Orte, die der Gefühlswelt Ausdruck verleihen. Versatzstücke, die der Natur entnommen und der Realität entrückt sind, versinnbildlichen, wie in der Romantik und vor allem im Werk von Caspar David Friedrich, Gemütsstimmungen mittels Ausformungen in der Natur. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und den Krisen der 1920er und 1930er wird im Werk zahlreicher deutscher und österreichischer Maler der Neuen Sachlichkeit der Wunsch nach Ruhe und Ordnung, Stabilität und Harmonie ersichtlich und es entstehen gemalte Utopien, die ein geordnetes Bild der Natur zeigen. Auch der österreichische Maler Herbert von Reyl-Hanisich widmet diesen Traumlandschaften einen wesentlichen Teil seines Œuvres und zwar gerade in jener Zeit um 1930, in der sein Schaffen einen Höhepunkt erreicht. Neben seiner regen Ausstellungstätigkeit in der Wiener Secession steigt sein Bekanntheitsgrad durch die Publikation seiner Werke in den deutschen „Velhagen und Klasings Monatsheften“. 1931 kommt es zu einer Beteiligung an einer Gruppenausstellung in der Galerie Fritz Gurlitt in Berlin und 1934 im Kunstverein Rostock. Gerade in diesen Jahren verdrängt die Utopie in seinen Gemälden die Realität, die Landschaft ist nicht mehr nur dekorativer Hintergrund, sondern wird zum Träger der Stimmung im Bild. Besonders deutlich wird das in dem 23 Gouachen umfassenden Zyklus „Seelenlandschaften“, der zwischen 1928 und 1929 entsteht. In der Tradition der Buchmalerei schreibt Reyl-Hanisich nachträglich das Manuskript „Das Land der Seele“, das in Form eines Testaments schildert, wie ein alter Mann einen jungen Maler beauftragt, eine kartografisch notierte Seelenbiografie in Bildern zu schildern. Es ist eine subjektive Abhandlung, die Reyl-Hanisich, der die Blätter nicht der Öffentlichkeit präsentieren will, als autobiografische Seelen-Analyse betrachtet. Das nebenstehende Werk „Winterlandschaft“ ist eng mit diesem Zyklus verbunden. Im selben Zeitraum

entstanden, entführt die Seelenlandschaft den Betrachter in eine schneebedeckte Welt, die der Realität entrückt ist. Die Kälte der antarktisch anmutenden Eislandschaft bringt die Zeit zum Erliegen. In der unwirtlichen Gegend verstärken die kahlen Bäume diesen Eindruck. Sie sind neben den filigranen Grashalmen das einzige Zeichen von Leben in einer Welt, in der dieses fast unmöglich erscheint. Die Baumfiguren suchen die Nähe zueinander, finden sich zu einer Gruppe zusammen, um in dieser rauen Umgebung zu bestehen. Es herrscht Ruhe, das Meer zeigt kaum Bewegung, die Schneeoberfläche liegt glatt vor uns. Wie der Kunsthistoriker Heiner Quintern feststellt, ist die landschaftliche Symbolsprache im Gesamtwerk von Reyl-Hanisich einheitlich. Der Fernblick verweist auf die Erkenntnissehnsucht, aufragende Berge auf das unerreichbar Große. Schwere Wolkenmassen sind ein Hinweis auf eine Bedrohung. In diesem Werk scheint sich die Wolkendecke zaghaft zu lösen, das Drohende sich abzuwenden. Gemeinsam besteht die Gruppe. Vom linken Bildrand fallen die ersten Sonnenstrahlen auf die Landschaft, wärmen sie, bringen den Schnee zum Schmelzen und die ersten Grashalme zum Vorschein. Ende der 1920er Jahre wird Reyl-Hanisich in die Genossenschaft bildender Künstler Wiens aufgenommen, sie gehört zur Künstlerverbindung „Alte Welt“ und kommt der traditionsbewussten Position des Künstlers entgegen, der der Gegenständlichkeit stets treu bleibt und sich stilistisch an den alten Meistern orientiert. In diesen Jahren kommt es auch zur Freundschaft mit seinem Malerkollegen Franz Sedlacek. Sie führt zu einer gegenseitigen künstlerischen Beeinflussung, die in einer ähnlichen Motivwahl wie den weiten Landschaftsüberblicken zum Ausdruck kommt. Vielleicht geben diese Kontakte Reyl-Hanisich Halt und Ordnung in dieser gesellschaftlich und politisch unruhigen Zeit und lassen die ersten Sonnenstrahlen wieder in seine Seelenlandschaft fallen.



FRITZ KRCAL

Bregenz 1888 – 1983 Bregenz

Eine dichte Nebeldecke legt sich friedlich und sanft über das Tal, welches zwischen weichen Bergkuppen und einem schroffen Gebirgszug eingebettet ist. Der Blick führt von einem erhöhten Standort zu einem grünen, leicht bewaldeten Hügel im Vordergrund, weiter über den Nebelschleier hinweg zur aufragenden Bergkette und dem markanten rot-orangen Gebirge. Wie in der Winterlandschaft von Reyl-Hanisch sind die Bäume nicht naturalistisch, sondern stark stilisiert, sie wirken wie Spielzeugbäumchen einer Modelleisenbahn. Auch die wenigen Berghütten sind nur schemenhaft dargestellt. Subtil differenzierte Blau- und Grüntöne dominieren die Darstellung und verleihen dem Bild eine kühle und traumartige Atmosphäre. Umso mehr zieht das in warmen Farbtönen leuchtende Gebirge im Hintergrund die Aufmerksamkeit auf sich. Die morgendliche Sonne lässt das Gestein und die Felsen erstrahlen, während der Nebel noch im Tal hängt.

Der Vorarlberger Maler erschafft hier eine stimmungsvolle und verträumte Ansicht der heimatlichen Landschaft im Rätikon. Das Bild entsteht Mitte der 1930er Jahre, als sich Krcal wieder in Bregenz niederlässt. Gemeinsam mit Rudolf Wacker und anderen Künstlern ist er in diesen Jahren Mitglied der Gruppe „Kreis – Künstlervereinigung Bodensee“. Deutlich spürbar sind die vielfältigen Einflüsse, mit denen sich Krcal im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung auseinandersetzt.

Nach einem Studium an der Münchner Akademie geht er nach Paris, wo er als Bühnenbild- und Kulissenmaler arbeitet. In dieser Zeit knüpft er Kontakte zu französischen Künstlern wie Henri Matisse und Marc Chagall und setzt sich mit dem Fauvismus und Kubismus auseinander. Als er 1917 in die Schweiz geht, kommt er in Berührung mit den anthroposophischen Lehren von Rudolf Steiner. Krcal rückt die Farbe ins Zentrum seines Schaffens und versucht in seinen Arbeiten eine Harmonie von Farbe und Form zu erzeugen. Auf diese Weise entwickelt er einen sehr eigenständigen neusachlichen Stil, der zum Teil auch Anklänge an den magischen Realismus und die Pittura Metafisica erkennen lässt. Auch in der hier abgebildeten Landschaft setzt Krcal die Wirkung der Farbe ein, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen. Er inszeniert die Natur als Sehnsuchtsort und lässt eine Art Seelenlandschaft entstehen, die dem Betrachter eine Bandbreite an Interpretationsmöglichkeiten bietet. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die spezielle Verbindung des Malers zur Natur. Eine Zeit lang verdient er sich seinen Lebensunterhalt mit Ackerbau und Bienenzucht und sieht so die Natur nicht nur als malerischen Sehnsuchtsort, sondern ganz real als Lebensgrundlage. Ein Großteil des Nachlasses befindet sich nach einer Schenkung der Witwe im Vorarlberger Landesmuseum, weshalb Bilder von Krcal eine Rarität am Kunstmarkt darstellen.



86

86 | BLICK AUF DAS RÄTIKON, um 1935
Tempera/Karton, 34 x 48,8 cm



87

FRIEDRICH BECK

Wien 1873 – 1921 Wien

- 87 | WINTERLANDSCHAFT, 1920
Öl/Leinwand, 62 x 62 cm
signiert und datiert F. Beck 1920



88

BRUNO HESS

Wien 1888 – 1949 Wien

88 | KLEINGLOCKNER

Öl/Leinwand, 42,6 x 53,2 cm

signiert Bruno Hess, verso beschriftet

Auf dem Glockner gegen Kleinglockner
mit Wächte, Blick nach Südosten



89

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

89 | STADTANSICHT SALZBURG, 1921

Bleistift/Papier, 26,2 x 18,5 cm
beschriftet Salzburg 10. VI. 1921

Herbert Gurschner wächst in Innsbruck auf und studiert an der Kunstakademie in München. Schon früh hat er durch die Vermittlung seiner Frau, einer englischen Adligen, Kontakt mit Londoner Künstler- und Sammlerkreisen. Seiner Heimat bleibt er jedoch stets treu. Die kleinformatigen, meist in quadratischer Form angelegten Holzschnitte zeigen die Verbundenheit Gurschners zu Tirol, seinen Bewohnern und ihren Traditionen. Ähnlich wie die Bilder von Alfons Walde gelten diese buntfarbigen Holzschnitte als Souvenirs bei einem Besuch in Tirol. Den Holzschnitten ähnlich wirken die beiden Ölgemälde der nächsten Seite. Auch wenn eine andere Technik benutzt wird, korrespondieren ihre Lebendigkeit und erzählerische Art mit den farbprächtigen Druckgrafiken.

Im Gegensatz zu den figurativen Szenen ist die winterliche Ansicht von Innsbruck noch durch seine Studienzeit in München geprägt und zeigt spätimpressionistische Tendenzen. Ein breiter Weg, flankiert von bürgerlichen Häusern und einem Spaltenzaun, führt zur Bildmitte und auf die Stiftskirche Wilten zu. Im Hintergrund erhebt sich die verschneite Nockspitze, die in Innsbruck auch unter dem Namen Saile bekannt ist. Durch den Gebrauch von silbrig-pastellenen Farbtönen taucht Gurschner diese Schneelandschaft in eine märchenhafte Atmosphäre und spielt mit den Lichteffekten des Schnees. Am Rande der Stadt wandert eine einsame, in rote Tracht gekleidete Figur den Weg entlang, vielleicht um in der barocken Kirche ein Gebet zu sprechen.



90

90 | INNSBRUCK MIT STIFT WILTEN
UND NOCKSPITZE, 1920
Öl/Karton, 53,8 x 69 cm
signiert und datiert H. Gurschner 1920



91



93



94



92

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

91 | KIRCHGANG

Farbholzschnitt/Papier, 10 x 8 cm
signiert H. Gurschner Tirol

92 | BEGEGNUNG IM WINTER

Öl/Karton, 24,2 x 17,2 cm
signiert Gurschner

93 | PAAR

Farbholzschnitt/Papier, 9,8 x 9,7 cm
signiert und beschriftet H. Gurschner
Handdruck Holzschnitt

94 | DORFTRATSCH, 1924

Farbholzschnitt/Papier, 12 x 11,5 cm
signiert und beschriftet H. Gurschner
Tirol 1924 Holzschnitt Handdruck
im Druck monogrammiert HG



95

95 | BLICKWECHSEL
 Öl/Karton, 30,7 x 25,3 cm
 signiert Gurschner

ERNST HUBER

Wien 1895 – 1960 Wien

Das Reisen ist ein wesentlicher Bestandteil im Leben des Malers Ernst Huber und bietet ihm Inspiration für seine Kunstwerke. Seine Touren führen ihn durch ganz Österreich, in den vorderen Orient, nach Tunesien, nach Südamerika und in die Vereinigten Staaten von Amerika. Auch das hier abgebildete Ölbild „Vergnügen am Eis“ erzählt die Geschichte einer Reise, die Huber in den 1950er Jahren in die USA unternimmt. 1952 fährt er mit mehreren Bildern im Gepäck nach New York, wo eine Ausstellung mit seinen Arbeiten geplant ist. Auf der Überfahrt von Miami nach New York befreundet sich der Künstler am Schiff mit einem jungen Mann, der für die Schifffahrtsgesellschaft arbeitet und ursprünglich aus Deutschland stammt. Zum Abschied schenkt Huber dem neu gewonnenen Freund ein Bild, dieser sucht sich das „Vergnügen am Eis“ aus, dessen lebendige Szene ihn an seine Heimat und seine Jugendzeit erinnert. Das Gemälde hat sich bis jetzt im Besitz der Familie erhalten. Im Zuge eines persönlichen Besuches der Frau des Schifffahrtsangestellten in Wien, das Bild nun wieder seinen Weg nach Österreich zurückgefunden.

Immer wieder sind es die Jahreszeiten und die damit zusammenhängenden Veränderungen in der Natur, denen sich Huber widmet. Er beschreibt die wechselnden Farbtöne der Vegetation und versucht in seinen Bildern die Stimmungen von Frühling, Sommer, Herbst und Winter einzufangen. Wie bei den Schlittschuhläufern wählt er dabei häufig kleinere oder größere Figurengruppen, die sich arbeitend oder in eine Freizeitaktivität vertieft in der Natur aufhalten. Der

Kunsthistoriker und ehemalige Direktor des Belvedere Bruno Grimschitz betont das „sprudelnde Temperament“, das die Kunstwerke von Huber ausmacht. Auch das vorliegende Gemälde ist aufgrund der lebendigen und erzählerischen Note hervorzuheben, die für das Schaffen von Ernst Huber charakteristisch ist, und hier einen besonderen Höhepunkt erreicht.

Auf einer weiß-hellblauen Eisdecke tummeln sich im fröhlich-ausgelassenen Treiben Schlittschuhläufer, die in Gruppen, als Paare oder vereinzelt über das Eis gleiten. Mit flüchtigen und schnellen Pinselstrichen hält Ernst Huber die Dynamik und Bewegtheit der Szene fest und lässt uns so an der ausgelassenen Winterstimmung teilhaben. Während eine Frau im gelben Rock einer zweiten Figur helfend die Hand reicht und ein rotgekleideter Mann versucht vom glatten Eis wieder aufzustehen, laufen plaudernde Paare mit am Rücken verschränkten Armen lässig nebeneinander her. Dazwischen drehen einige Mutige Pirouetten und in der Mitte des Bildes reiht sich ein schick in Rot und Türkis gekleidetes Paar in einem eleganten Tanz aneinander. Der Künstler überzieht die gesamte Bildfläche mit einer kühlen Farbpalette, die von Weiß- und Blautönen dominiert wird, und setzt so das lebhafte Treiben am zugefrorenen Teich in Kontrast zur klirrenden Kälte des Wintertages. Huber experimentiert mit Maltechniken, ritzt in die noch nasse Farbe oder bezieht den Bildträger in die Komposition mit ein. So scheint vor allem bei den Häusern im Hintergrund der Bildträger durch.



96

96 | VERGNÜGEN AM EIS
 Öl/Karton/Pressspanplatte, 35 x 49,5 cm
 signiert E. Huber



FREDERICK SERGER

Ivančice 1889 – 1965 New York

97 | BLICK AUF'S MEER, um 1925

Öl/Leinwand, 61 x 73 cm
signiert Serger

98 | STILLEBEN IN VENEDIG, um 1950

Öl/Leinwand, 74 x 61 cm
signiert Serger

97

Die Malerei ist für Frederick Serger Berufung und Leidenschaft, die er bereits in jungen Jahren entdeckt und die ihn als Künstler und Kunstsammler sein ganzes Leben lang begleitet. Neben seiner eigenen künstlerischen Laufbahn baut er gemeinsam mit seiner Frau Helen Spitzer eine umfangreiche Sammlung moderner Kunst auf, die heute im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt wird. In den 1930er Jahren tritt er noch unter seinem Geburtsnamen Fritz Sinai-berger als Malschüler, aber vor allem auch als Mäzen von Sergius Pauser in Erscheinung.

Die erste entscheidende Prägung für seine künstlerische Entwicklung erhält Serger in Paris, wo er nach dem Ersten Weltkrieg mehrere Jahre lebt und Kunstkurse besucht. Bereits in seinen frühen Arbeiten beschäftigt er sich mit Fragen der Komposition und versucht die Bildfläche mittels einer geschickten Verschränkung von Farben und Formen zu gliedern. Auch das hier abgebildete Gemälde „Blick aufs Meer“ spiegelt dieses Interesse wider. Es entsteht Mitte der 1920er Jahre im Zuge eines Aufenthaltes am Meer. Serger nutzt die ungewöhnliche Form der Terrasse, die sich vom Betrachter aus nach rechts erstreckt, als kompositorisches Grundgerüst für die mediterrane Ansicht. Von einem Tisch mit Bank gleitet der Blick die Brüstung entlang über eine südliche Dächerlandschaft hinaus aufs Meer, welches sich im Himmel verliert. Die Begegnung mit dem Süden inspiriert Mitte der 1920er Jahre auch viele Künstlergenossen Sergers. So gibt es auch von Franz Lerch und Karl Hauk mediterrane Landschaften, die in einem ähnlich neusachlichen Stil gemalt sind.

An sich selbst setzt Serger zeitlebens hohe Erwartungen und geht überaus kritisch mit seinen Arbeiten um. Eher zerstört er ein Gemälde, als dass er sich mit einem mittelmäßigen Ergebnis zufrieden gibt. Auf den ersten Blick lässt das hier abgebildete Stilleben nichts von diesem schwierigen Prozess der Bildfindung erahnen. Ein hölzerner Tisch klappt sich vor dem Betrachter hoch, auf dem ein lose drapiertes Tuch über die Tischkante fällt. Die hellen Farbtöne des Stoffes wiederholen sich in der Vase mit den reifen Kirschen, die von einer

mit Früchten gefüllten Glaskaraffe und einer ebenso vollen Schale flankiert wird. Die Farbe steht im Zentrum der Malerei – die Harmonie der Farben bedeutet für ihn alles. Gekonnt verteilt er die Farbflächen auf dem Bild, beginnt im Vordergrund mit kräftigen Braun-, Blau- und Weißtönen und lockert die dunkle Tischfläche mit unterschiedlich abgestuften Rot-, Grün- und Gelbtönen auf. Die frischen, grünen Kirschzweige ragen üppig aus der Vase heraus und bekrönen die geschlossene Komposition der Gefäße und Früchte. In einer pastellfarbenen Palette beschreibt Serger den Hintergrund des Bildes, wobei der Innenraum und der Ausblick aus dem Fenster rätselhaft bleiben. In der rechten oberen Ecke scheint der Raum direkt über dem Bund aus Kirschzweigen zu enden, auf der linken Seite lassen die angedeutete Balustrade und kuppelartige Erhöhung auf die umliegende historische Architektur schließen. Hier zeigt sich das Interesse des Künstlers für komplexe Kompositionen, die in der Aufteilung der Farbe und Fläche wohl durchdacht sind. So kann er seine Begeisterung für Strukturen alter Städte mit dem weichen Farb- und Formenspiel von Pflanzen und Früchten vereinen. Vor allem Venedig übt auf Serger eine besondere Faszination aus, ab 1949 besuchen seine Frau und er regelmäßig die Kunst-Biennale. Die häufigen Reisen nach Italien und Frankreich sind für den Künstler, der 1941 nach New York emigrieren muss, ein unverzichtbarer Teil seines Lebens. Die zurückgelassene Heimat mit ihrer reichen Kultur und Vegetation ist eine wesentliche Inspiration für sein künstlerisches Schaffen. Seine Gemälde sind wie beseelte Tagebücher dieser Reisen, die nicht nur das offenkundig Sichtbare, sondern auch das im Inneren Verborgene, seine Empfindungen und Wahrnehmungen, widerspiegeln. Auch das vorliegende Stilleben entsteht wohl um 1950 unter dem Eindruck der venezianischen Palazzi und der südlichen Lebensweise. Mit Hilfe der intensiven Farbigkeit gelingt es ihm, ein mediterranes Flair in diesem Bild einzufangen und durch die subtile Verschränkung von Farben und Flächen dem Gemälde einen geheimnisvollen und poetischen Ausdruck zu verleihen.



HELENE FUNKE

Chemnitz 1869 – 1957 Wien

Helene Funke gilt seit ihrer Wiederentdeckung in den letzten Jahrzehnten als eine der bedeutendsten österreichischen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Zwischen 1905 und 1913 lebt sie in Paris und stellt gemeinsam mit Henri Matisse, George Braque, André Derain und Maurice de Vlaminck im Pariser Herbstsalon aus. Als Zeitzeugin vor Ort beobachtet Funke die neuesten Strömungen des Kubismus, Fauvismus und Expressionismus. Ihr gesamtes Œuvre zeichnet sich durch einen starken Einfluss der französischen Kunst, besonders des Fauvismus, aus. Vor allem der freundschaftliche Kontakt zu Matisse wirkt nachhaltig auf ihre Arbeiten und entfacht einen unbändigen Kolorismus. 1913 übersiedelt Funke nach Wien, wo sie in den ersten Jahren vor allem mit feindseligen Kritiken zu kämpfen hat. Erst als ihr Bild „Musik“ 1920 vom Österreichischen Staatsamt für Inneres und Unterricht angekauft wird, erhält die nun fünfzigjährige Malerin die erhoffte Anerkennung. Sie stellt als Gast im Hagenbund und im Künstlerhaus aus und erhält den österreichischen Staatspreis. Häufig wird das berühmte „Narrenschiff“ von Oskar Laske als Beweis für die zeitgenössische Rezeption von Helene Funke nach 1920 herangezogen. Als einzige weibliche Malerin ist sie auf diesem Gemälde, das im Belvedere aufbewahrt wird, mit Pinsel und Palette neben Gustav Klimt und Egon Schiele dargestellt.

Auch das hier abgebildete Stillleben mit Früchten, Krügen und Kanne entsteht um 1920. Zu dieser Zeit beginnt das Sujet „Stillleben“ eine autonome Stellung in ihrem Werk einzunehmen. Auf einem Tisch breiten sich bunte Stoffe und Tücher aus, die den orientalisch anmutenden Krügen und Kannen ein Lager bieten. Eine weite Schale ist üppig mit

Obst gefüllt, sodass einige Früchte keinen Platz mehr gefunden haben und auf die Tücher verteilt sind. Sowohl die Platzierung der Gegenstände, die leichte Aufsicht, als auch die Drapierung des Stoffes lassen sich auf Paul Cézanne zurückführen. Als einer der ersten Maler begreift er das Bild als Fläche und schenkt nicht dem Motiv selbst, sondern der Anordnung der Formen und Farben auf der Fläche die ganze Aufmerksamkeit. Die Formen rücken bei Funke in den Hintergrund oder ordnen sich dem Primat der Farbe unter. Die Farben erfahren ein Eigenleben, welches vibrierend die gesamte Bildfläche überzieht. Warme Farbtöne – Gelb, Orange und Rot – überwiegen und verleihen dem Gemälde eine intensive und lebendige Wirkung. Sie werden durch gekonnt gesetzte Grün- und Blautöne unterbrochen. So entsteht ein komplexes Farbgemisch, das sich auf die Theorien der Pointillisten und Fauvisten zurückführen lässt. Auch Funke malt hier zum Teil mit reinen, ungemischten Farben und setzt gezielt die Komplementärfarben Rot und Grün ein.

Anders als in den streng naturalistischen Stillleben des 19. Jahrhunderts spielt eine Bestimmung der Früchte keine Rolle. Obwohl man Äpfel, Pfirsiche, Zwetschken und andere südliche, uns weniger bekannte Obstsorten erkennen kann. Am ehesten lässt sich noch das Exotische als eine Art Grundstimmung für dieses Gemälde ausmachen. Ein „rauschendes Farbfeuerwerk, wo das Wort Stillleben kaum mehr am Platz ist“, schreibt der Kunstkritiker Seligmann 1927 über die Stillleben der Künstlerin. Tatsächlich ist auch dieses Stillleben alles andere als still – es ist farbenprächtigt, dynamisch und lebendig. Wie im Tanz funkeln und flirren die Farben über die Leinwand und lassen das Gemälde zu einem Sinnbild für Lebensfreude werden.



99

99 | STILLEBEN MIT FRÜCHTEN, KRÜGEN UND KANNE, um 1920
Öl/Leinwand, 58,2 x 70,8 cm
signiert HFunke
abgebildet in Funke 2011, S. 257

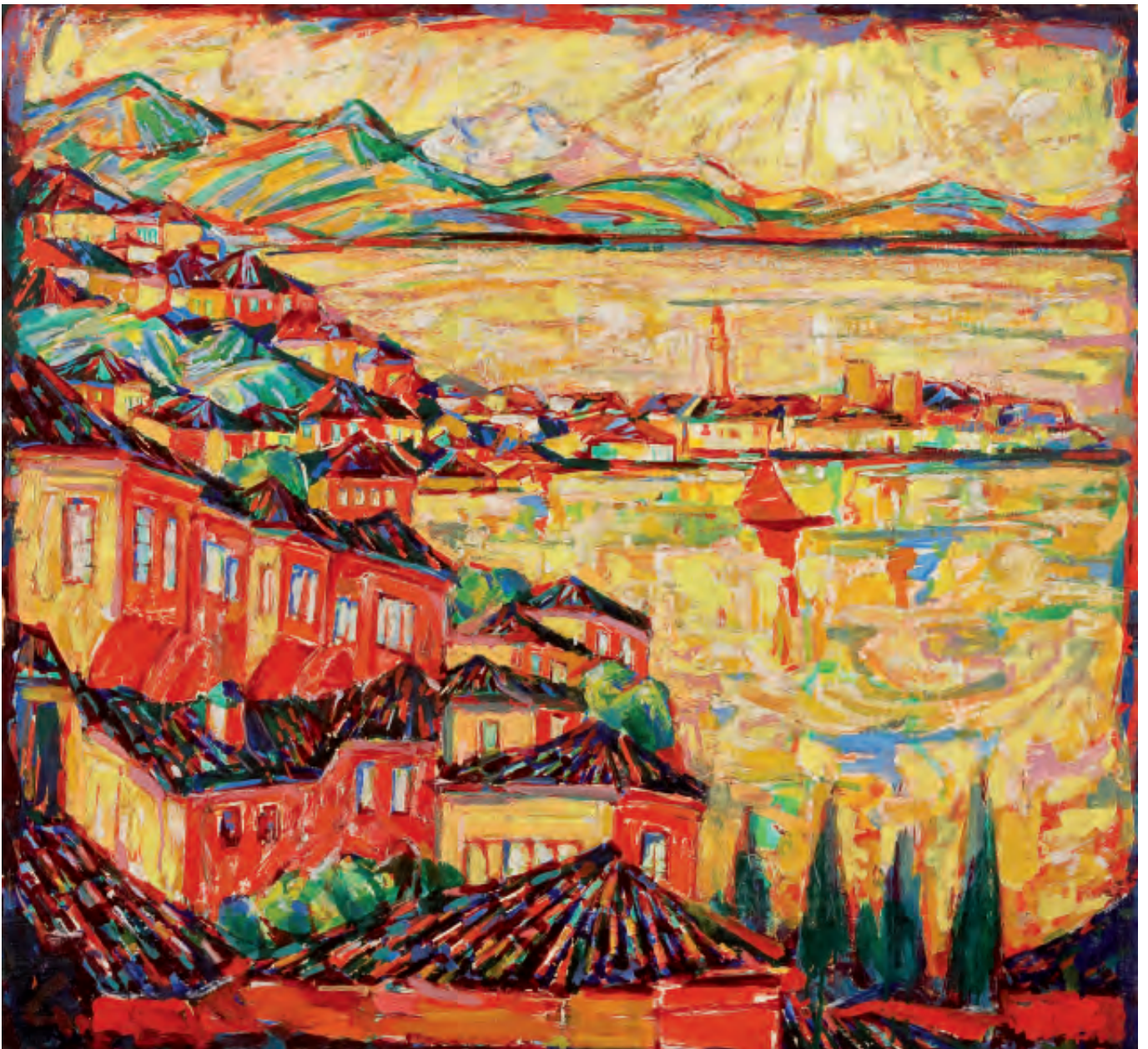
WALDEMAR GÜTTNER

Hermannstadt 1879 – 1967 Innsbruck

Die hier abgebildete Landschaft von Waldemar Güttner zeigt eine Ansicht auf die Stadt Eğirdir in Anatolien, die zum Teil auf einer schmalen Landzunge in den gleichnamigen Bergsee hineinragt. Der Blick führt von oben über die Dächer des am Hang gelegenen landseitigen Stadtteils auf den gelb-gold schimmernden See, bleibt am Minarett der Hizir Bey-Moschee hängen und wandert dann weiter über das Wasser hinweg. Die Bergkette im Hintergrund lässt die Lage auf über 1000 Meter über dem Meeresspiegel erahnen. Im Vordergrund ziehen die markant formulierten Dachziegel den Betrachter regelrecht ins Bild hinein. Neben ein paar vereinzelt Zypressen auf der rechten Seite reihen sich Hausvorsprünge eng nebeneinander und bilden den halbrunden Anker der Komposition. Dahinter entwickelt sich eine vergleichsweise ruhige Wasseroberfläche, die durch den in den See hineinragenden Stadtteil in zwei Hälften unterteilt wird. Der vordere Bereich ist lebendiger und wirkt durch die Spiegelung der Stadt belebt, während sich dahinter eine Ruhe über dem Wasser ausbreiten scheint. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier die erstaunliche Farbigkeit, in der sich Güttner ganz von Lokalfarben löst und dem Bild ein eigenes Kolorit gibt. Wie Helene Funke setzt auch er die Komplementärfarben Rot und Grün nebeneinander und verleiht dadurch den einzelnen Farbtönen eine besondere Intensität. Die tatsächliche Wetter- und Lichtsituation lässt sich mit etwas Fantasie rekonstruieren, so weist das Rot an den Hausmauern auf einen Lichteinfall aus östlicher Richtung und damit auf einen Sonnenaufgang hin. Güttner gelingt es, die besondere Eigenart des Eğirdir-Sees, der aufgrund der topografischen Gegebenheiten fast stündlich seine Farbe ändert, durch differenzierte farbliche Schilderung in flackernenden Gelb-, Rot-, Blau- und Grüntönen einzufangen. Die Intensität und Kraft der Farbe lässt sich mit dem Stillleben von Helene Funke aus dem

vorliegenden Katalog vergleichen. Auch hier ist der Fauvismus und die französische Malerei Anfang des 20. Jahrhunderts eine wichtige Inspirationsquelle. Anders als Funke lebt Güttner jedoch nie in Paris oder pflegt Kontakte zu französischen Künstlern. Umso spannender ist die Entwicklung seiner künstlerischen Laufbahn, die sich vor allem auf die 1920er und 1930er Jahre konzentriert. Davor besucht der aus Siebenbürgen stammende Güttner eine Militärschule in Kronstadt und ist bis 1918 Offizier im Generalstabskorps der österreichisch-ungarischen Armee. Im Zuge einer Geheimoperation hält er sich für längere Zeit in der Türkei, vor allem in Istanbul auf. Dort erlebt er einen schmerzlichen Schicksalsschlag als seine erste Frau an einer schweren Krankheit aus dem Leben scheidet. Nach seiner militärischen Karriere widmet er sich ausschließlich der Malerei und bildet sich autodidaktisch weiter. Der Künstler lebt in Tirol und heiratet die um 21 Jahre jüngere Lorli, die älteste Tochter von Albin Egger-Lienz. Gemeinsam mit Alfons Walde, Albin Egger-Lienz und Artur Nikoden stellt er im Münchner Glaspalast und im Wiener Künstlerhaus aus. Seine Bilder lassen sich in der Farbigkeit und der Formensprache vor allem mit den Arbeiten von Nikodem vergleichen, der zeitweise auch die Rolle eines Lehrmeisters übernimmt und vergleichbare Bilder von seinen Reisen in die Türkei nach Tirol mitbringt.

Stilistisch entwickelt sich Güttner vom Jugendstil und Symbolismus in die Richtung eines sehr eigenständigen Farbexpressionismus. Die anatolische Landschaft entsteht am Höhepunkt dieser Entwicklung und lässt sich anhand von Vergleichsbildern in die Mitte der 1920er Jahre datieren. Wohl angeregt durch seinen ersten Aufenthalt in der Türkei während des Krieges, reist er ein weiteres Mal dorthin. Bereits Mitte der 1930er Jahre beendet er seine künstlerische Laufbahn und hinterlässt somit ein relativ schmales Œuvre.



100

100 | EĞİRDİR IN ANATOLIEN, um 1925

Öl/Karton, 73,5 x 79 cm

monogrammiert G., verso beschriftet Waldemar Güttner

Innsbruck Eğirdir in Anatolien 10000 Sch/4000 Schi

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

Nachdem Willy Eisenschitz nach Paris zieht, um dort Malerei zu studieren, lässt ihn Frankreich nicht mehr los. Gemeinsam mit Claire Bertrand, die er 1914 heiratet, lebt er in der Hauptstadt und begibt sich jeden Sommer auf ausgedehnte Aufenthalte in die Provence und an die Côte d'Azur. Dort lebt die Familie unter anderem auf dem Anwesen Les Minimes, einem ehemaligen Kloster in der Ortschaft La Valette-du-Var. In den naheliegenden Orten Toulon, Sanary und Saint-Tropez gibt es in der Zwischenkriegszeit eine durchaus rege Ausstellungsszene, in die Eisenschitz nach kurzer Zeit integriert ist und dadurch die Möglichkeit hat, seine Werke einem breiteren Publikum zu präsentieren.

Ein Meisterwerk dieser Zeit ist die Darstellung einer provenzalischen Landschaft mit Bergdorf. Eisenschitz beschreibt die Vegetation und Ausformung dieser südfranzösischen Region. Die Flora ist eher trocken und karg, doch ideal zum Anbau von Oliven- und Mandelbäumen sowie Lavendel. Das steinige Feld im Vordergrund ist nur spärlich mit Olivenbäumen besetzt, der Blick des Betrachters wird entlang des serpentinartig geschwungenen Feldes zu dem höher gelegenen

Dorf weitergeleitet. Im Vordergrund wird das Gelb der steinigen Fläche durch das Grün der Olivenbäume durchbrochen, welches den Blick weiter über die kargen Felder zur Stadt hinauf führt, um sich im Hintergrund im Dunst des Meeres zu verlieren. Die Nähe zum Meer wird durch eine kaum merkbare Kontur in der linken oberen Hälfte des Bildes angedeutet. Mit pastosen Farbaufträgen schafft Eisenschitz ein Wechselspiel aus Rot und Gelb, das durch das Grün der Bäume akzentuiert wird. Erst im Hintergrund schimmert der Küstenstreifen in Form eines schmalen, türkisen Farbkontrastes durch.

In den 1930er Jahren verstärkt sich die Arthritis an der rechten Hand des Künstlers, weswegen er seine linke Hand schult und viele Aquarelle zu malen beginnt. Diese Technik belastet den Arm weniger und steht durch den fließenden Farbauftrag im Gegensatz zu der dicht aufgetragenen Malweise in Öl. In einigen Aquarellen experimentiert Eisenschitz mit intensiver farblicher Gestaltung, so dominieren in der „Berglandschaft“ und der „Flusslandschaft“ satte Blau- und Grüntöne, während er in anderen Aquarellen auch zarte, pastellene Farbtöne setzt.



101

101 | PROVENZALISCHE LANDSCHAFT MIT BERGDORF

Öl/Holz, 80,7 x 100 cm

signiert W. Eisenschitz

abgebildet im Wkvz. S. 246, H 813



102



103



104

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

102 | FLUSSLANDSCHAFT MIT ANGLER

Aquarell/Papier, 35,8 x 49,7 cm
signiert W. Eisenschitz

103 | MEERESBUCHT

Öl/Holz, 33 x 46 cm
signiert W. Eisenschitz

104 | BLÜHENDE MANDELBÄUME

Aquarell/Papier, 39,3 x 52,2 cm
signiert W. Eisenschitz



105



106

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

105 | LANDSCHAFT IN DEN ALPILLEN

Aquarell/Papier, 36,5 x 51 cm
signiert W. Eisenschitz

106 | BERGLANDSCHAFT

Aquarell/Papier, 38,9 x 52 cm
signiert W. Eisenschitz

107 | DIEULEFIT IN DRÔME

Aquarell/Papier, 37 x 45,5 cm
signiert W. Eisenschitz

108 | DORF IN DER PROVENCE

Aquarell/Papier, 36,9 x 51,3 cm
signiert W. Eisenschitz



107



108



109

CLAIRE BERTRAND-EISENSCHITZ

Sèvres 1890 – 1969 Cachan bei Paris

Im Vergleich zu den Werken ihres Mannes Willy Eisenschitz schlägt Claire Bertrand eine noch expressivere Richtung in ihrer Malerei ein, ohne jedoch den Bezug zur Gegenständlichkeit ganz aufzugeben. Auch wenn die beiden ihren Lebensweg miteinander teilen, oftmals gleiche Motive malen und gemeinsam ausstellen, strebt die Malerin eine künstlerische Unabhängigkeit an, die auch in der Beibehaltung ihres Mädchennamens zum Ausdruck kommt. Die beiden lernen sich Anfang der 1910er Jahre während des Studiums in Paris kennen und verbringen den Großteil ihres Lebens entweder in der französischen Hauptstadt, dem Anwesen in La Valette-du-Var oder während des Zweiten Weltkrieges in dem Rückzugsort Dieulefit.

Im vorliegenden Gemälde greift Bertrand in ausdrucksstarken Farben mit einer vom Pointillismus inspirierten Technik einen intimen Moment aus ihrem Privatleben auf und bannt ihn gekonnt auf die Leinwand. Das Ölbild entsteht im Jahr 1922, wahrscheinlich während eines Besuchs bei Henri Lebasque und seiner Familie, der ebenfalls

Maler ist und auch ein Sommerdomizil in der Provence hat. Die Figuren im Bild verschmelzen mit ihrem Umfeld, nur wenige Linien trennen die an der Brüstung lehende Frau von der sie umgebenden Vegetation, genauso wie das Mädchen, dessen Haar mit dem dahinterliegenden Busch verschwimmt. Die Farben der Landschaft im Hintergrund, welche immer intensiver werden und in türkis leuchtende Baumwipfel und einen rosafarbenen Sonnenuntergang münden, kontrastieren mit dem skizzenhaften Boden der mediterranen Terrasse. Bertrand bezieht die Leinwand in die Komposition mit ein und nutzt gekonnt den beigen Grundton des Stoffes als Farbgeber.

Während dieses frühe Werk von Claire Bertrand noch impressionistische Züge trägt, gleitet die spätere Darstellung der Landschaft von „Le Grau-du-Roi“, einem Hafenort in der Nähe von Montpellier, bereits ins Abstrakte. Der ungestüme Farbauftrag und die kühne Aneinanderreihung kräftiger Farbtöne lassen eine expressive Landschaftsansicht entstehen.



110

109 | LE GRAU-DU-ROI, 1969

Öl/Leinwand, 60 x 80,7 cm

signiert Claire Bertrand

verso signiert, beschriftet und datiert

Claire Bertrand Camargue Grau-du-roi 1969

110 | AUF DER TERRASSE, 1922

Öl/Leinwand, 97 x 130 cm

signiert und datiert Bertrand-Eisenschütz 22



TAMARA DE LEMPICKA
 Tamara im grünen Bugatti, 1929
 © Bildrecht, Wien, 2017

LILLY STEINER

Wien 1884 – 1962 Paris

Das Gemälde „La Grande Route“ von Lilly Steiner entsteht Anfang der 1930er Jahre, als die Malerin bereits einige Jahre in Paris lebt. Zuvor pflegen sie und ihr Mann Hugo Steiner in ihrem von Adolf Loos errichteten Haus in Wien-Hietzing einen regen gesellschaftlichen und kulturellen Austausch mit den Protagonisten der Wiener Moderne. 1927 ziehen die beiden nach Paris, wo ihr Mann als Geschäftsführer für den Modesalon Knize eine Dependence aufbaut.

Ein leuchtend-roter Handschuh umfasst bestimmt das Lenkrad des Cabriolets und steuert den Wagen dynamisch über den blau-schwarz leuchtenden Asphalt. Die Bäume scheinen sich zur Seite zu biegen, um für das Automobil Platz zu machen. In kräftigen Farben und markanten, dunklen Konturen zeigt die Künstlerin noch das Lenkrad, die Motorhaube und den Ausblick aus dem Wagen. Das Cabriolet fährt auf der Route des Grandes Alpes, der berühmtesten Straße Frankreichs durch die Alpen ans Mittelmeer. Im Blick durch die Windschutzscheibe sieht man nicht nur eine mit Alleebäumen gesäumte Straße, sondern Versatzstücke einer alten, traditionellen und einer modernen, industrialisierten Welt in prägnanten und humorvollen Darstellungen über die Landschaft verteilt. Das Panorama von Alt und Modern besteht aus einer Gruppe von Gänsen, zwei Pferden, einer Herde von Schweinen, einer Fabrik, einer Stadt und einem Flugzeug. Besonders spannend ist die Tatsache, dass der Betrachter nicht erfährt, wer hier am Steuer sitzt. Der einzige Hinweis auf die Identität ist der leuchtend-rote Handschuh, der zu einer eleganten, stilsicheren Dame passen würde. Das Accessoire ist inhaltlich und kompositorisch von Bedeutung, es sticht farblich hervor und weckt Assoziationen zu Weiblichkeit und Selbstbestimmung. Gleichzeitig erinnert der Handschuh an Automobil-Werbungen der 1920er Jahre, die auch auf den neuen modisch gekleideten Frauentypus zurückgreifen. Gerade in dieser Zeit setzt sich die Akzeptanz weiblicher Automobilität durch.

Technische Erneuerungen, verbesserte Straßen und ein Überdenken der traditionellen Rollenbilder lassen die Zahl der weiblichen Fahrerinnen steigen. Zu Beginn des Automobilzeitalters war das Lenken eines Wagens, wie so vieles andere, vor allem Männern vorbehalten. Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang auch der aufgeschreckte Gockelhahn, der erschrocken das Weite sucht, als das Gefährt seinen Weg kreuzt. Triumphiert hier die Frau über eine männlich dominierte Gesellschaft? Eine naheliegende Behauptung, die sich in Anbetracht der symbolisch aufgeladenen Landschaft und der wahrscheinlich weiblichen Identität der Fahrerin ergibt.

Bereits auf den ersten Blick erinnert das Bild von Lilly Steiner an das bekannte Selbstbildnis im grünen Auto der polnischen Malerin Tamara de Lempicka. Das 1929 entstandene Bild „Tamara im grünen Bugatti“ gewährt uns den Blick auf das Innere des Wagens und die modisch gekleidete Lenkerin, die mit roten Lippen und einem verklärten Blick den Betrachter anvisiert. Es entsteht ursprünglich als Titelblatt für die Berliner Illustrierte „Die Dame“. Im Gegensatz dazu zeigt uns Lilly Steiner hier den Ausblick aus dem Automobil und rückt die Eroberung der Straße ins Zentrum des Bildes. Auch mit dem Handschuh als gemeinsames Element wirken die beiden Bilder wie sich ergänzende Pendants. Beide Malerinnen bewegen sich in den Pariser Künstlerkreisen und so ist es durchaus vorstellbar, dass sie sich persönlich kennenlernen. Wie das bekannte Gemälde von de Lempicka thematisiert auch Lilly Steiners „La Grande Route“ das neue Frauenbild und die Rolle eines neuen selbstbewussten Frauentypus und lässt Mobilität zum Synonym für das Streben nach Selbstbestimmtheit werden. Die Künstlerin erschafft hier ein einzigartiges, sowohl inhaltlich als auch stilistisch modernes Gemälde und lässt „La Grande Route“ zum Sinnbild für die Emanzipation der Frau werden.



111

111 | LA GRANDE ROUTE, um 1929
 Öl/Leinwand, 73 x 100 cm
 signiert Lilly Steiner
 verso signiert und beschriftet
 Lilly Steiner Paris La Grande Route

SERGIUS PAUSER

Wien 1896 – 1970 Klosterneuburg

Gemeinsam mit Sergius Pauser werfen wir einen Blick über die Stadt Paris, die seit Jahrhunderten Generationen von Künstlern in ihren Bann zieht. Pauser wählt eine spezielle Aussicht, für die er auf die Spitze des Turmes von Notre-Dame steigt und die Stadt und ihre Monumente aus der Vogelperspektive überblickt.

Durch seine Ausstellungen in Deutschland und in der Schweiz erlangt er internationale Bekanntheit. In Österreich kaufen die Albertina, das Belvedere und die Wiener Secession seine Werke an. 1931 erhält er den Ehrenpreis der Stadt Wien und das Wiener Künstlerhaus zeigt eine große Porträtausstellung. Seine Werke werden auf der Biennale in Venedig und in den USA präsentiert und mit Preisen honoriert. 1934 findet Pauser in dem Lederfabrikanten Fritz Sinaiberger, der später als Maler Frederick Serger bekannt wird, einen reichen Mäzen und Malschüler. Dieser vermittelt ihm zahlreiche Porträtaufträge, die ihm mehrere Reisen, wie auch jene nach Paris, ermöglichen.

1934 entsteht unter diesen Voraussetzungen die erste Version des Blicks von Notre Dame auf Paris, 1946 eine weitere, die der Kunsthistoriker und ehemalige Direktor des Wiener Dom- und Diözesanmuseums Rupert Feuchtmüller zum Titelbild für die Monografie über Sergius Pauser wählt. Laut dem dort angeführten Werkverzeichnis entsteht 1948 eine weitere Fassung, die sich wohl auf das nebenstehende Ölgemälde bezieht.

Der Blickwinkel ist in allen drei Versionen derselbe. Vom erhöhten Standpunkt auf dem Turm der Kathedrale blicken wir hinab auf die Seine und den Quai du Marché Neuf. Überquert von den Brücken Petit Pont – Cardinal Lustiger und Pont Saint-Michel verschwindet der Fluss der Form der Île de la Cité folgend in einer Kurve. In der linken

Bildhälfte öffnet sich die Stadtansicht vor uns. Der Himmel ist von Wolken verhangen und ein feiner Nebel liegt über den Sehenswürdigkeiten von Paris. Im Dunst lassen sich auf der linken Seite die Türme der Kirche Saint-Sulpice und im rechten hinteren Teil die Kuppel und der Turm von Saint-Léon erahnen. Gleich daneben ragt der Umriss des Eiffelturms empor. Nur verschwommen nimmt man die Monumente wahr, während Pauser die Atmosphäre und das Licht wirken lässt. Diese Vorgehensweise lässt an die Stadtansichten von William Turner denken. Ebenso verweist Feuchtmüller auf den Einfluss der Städtebilder von Oskar Kokoschka und sieht einen Zusammenhang zur freieren Verwendung der malerischen Mittel und einer impulsiveren, ausdrucksstarken und eigengesetzlichen Handschrift, die ab den 1930er Jahren im Werk von Sergius Pauser deutlich wird. Während er ein Jahrzehnt zuvor noch in der Neuen Sachlichkeit verankert ist, entwickelt er seine Malerei danach hin zu einem verhaltenen Expressionismus, bei dem stets die Farbe im Vordergrund steht und zum Ausdrucksträger wird.

Dies wird auch in dieser Ansicht von Paris deutlich, in der sich die Rolle der Farbigkeit im Vergleich zu den früheren Versionen verstärkt. Es stechen Rot-, Blau- und Weißtöne, also die Nationalfarben Frankreichs, vor der grauen Stadtsilhouette heraus. Punktuell wird dieser Dreiklang noch hervorgehoben durch das Rot der Marquisen, das Blau der Seine und das Weiß ihrer Brücken. Die Symbolik der Farben bezieht sich auf den Wahlspruch der französischen Revolution, der in Pausers Komposition Einzug in das Gemälde hält: Blau für die Freiheit, Weiß für die Gleichheit und Rot für die Brüderlichkeit. Der Blick auf Paris ist dadurch nicht nur Vedute, sondern wird zum Sinnbild der Werte dieser Stadt.



112

112 | BLICK VON NOTRE-DAME
AUF PARIS, um 1948
Öl/Leinwand, 60 x 73,3 cm
signiert Sergius Pauser





114



115

JOSEF FLOCH

Wien 1894 – 1977 New York

113 | BLUMENSTILLEBEN

Öl/Leinwand, 46 x 38,2 cm
signiert Floch

114 | CITY ENTRANCE, 1958

Öl/Leinwand, 56,5 x 38 cm
signiert Floch
abgebildet im Wkvz. Nr. 613, S. 353

115 | CITY PARK, 1960

Öl/Leinwand, 55 x 33,5 cm
signiert Floch
abgebildet im Wkvz., S. 384

EDITH KRAMER

Wien 1916 – 2014 Grundlsee

„Wenn die Gesellschaft von uns verlangt, unsere kreativen Ideen zu unterdrücken, sei unangepasst!“ ist das Motto der Wiener Künstlerin Edith Kramer, das sie nicht nur propagiert, sondern auch wahrhaft lebt. Sie wächst als Kind jüdischer Eltern in einem Kreis von Künstlern, Psychoanalytikern und Intellektuellen auf, ihr Onkel ist der Lyriker Theodor Kramer. Aus diesem anregenden Umfeld kommend, wird ihr weiterer Weg durch den Unterricht bei der Künstlerin Friedl Dicker-Brandeis geprägt, der sie 1934 ins Exil nach Prag folgt. Ihre Lehrerin studiert am Bauhaus in Weimar, unterzieht sich in Prag einer Psychoanalyse und beginnt mit Kindern politischer Flüchtlinge zu arbeiten. Aufgrund ihrer jüdischen Abstammung wird sie 1942 nach Theresienstadt deportiert und später bekannt dafür, Kindern Zeichenunterricht zu erteilen. 1944 wird Friedl Dicker-Brandeis in Auschwitz ermordet, Edith Kramer kann 1938 noch in die USA emigrieren. Die Gedanken ihrer engagierten Lehrerin, die sie bei der gemeinsamen Arbeit mit den traumatisierten deutschen Flüchtlingskindern sieht, trägt sie weiter. Sie beginnt eine eigene Form der Kunsttherapie zu entwickeln, wird Professorin an der New York University und an der George Washington University in Washington D. C. und wird schlussendlich als „Mutter der Kunsttherapie“ bezeichnet, als sie 2014 im Alter von 97 Jahren verstirbt.

Stets ihrem Credo folgend, soll der Kunsttherapeut ein Künstler sein und seine Kunst nicht vernachlässigen. Sie selbst malt regelmäßig, widmet sich ihrem eigenen Œuvre und verbringt ihre Sommer bis zum Schluss auf einer abgelegenen Almhütte am Grundlsee, um dort in Ruhe zu malen. Auch in ihrer neuen Heimat New York geht sie

offenen Auges durch die Straßen, verwendet, wie sie selbst schreibt, keine Fotokamera, sondern malt direkt vor Ort oder fertigt Skizzen an, die sie später in komplexeren Werken im Atelier verarbeitet. So findet sich der Betrachter von nebenstehendem Werk wohl an dem Punkt, an dem die Künstlerin selbst saß, in jenem Park der Lower East Side in New York. Gemeinsam mit ihr blicken wir auf die herbstlich eingefärbten Bäume, deren Blätter bereits spärlich geworden sind und deren Äste sich als ornamentales Muster gegen den Himmel absetzen. Der Vordergrund wird durch eine in die Tiefe laufende Mauer in zwei Ebenen geteilt. Auf der rechten Seite schreiten einzelne Figuren durch eine Baumallee, andere nehmen auf den aufgereihten Sitzbänken Platz und beobachten die Kinder auf dem darunterliegenden Spielplatz. In beiden Bildhälften tritt jeweils eine Figur hervor, die die zwei Seiten miteinander verbindet und gleichsam den Blick des Betrachters leitet. Ein junger Mann, der lässig auf der erhöhten Brüstung neben der Rampe zum Spielbereich sitzt, betrachtet einen vorbeigehenden älteren Mann, der mehrere Einkaufssäcke tragend die Allee entlangschreitet. Dieser blickt direkt zur Künstlerin, die im Park zum Malen Platz genommen hat. Kramer selbst sagt über ihren Stil, dass sie den persönlichen Ausdruck stets zugunsten eines respektvollen Verstehens des Dargestellten zurücknimmt. Diese zurückhaltende und nicht aufdringliche Zugangsweise wird besonders im nebenstehenden Ölgemälde sichtbar. Subtil tritt sie einen Schritt zurück, erfasst die Szenerie und lässt sie auf sich und damit auch auf uns wirken. Jegliche Bewegung ist gestoppt, die Zeit steht still, und dieser Moment im Park wird von Edith Kramer auf der Leinwand festgehalten.



116

116 | HERBST IM PARK, 1968
 Öl/Leinwand, 79,5 x 107,5 cm
 signiert und datiert KRAMER 1968
 verso am Keilrahmen beschriftet
 Park Lower East Side early 60th



117

GUSTAV HESSING

Czernowitz 1909 – 1981 Wien

Während die Vorderseite eines Gemäldes eine eigene Bildwelt erschafft, erzählt die Rückseite manchmal von der Geschichte des Werkes. Dreht man das nebenstehende Bild einer Niederösterreichischen Landschaft um, ist sie von Gustav Hessing signiert und datiert, und blickt man weiter, entdeckt man ein Ausstellungsetikett der Biennale in São Paulo. So enthüllt das Werk einen Teil seiner Geschichte und seiner Reisen, von denen wir sonst vielleicht nie erfahren hätten. 1965 repräsentiert Gustav Hessing gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen Ferdinand Stransky Österreich auf der VIII. Biennale von São Paulo. Es ist ein erfolgreicher Auftritt des bereits gereiften 56-jährigen Künstlers, dem große Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Die „Niederösterreichische Landschaft“ ist eines der Werke, das im Vorfeld bereits im Museum für angewandte Kunst in Wien und danach am südamerikanischen Kontinent präsentiert wird. Die Umgebung von Wien, die er bereits in seiner Jugend erwandert, sucht Hessing immer wieder gerne auf. Er malt und lernt von der Natur. Sie liefert ihm die Versatzstücke für seine Gemälde, die er als Bauwerk sieht, das er langsam errichtet. Der Künstler arbeitet oft jahrelang an ein und demselben Bild und sagt, dass es ein Fertigsein in der Kunst nicht gibt, sondern immer nur einen Zustand. Dies macht seine Arbeitsweise deutlich, wenn er ein Werk immer wieder von neuem auf die Staffelei stellt und weiter daran arbeitet. Die einzelnen Farbflächen wachsen im Laufe des teils jahrelangen Arbeitsprozesses zusammen, einzelne Farbschichten verbinden sich, an einer Stelle pastos, an einer anderen glatt. Die Qualität der Materialien spielt für ihn eine wesentliche Rolle. Er arbeitet mit Naturpigmenten und mischt die Farben selbst an. All dies wird im nebenstehenden Gemälde deutlich. Wie

viele seiner Arbeiten zeigt es eine Verbindung aus Abstraktion und Figuration. Erst bei längerem Betrachten setzen sich die Farbflecken zu Häusern, Dächern, Hügeln und Himmel zusammen und es entsteht eine Landschaft. In der Literatur wird in Bezug auf Hessings Werk der französische Maler Paul Cézanne erwähnt, für den das Spiel mit Farbe, Fläche und Formen und deren Wirkungen ebenso wichtig ist. Ein halbes Jahrhundert später führt Hessing dies weiter und entwickelt seinen persönlichen Stil. Die Palette hellt sich ab dem Ende der 1950er Jahre auf und er zeigt Variationen von Grün-, Weiß-, Grau- und Blautönen. Ebenso nimmt er Elemente des Tachismus, einer Richtung der informellen Malerei, auf, in welcher der Maler vom Unterbewussten geleitet Farbflächen auf die Leinwand aufträgt. Dies wird vor allem in seinen Aquarellen deutlich. Er setzt Farbflecke nebeneinander, lässt jedoch auch dem weißen Grund Raum. Der Auftrag erfolgt aber nicht spontan, sondern wohlüberlegt, selbst wenn die gegenständliche Bedeutung vielleicht erst nachträglich hinzukommt. Im Aquarell malt er Baumstämme in die Farbflecke und erzeugt dadurch die Ansicht eines Waldes. Die wässrig aufgetragenen Blauflächen des Hintergrundes suggerieren dabei den Himmel. Zudem lässt Hessing noch kleine wässrige Farbtropfen auf das Papier fallen, die an einzelne Blätter erinnern.

Wie diese beiden Werke deutlich machen, entwickelt Gustav Hessing über die Jahre einen sehr persönlichen Stil zwischen Figuration und Abstraktion, der durch die Teilnahme an der Biennale von São Paulo seine Würdigung findet und ihn ab 1967 als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien auch prägend für folgende Künstlergenerationen in Österreich werden lässt.



118

117 | LANDSCHAFT MIT BÄUMEN

Aquarell/Papier, 40,5 x 50 cm
monogrammiert G.H.

118 | NIEDERÖSTERREICHISCHE LANDSCHAFT, 1964

Öl/Leinwand, 111,5 x 143,3 cm
verso signiert und datiert G Hessing 64
Ausstellungsetikett Biennale São Paulo



119



120

FRIEDRICH ADUATZ

Pula 1907 – 1994 Voitsberg

119 | AQUARIUM

Öl/Hartfaserplatte, 29,5 x 32,5 cm
signiert ADUATZ
beschriftet AQUARIUM

120 | TEMPELBILD, 1950

Öl/Karton/Leinwand, 52 x 35 cm
monogrammiert AD
verso signiert und datiert F. Aduatz 1950



121

121 | LANDSCHAFT MIT VIADUKT, 1949

Öl/Karton, 34,4 x 36,5 cm

signiert und datiert F. Aduatz 1949

verso beschriftet Freskoentwurf Hauptbahnhof Graz



122



123

- 122 | SELBSTBILDNIS ALS CLOWN, um 1935**
 Pastell/Papier, 53,7 x 39 cm
 signiert Pregartbauer
 abgebildet im Ausstellungskatalog Stadtmuseum Hollabrunn Pregartbauer 2011

- 123 | MUTTER MIT KIND, um 1935**
 Pastell/Papier, 46 x 27 cm
 signiert L. Pregartbauer

- 124 | DIE STRASSE DES TODES, um 1950**
 Pastell/Papier, 43,5 x 59,5 cm
 signiert Pregartbauer



124

LOIS PREGARTBAUER

Misselsdorf bei Mureck 1899 – 1971 Wien

Die Pastellmalerei spielt eine bedeutende Rolle im Schaffen von Lois Pregartbauer. In zahlreichen Landschaften und Stadtansichten setzt er diese Technik ein, um ausdrucksstarke Kunstwerke zu malen. In den hier abgebildeten Arbeiten kann man beobachten, wie Pregartbauer mit dem Farbauftrag experimentiert, offene und gewischte Farbflächen neben klarer definierte Striche setzt und damit weiche Übergänge erzeugt.

Mit weit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund blickt uns der Künstler im „Selbstbildnis als Clown“ entgegen. Von der Fröhlichkeit eines Clowns ist hier nichts zu spüren, viel mehr gleicht der Gesichtsausdruck einem Hilfeschrei und erinnert an das „Selbstbildnis“ von Richard Gerstl im Belvedere. Ausdruckstark umreißt Pregartbauer mit wenigen Strichen Kopf, Augen und Ohren und verteilt Blau-, Gelb-, Grün- und Brauntöne wie die Reste einer gerade abgenommenen Schminke. In „Mutter mit Kind“ skizziert er in flüchtigen Strichen die liebevolle Umarmung der beiden. Ihre Gesichter leuchten weiß hervor und werden von Glorioten als Zeichen für eine reine Form der Liebe betont. Augen, Mund und Nase sind nur angedeutet, Pregartbauer verallgemeinert die Gesichtszüge und nimmt das

Porträthafte zurück. Vor allem in den 1930er Jahren widmet er sich wiederholt zeitlosen Darstellungen des Mutter-Kind-Motivs. Dieses Sujet verbirgt auch einen persönlichen Hintergrund des Malers, der 1925 und 1929 Vater wird. Vor allem der frühe Verlust seiner ersten Tochter, die mit vier Jahren stirbt, hinterlässt große Trauer. In der „Straße des Todes“ vermischt sich geschichtliche Tragödie mit persönlichem Schicksal. Von der Mitte des Bildes führen Bahngleise, die von Knochenhänden gesäumt werden, einem brennenden Horizont entgegen. Der Weg ins Feuer ist mit Leichen gepflastert. Pregartbauer dient während des Zweiten Weltkrieges als Offizier bei der deutschen Luftwaffe. Er tritt 1940 der NSDAP bei, wird nach dem Zweiten Weltkrieg aber als minderbelastet eingestuft und 1947 entnazifiziert. Als Geläuterter entstehen nach dem Krieg Arbeiten, die sich mit den Massenmorden der Konzentrationslager und der Anklage der Überlebenden befassen. Nicht viel später erreicht die Auseinandersetzung mit den Themen Angst, Verzweiflung, Krankheit und Tod eine persönliche Dimension, da er an einer Psychose und einem Lungenleiden erkrankt.



125

HERMANN SERIENT

geboren 1935 in Melk

125 | DER AUSTRUFER, 1971

Öl/Holz, 20,8 x 47,7 cm

signiert und datiert Serient 1971

Hermann Serient stellt seine Kunstwerke in einer ganz speziellen Vorgangsweise her. Zuerst reibt er deckende und transparente Pigmente in einer Leinöl- oder Ei-Emulsion an und legt dann die Farben beim Malen in dünnen Schichten in einer aufwändigen Lasurtechnik übereinander. So entsteht ein spezieller Effekt, der die magische Leuchtkraft seiner Bilder hervorbringt. Auch den Bildträger präpariert er selbst, trägt Kreidegrund auf und schleift die Oberfläche entsprechend oft und fein. Dieses Verfahren verleiht seinen Werken eine geheimnisvolle und metaphysische Atmosphäre, welche durch das Zusammentreffen skurriler Gestalten verstärkt wird.

In seinen Arbeiten beschäftigt sich Serient intensiv mit gesellschaftlichen und politischen Themen und zeigt ihre philosophischen, wirtschaftlichen und ökologischen Aspekte. So ist der sogenannte „Heanzenzyklus“, zu welchem „Der Ausruf“, „Die Versammlung“ und „Der Dorferneuerer“ zählen, Ausdruck seiner Beobachtungen der sozialen und politischen Veränderungen während der gesellschaftlichen Umwälzungen der 1960er und 1970er Jahre. Serient analysiert in diesen vielfigurigen Gemälden die dörfliche Gemeinschaft des Südburgenlandes und dessen archaische Volkskultur. In den besagten Jahren manifestieren sich weltweit Änderungen in Politik und Gesellschaft, die auch im Südburgenland ihre Spuren hinterlassen. Alte Bauernhäuser werden abgerissen und durch Wohnsilos ersetzt, die von Siedlungsgenossenschaften errichtet werden. Elektrizität, Telefonie und

Fernsehen beginnen die Tagesrhythmen stärker zu strukturieren, als dies die traditionellen Arbeitsweisen, die Natur oder das Wetter bisher taten.

Die beiden Gemälde „Der Traum“ und die „Einladung zur Draculanacht“ geben uns Einblick in eine phantastische und surreale Welt. Sie haben nicht nur das hohe Format, sondern auch den Schauplatz gemeinsam. An einem Abhang thront eine Burg, die mit vielen Türmen ausgestattet ist. Wenn man die beiden Werke gegenüberstellt, scheinen die großformatigen Protagonisten der beiden Bilder miteinander zu kommunizieren. Das größere der beiden Bilder ist ein Auftragswerk des Galeristen Bernhard Peithner-Lichtenfels und diente als Türverkleidung in seiner Wohnung. Die blaue, mit Frack und Zylinder elegant bekleidete Figur hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem Auftraggeber und wird von einer nackten Dame neckisch gelockt. Im Hintergrund tänzeln dämonen- und fledermausartige Geschöpfe und von der Ferne schweben drei Grazien zum nächtlichen Spektakel. Der Graf selbst benötigt allerdings noch etwas Zeit, denn er muss sich noch sein Gebiss arretieren, welches ihm von einem Lakaien auf einem Tablett gereicht wird. Die Arbeiten von Serient setzen sich in einer satirischen Weise mit dem Mythos des Vampirs auseinander, als der Hype um die schaurig-eleganten Bluttrinker im „Tanz der Vampire“ von Roman Polanski oder anderen Verfilmungen des Lebens von Graf Dracula aufkommt.



126

126 | DER DORFERNEUERER, 1971
 Öl/Holz, 36,9 x 39,8 cm
 signiert Serient
 verso signiert und datiert Serient 1971





128

HERMANN SERIENT

geboren 1935 in Melk

127 | DER BERGWART, 2015

Öl/Holz, 24 x 30 cm

signiert Serient

verso signiert, datiert und beschriftet

Serient Öl MIII 2015 Der Bergwart

128 | DIE VERSAMMLUNG, 1970

Öl/Holz, 30,5 x 38 cm

signiert und datiert Serient 1970

verso signiert Serient



129

HERMANN SERIENT

geboren 1935 in Melk

- 129 | DER TRAUM, 1969**
 Öl/Holz, 70,4 x 40,9 cm
 verso signiert, datiert und beschriftet
 Serient 1969 Traum N° 9

- 130 | EINLADUNG ZUR DRACULANACHT, 1969–70**
 Öl/Eitempera/Platte, 184,5 x 88,5 cm
 verso signiert Serient





131

FRANZ LUBY

St. Pölten 1902 – 1989 Wien

131 | INSPIRATION, 1970

Öl/Holz, 30,7 x 70 cm

signiert Luby

abgebildet in Feuchtmüller 1973, S. 58

Aktdarstellungen spielen durch die Kunstgeschichte hindurch eine wesentliche Rolle, wenn auch eine, die sich im Laufe der Zeit verändert. Im 19. Jahrhundert ist das Aktstudium ein wesentlicher Teil des Lehrplans an den Akademien, die Aktdarstellung selbst muss aber in mythologische Szenen oder allegorische Sujets verpackt werden. Aktmodelle werden als moralisch bedenklich gesehen und durch das Ausziehen und Posieren für Geld mit Prostituierten gleichgesetzt. Dies wandelt sich langsam zur Jahrhundertwende und der Akt entwickelt sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer eigenständigen ikonografischen Kategorie der bildenden Kunst. Berufsmodelle werden seltener, da nun Freundinnen und Bekannte im Atelier Modell stehen. Auch die strengen klassischen Posen verschwinden und Frauen können nun auch einfach nur nackt, nicht mehr als Venus, sondern als Frau, präsentiert werden.

Der in Wien geborene Künstler Georg Eisler sieht sich in diesem Entwicklungsstrang. Ab 1944 nimmt er Unterricht bei Oskar Kokoschka in London und ab 1946, nach seiner Rückkehr nach Wien, besucht er mehrere Jahre die Abendaktklasse bei Herbert Boeckl an der Akademie der bildenden Künste. Für Eisler sind die Aktdarstellungen der 1950er Jahre eine malerische Übung, ein Sich-Erproben, ein Ausprobieren von Farbzusammenstellungen und Lichtführung, von Kontrasten, Raumwirkung und Proportionen. Er malt vorwiegend in seinem Atelier, abwechselnd nackte oder bekleidete Modelle, in liegenden oder sitzenden Posen und sucht dabei nach neuen Bildkompositionen. Der vorliegende Akt verdichtet die genannten historischen und persönlichen Entwicklungen. Im privaten Raum liegt das Modell

ohne jegliches schmückende Beiwerk auf einer Liege. Alles konzentriert sich auf die Frau, die in natürlicher Pose vor dem Betrachter ruht. Sie scheint eingeschlafen und ihr Arm ist von der Liege gerutscht. Die Farben sind harmonisch, die Liege und ihr Umfeld verschmelzen miteinander, wodurch die Figur fast träumerisch schwebend erscheint.

Wahrlich schwebend sehen wir den Akt im obenstehenden Gemälde von Franz Luby, der zu den Vertretern der Wiener Schule des Phantastischen Realismus zählt. Über dem dritten Wiener Gemeindebezirk hat sich ein Klavier in die Lüfte erhoben. Der Pianist, wahrscheinlich der Künstler selbst, sieht im Spiel versunken das Traumbild seiner Geliebten im Flügel liegend. Ein fliegender Eros trägt den Funken der Inspiration. Die nächtliche Vedute im Hintergrund zeigt den Blick aus dem Atelier des Künstlers über dem Modenapark auf die Stadtsilhouette Wiens. Stets spielt das Weibliche in den Gemälden Lubys eine wesentliche Rolle, es ist ihm Rätsel und Versuchung zugleich. Die Frau, die im Flügel ruht, gleicht einer Venus und wird zur Muse, welche die Inspiration im Pianisten entfacht. Blickt man wiederum auf die erwähnte Geschichte der Aktdarstellungen, kann der Maler nun von jeglichen ikonografischen Zwängen befreit, sein Gemälde mit Symbolik aufladen. Luby selbst sieht sich als Maler von Visionen, Parabeln und Metaphern nicht gezwungen, das Abbild einer nackten Frau in eine mythologische Szene einzubinden. Vielmehr nützt er die Freiheit, den Akt auf eine andere Ebene zu heben und macht die Dargestellte zur Quelle und Muse, die das Spiel des Pianisten und zugleich seine eigene Kunst belebt.



132

GEORG EISLER

Wien 1928 – 1998 Wien

132 | LIEGENDER AKT, 1965

Öl/Leinwand, 36 x 45 cm

signiert und datiert Eisler 65



133

HANS STAUDACHER

geboren 1923 in St. Urban

133 | KOMPOSITION

Gouache/Papier, 62,5 x 47,5
signiert H. Staudacher



134

KARL KORAB

geboren 1937 in Falkenstein

134 | VERZWEIFLUNG

Mischtechnik/Papier, 25 x 28,7 cm
signiert Korab



135

GISELBERT HOKE

Warnsdorf 1927 – 2015 Klagenfurt

135 | PIENZA, 1993

Gouache/Papier, 50 x 65,5 cm
signiert, datiert und beschriftet
Hoke 10/4 1993 PIENZA

136 | TOSCANA, 1989

Gouache/Papier, 50,5 x 65 cm
signiert, datiert und beschriftet
Hoke 21/2 89 K Tosc.t



136



GOTTFRIED SALZMANN

geboren 1943 in Saalfelden

- 137 | **NEW YORK YELLOW GREY**
Aquarell/Foto, 36,8 x 26 cm
signiert und nummeriert Salzmänn 39608
- 138 | **NEW YORK IM NEBEL**
Aquarell/Papier, 30 x 47,3 cm
signiert und nummeriert Salzmänn 51006
- 139 | **NEW YORK EAST SIDE, 2012**
Aquarell/Papier, 29,8 x 47,1 cm
signiert und nummeriert Salzmänn 71315
- 140 | **BROOKLYN MANHATTAN BRIDGE**
Aquarell/Papier, 32 x 44,6 cm
signiert und nummeriert Salzmänn 121602
- 141 | **NEW YORK BLUE SKY**
Aquarell/Papier, 23,2 x 44,9 cm
signiert und nummeriert Salzmänn 121605



138



139



140



141



142



143

GOTTFRIED SALZMANN

geboren 1943 in Saalfelden

- 142 | **NEW YORK BLUE I**
Aquarell/Papier, 48 x 30 cm
signiert und nummeriert Salzmann 121603
- 143 | **NEW YORK SKYSCRAPER**
Aquarell/Papier, 46,2 x 28,5 cm
signiert und nummeriert Salzmann 111307
- 144 | **NEW YORK REFLECTION**
Aquarell/Papier, 48,2 x 32,5 cm
signiert und nummeriert Salzmann 121604



BIOGRAFIEN

FRIEDRICH ADUATZ

Pula 1907 – 1994 Voitsberg

Als Sohn eines burgenländischen k.u.k. Polizeibeamten wuchs Aduatz in Pula, einer Ortschaft in Istrien, auf. Die mediterrane Prägung des Künstlers verstärkte sich durch dessen Besuch der lokalen italienischen Schule und die Beobachtung der Schiffsmaler am Hafen von Pula. Im Alter von fünfzehn Jahren zog Aduatz nach Graz, um dort zu studieren und anschließend als Lehrer zu arbeiten. Nebenbei besuchte er Kunstunterricht bei Wilhelm Thöny. Ab 1934 wurde Aduatz sowohl Mitglied der Grazer Secession als auch des Wiener Hagenbundes und stellte regelmäßig in den beiden österreichischen Städten aus. 1938 wurde der Hagenbund aufgelöst, Aduatz ein Ausstellungsverbot auferlegt und seine Kunst als „entartet“ gekennzeichnet. Ein Jahr später wurde er zur deutschen Wehrmacht eingezogen und lebte anschließend mit seiner Gattin im steirischen Voitsberg. Während des Krieges war Aduatz in Italien, Tschechien und Slowenien stationiert. Nach dem Kriegsende konnte er seine Kunst wieder öffentlich präsentieren und nahm an mehreren Ausstellungen in der Wiener Secession, in Graz, Italien, Deutschland und Südamerika teil.

FRIEDRICH BECK

Wien 1873 – 1921 Wien

Bevor der Wiener Maler Friedrich Beck ab 1890 an der Akademie der bildenden Künste bei Christian Griepenkerl studierte, absolvierte er eine zweijährige Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Schon bald entfaltete sich Beck in der Wiener Kunstszene und wurde Mitglied des Jungbundes, des Hagenbundes und 1905 des Künstlerhauses. Mit all diesen Vereinigungen stellte Beck regelmäßig in der österreichischen Hauptstadt aus. Die meisten seiner Werke sind Landschaftsdarstellungen, wobei den Künstler vor allem Berglandschaften faszinieren, die er während seiner Reisen durch Österreich und Dalmatien ausgiebig studieren konnte.

CLAIRE BERTRAND-EISENSCHITZ

Sèvres 1890 – 1969 Cachan bei Paris

Claire Bertrand studierte von 1908 bis 1912 an der Académie Julien und an der Académie de la Grande Chaumière, wo sie ihren späteren Mann, Willy Eisenschitz, kennenlernte. 1914 heirateten die beiden, Sohn David und Tochter Evelyn wurden im Internierungslager geboren, wo die Familie aufgrund der Staatsbürgerschaft ihres Mannes interniert war. Anfang der zwanziger Jahre übersiedelte das Künstlerehepaar während der Sommermonate in die Provence, wo es sich 1927 in La Valette-du-Var niederließ. Claire Bertrand nahm regelmäßig an Gruppen- und Einzelausstellungen in französischen Galerien teil. 1939 folgte sie ihrem Mann, der aufgrund seiner jüdischen Herkunft gefährdet war, in ein Versteck in der Drôme. Zwischen 1952 und 1969 erfolgten mehrmonatige Ibiza-Aufenthalte des Malerehepaars, welches besonders das intensive Licht der Insel faszinierte.

HANS BÖHLER

Wien 1884 – 1961 Wien

Hans Böhler, einer begüterten Industriellenfamilie entstammend, besuchte in Wien die Malschule Jaschke und kurzzeitig auch die Akademie. Früh

geriet er unter den Einfluss der Secession, wo er 1908 erstmals ausstellte. Seit 1909 war er Mitglied der Neukunstgruppe und unterhielt engen Kontakt zu Klimt und Schiele, die er zugleich durch Aufträge und Ankäufe förderte. Mehrmonatige Studienreisen führten ihn 1910 nach Russland, Japan und China, 1913 nach Südamerika und in die USA, wohin er 1936 übersiedelte. 1929 erschien vom Schiele-Förderer Arthur Roessler eine erste Monografie über Böhler, der etliche weitere Publikationen und Ausstellungen folgten. 1934 wurde er Mitglied der Wiener Secession, die ihm 1950 eine große Ausstellung widmete. Nach seinem Tod 1961 kam es zu zahlreichen Retrospektiven, unter anderem in London, Wien und München.

FRIEDL DICKER-BRANDEIS

Wien 1898 – 1944 KZ Auschwitz

Friederice Dicker wuchs in einem jüdisch-bürgerlichen Elternhaus als Tochter eines Papierwarenverkäufers auf und besuchte ab ihrem vierzehnten Lebensjahr die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, um Fotografie und Reproduktionstechnik zu studieren. Anschließend besuchte sie die Textilklass der Kunstgewerbeschule. Dank ihres Lehrers an der privaten Kunstschule, Johannes Itten, hatte Dicker die Möglichkeit nach Weimar zu reisen, wo sie in Kontakt mit Walter Gropius und Paul Klee trat. Zwischen 1920 und 1924 entwarf Dicker zahlreiche Kostüme und Bühnenbilder für Theater in Berlin und Dresden. Mit ihrem Kollegen Franz Singer gründete Dicker ein eigenes Atelier in Berlin und Wien, wo sie hauptsächlich im Bereich der Innenarchitektur arbeitete. Dicker war auch politisch sehr engagiert und trat der Kommunistischen Partei bei. 1934 wurde sie wegen kommunistischer Aktivitäten verhaftet und emigrierte zwei Jahre später, nach ihrer Freilassung, nach Prag. Dort heiratete sie ihren Cousin Pavel Brandeis und wurde somit tschechische Staatsbürgerin. 1942 wurde das Paar in das KZ Theresienstadt deportiert und zwei Jahre später nach Auschwitz überstellt. Während ihr Mann den Zweiten Weltkrieg überlebte, wurde Dicker im Alter von 46 Jahren im KZ vergast.

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

Willy Eisenschitz inskribierte 1911 an der Akademie in Wien, zog aber 1912, fasziniert von der französischen Kunst, nach Paris, wo er an der Académie de la Grande Chaumière studierte. 1914 heiratete er seine Studienkollegin Claire Bertrand. Ab 1921 verbrachte Eisenschitz die Sommer in der Provence und beschickte Ausstellungen in ganz Frankreich. Bis 1943 war er in die pulsierende Pariser Kunstszene rund um die Maler der „École de Paris“, unter denen sich viele jüdische Künstler befanden, integriert. Während des Zweiten Weltkrieges hielt er sich in Dieulefit versteckt und kehrte danach auf das Anwesen „Les Minimes“ bei Toulon zurück. Ab 1951 unternahm er Reisen nach Ibiza und wohnte wechselweise in Paris und in der Provence. Wie sehr sein Œuvre geschätzt wird, zeigen zahllose Ausstellungen in Frankreich, England und Übersee, sowie Ankäufe namhafter Museen.

GEORG EISLER

Wien 1928 – 1998 Wien

Als Sohn eines Komponisten und einer Sängerin wuchs Georg Eisler in einem künstlerischen Umfeld im Wien der Zwischenkriegszeit auf. Im Alter von acht Jahren lebte er mit seiner Mutter in Prag und Moskau, bis sie schließlich 1939 nach Manchester zogen. Dort studierte Eisler

Malerei an der Stockport School of Art und der Manchester Academy. Während eines Aufenthalts in London im Jahr 1944 begegnete er Oskar Kokoschka und nahm bei ihm Unterricht. Nach Kriegsende kehrte Eisler wieder nach Wien zurück, wo er zwischen 1968 und 1972 als Präsident der Secession fungierte. Er blieb jedoch weiterhin in Kontakt mit der englischen Künstlerszene und entwarf beispielsweise die Kostüme und Bühnenbilder für Otto Klemperers Inszenierung der Zauberflöte im Royal Opera House Covent Garden. Ab den 1970er Jahren arbeitete Eisler auch als Kunstlehrer, unter anderem in Kalifornien, New Mexico, Salzburg und Berlin.

THIRSA ETTINGER

Soroca 1905 – 1979 unbekannt

Über die im moldawischen Soroca geborene Künstlerin Thirsa Ettinger, verheiratete Thirsa oder Tirza Horowitz, gibt es leider sehr wenige Informationen. Zwischen 1926 und 1928 studierte sie an der Wiener Kunstgewerbeschule in der Fachklasse Zeichnen und Malen bei Berthold Löffler. Dokumentiert ist außerdem eine Reise nach Israel und Palästina. Ettinger war vor allem als Grafikerin und in der Technik des Linolschnitts tätig.

JOSEF FLOCH

Wien 1894 – 1977 New York

Josef Floch studierte an der Wiener Akademie und war ab 1919 Mitglied des Hagenbundes, wo er häufig in Ausstellungen vertreten war. 1925 übersiedelte er nach Paris, wo er sich mithilfe seines Freundes Willy Eisenschitz rasch etablierte. Er stellte in der renommierten Galerie von Berthe Weill aus, die auch internationale Größen wie Picasso und Modigliani betreute. 1941 emigrierte er in die USA und baute sich und seiner Familie eine neue Existenz auf. Zahlreiche Ausstellungen und Auszeichnungen dokumentierten auch in New York seine Erfolge. 1972 veranstaltete die Österreichische Galerie eine vielbeachtete Retrospektive, die das Werk dieses kunstgeschichtlich wichtigen Malers wieder nach Österreich zurückholte.

HELENE FUNKE

Chemnitz 1869 – 1957 Wien

Die in Chemnitz geborene Malerin Helene Funke erhielt ab 1899 ihre künstlerische Ausbildung in München an der Malschule von Friedrich Fehr und bei Angelo Jank an der Damenakademie. Von 1905 bis 1913 lebte sie in Paris und Südfrankreich. Dort setzte sie sich mit dem Impressionismus und dem französischen Fauvismus auseinander. In Frankreich stellte sie gemeinsam mit Henri Matisse, Georges Braque und Maurice de Vlaminck aus und ihr Werk war in den Pariser Herbstsalons zwischen 1905 und 1913 vertreten. Der Großteil ihres in Frankreich geschaffenen Werkes ist der Forschung heute unbekannt. Von 1913 an bis zu ihrem Tod 1957 lebte sie in Wien, wo sie sich trotz ständiger feindlicher Kritiken seitens der durchwegs männlichen Kunstkritik bald etablierte.

JOSEF GASSLER

Austerlitz 1893 – 1978 Wien

Josef Gassler wurde 1893 in Austerlitz in Mähren geboren. Er studierte in Breslau und an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Rudolf Bacher, Hans Tichy und Alois Delug. Sein früher Erfolg an der Akademie wurde durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges jäh unterbrochen.

Unter dem Eindruck des Krieges wandte sich Gassler vermehrt melancholischen Darstellungen zu und entwickelte sich in Richtung Neue Sachlichkeit. Zwischen 1925 und 1927 lebte Gassler in Paris und unternahm Reisen nach Italien, Südfrankreich, Prag, Wien und Karlsbad. Ab 1947 lebte er in Karlsbad und schuf für die Glasmanufaktur Moser und tschechische Werkstätten Entwürfe für Porzellan, Glas, Wand- und Bühnenbilder. Von 1928 bis 1939 war er Mitglied der Wiener Secession und danach des Künstlerhauses. Nach dem Zweiten Weltkrieg zog Gassler dauerhaft nach Wien. Seine bevorzugten Sujets waren Stillleben, Porträts und Landschaftsbilder. Er schuf zahlreiche Fresken in Böhmen und Mähren und entwarf Bühnenbilder für das Theater in Karlsbad.

EMIL VON GERLICZY

Krain 1871 – 1924 Zürich

Gerliczy wuchs in der Krain auf und diente bis 1897 in der österreichisch-ungarischen Armee als Offizier. Im gleichen Jahr heiratete er die adelige Baroness Louise Anna von Korff und gemeinsam ließen sich die beiden in Dresden nieder. Dort konnte Gerliczy sich in Ruhe seinem Studium an der Akademie der Bildenden Künste bei Robert Sterl widmen. Kurz darauf wurde er Mitglied des Deutschen Künstlerbundes und der Dresdner Künstlervereinigung „Die Brücke“ und freundete sich eng mit expressionistischen Malern wie Emil Nolde an. Nach Ende des Ersten Weltkrieges hatte Gerliczy die Möglichkeit, in Länder wie Spanien, Tunesien, Frankreich, Griechenland, Ägypten und die Türkei zu reisen.

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

Schon früh zeigte sich Gurschners Begabung für die Malerei. 1918 wurde er als jüngster Student an der Akademie in München aufgenommen. Ab 1920 wohnte er im Innsbrucker Stadtteil Mühlau und stellte zusammen mit den anderen Künstlern des „Mühlauer Kreises“, Ernst Nepo, Alphons Schnegg und Rudolf Lehnert, aus. Von 1925 an unternahm er zahlreiche Reisen nach Italien, Spanien und Frankreich, stellte auf der Biennale in Venedig aus und absolvierte 1929 eine umjubelte Personale in der Londoner Fine Art Society. 1931 kaufte die Tate Gallery seine „Verkündigung“ an. Gurschner lebte von zahlreichen Porträtaufträgen und verkehrte dadurch in Adels-, Diplomaten- und Wirtschaftskreisen. 1938 ging er ins Exil nach London, wo er seine zweite Frau Brenda kennenlernte. Nach dem Krieg wandte sich Gurschner der Bühnenbildgestaltung zu und arbeitete für die Covent Garden Opera, das Globe und Hammersmith Theater.

WALDEMAR GÜTTNER

Hermannstadt 1879 – 1967 Innsbruck

Der Tiroler Maler und Autodidakt besuchte als Jugendlicher die Militärrealschule in Kronstadt und war anschließend bis zu seiner frühen Pensionierung 1918 Offizier in verschiedenen Kommandos. Beeinflusst von Artur Nikodem und Albin Egger-Lienz, mit dessen Tochter Lori er kurzzeitig verheiratet war, schuf Güttner Landschafts- und Figurenbilder von expressiver Farbigkeit. Seine Arbeiten erscheinen nur selten auf dem Kunstmarkt, da er seine Schaffenszeit bereits 1937 durch äußere Umstände beenden musste.

ANTON HANAK

Brünn 1875 – 1934 Wien

Anton Hanak absolvierte in Wien zuerst eine Lehre als Holzbildhauer und studierte von 1898 bis 1904 an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Nach seiner Ausbildung war er als selbständiger Bildhauer tätig und leitete von 1913 bis 1932 die Klasse für monumentale Bildhauerei an der Kunstgewerbeschule, ab 1932 war er Professor für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste. Hanak war Mitglied der Secession, der Wiener Werkstätte und Gründungsmitglied des Österreichischen Werkbundes, sowie eng befreundet mit Gustav Klimt und Josef Hoffmann. Bereits 1902 nahm er an einer Ausstellung des Hagenbundes teil. Hanak schuf skulpturalen Schmuck für mehrere Bauten von Josef Hoffmann sowie in den 1920er Jahren für Wohnbauten der Gemeinde Wien. Zahlreiche Porträtbüsten und Denkmäler stammen von ihm, wie das Kriegerdenkmal auf dem Zentralfriedhof, der Gesamtentwurf sowie die Büste Viktor Adlers am Republikdenkmal. Zu seinen Schülern zählten unter anderem Fritz Wotruba, Rudolf Reinhart, Heinz Leinfeller und Franz Hagenauer.

KARL HAUKE

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

Karl Hauke studierte 1918 bis 1923 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Jungwirth, Sterrer und Delug und stellte 1920 erstmals im Rahmen einer Gemeinschaftsausstellung der Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden des „Rings“ in Linz aus. Hauke pendelte ab 1923 zwischen Linz und Wien und arbeitete als freischaffender Künstler. Er stellte wiederholt in der Wiener Secession, im Hagenbund sowie im Rahmen der Künstlervereinigung Maerz, deren Mitglied er war, aus. Von 1927 bis 1938 war Hauke Mitglied des Hagenbundes und konnte später trotz des NS-Regimes unbehelligt arbeiten und ausstellen. Zwischen 1943 und 1945 wurde er zum Wehrdienst eingezogen. 1947 übernahm er das Direktorat der Kunstschule in Linz und leitete dort bis 1951 eine Meisterklasse für Malerei. Er stellte in den 1950er und 1960er Jahren regelmäßig in Wien und Linz aus. Das Oberösterreichische Landesmuseum veranstaltete 1959 die Kollektivausstellung „Hauke-Dimmel-Hofmann“ mit über 40 Werken Hauks. Nach dem Krieg war er hauptsächlich als Gestalter von Fresken, Mosaiken und Wandgemälden tätig, die sich an über 50 öffentlichen Bauwerken, vorwiegend in Linz und Wien, befinden.

CARRY HAUSER

Wien 1895 – 1985 Rekawinkel

Carry Hauser studierte an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und an der Wiener Kunstgewerbeschule. 1914 meldete er sich als Freiwilliger zum Kriegsdienst, kehrte aber zum Pazifisten geläutert nach Wien zurück. Er lebte danach hauptsächlich in Wien, aber auch sporadisch in Passau, wo er mit dem Maler Georg Philipp Wörten befreundet war. Viele Werke aus dieser frühen Schaffensperiode, Zeugnisse des Kriegsschreckens, gingen jedoch in den Turbulenzen der Nachkriegszeit verloren. Ab 1928 war er Präsident des Hagenbundes. Im Ständestaat engagierte er sich in der Vaterländischen Front, bevor gegen ihn durch die Nationalsozialisten ein Berufs- und Ausstellungsverbot verhängt wurde. 1939 verließ Hauser Österreich, um einer Berufung an eine Kunstschule in Melbourne zu folgen. Der Kriegsausbruch verhinderte jedoch seine Ausreise nach Australien und zwang ihn zu einem Aufenthalt in der Schweiz, wo ihm Erwerbsbeschränkungen auferlegt wurden. Aus diesem Grunde war er während jener Zeit hauptsächlich literarisch tätig. Nach seiner Rückkehr nach Wien im Jahr 1947 beteiligte sich Hauser am Aufbau des

kulturellen Lebens in Österreich. Er wurde Generalsekretär des P.E.N.-Clubs und Ehrenpräsident des Neuen Hagenbundes. Als Maler genoss er in der Nachkriegszeit internationalen Ruf. Publizistisch trat er mit Artikeln über Kunst und Kunstfragen hervor. Seine Verdienste wurden durch öffentliche Aufträge und Auszeichnungen, unter anderem die Goldene Medaille der Stadt Wien, sowie durch die Verleihung des Professorentitels gewürdigt.

BRUNO HESS

Wien 1888 – 1949 Wien

Bruno Hess war während des Ersten Weltkrieges in einem kriegswichtigen Betrieb tätig, nach Kriegsende zeichnete und fotografierte er für alpine Zwecke. Als Sohn des Alpinisten Heinrich Hess war er von Beginn vor allem an Gebirgsdarstellungen interessiert. Sein Vater gilt als Erschließer des Gesäuses und verfasste neben dem ersten Gesäuseführer zahlreiche weitere Bergführer. Die Hesshütte erinnert bis heute an den Pionier der Alpinistik. Bruno Hess unternahm wie sein Vater viele Alpentouren, malte zahlreiche Hochgebirgslandschaften und veröffentlichte 1925 das Buch „Alpine österreichische Landschaften“.

GUSTAV HESSING

Czernowitz 1909 – 1981 Wien

Gustav Hessing wurde 1909 in Czernowitz in der heutigen Ukraine geboren. Er studierte an der Akademie in Wien bei Ferdinand Andri und Karl Fahringer. Unter dem Regime der Nationalsozialisten wurde Hessing ein Berufsverbot erteilt. 1946 war er Mitbegründer und erster Präsident der Künstlergruppe „Der Kreis“. 1967 wurde er zum Professor und Leiter einer Meisterklasse an der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt. Er war von 1958 bis 1960 und ab 1969 Mitglied der Wiener Secession. Im Jahr 1967 erhielt Hessing den Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst und 1979 fand in der Österreichischen Galerie Belvedere eine Retrospektive statt.

GISELBERT HOKE

Warnsdorf 1927 – 2015 Klagenfurt

Giselbert Hoke wurde als zweites von sechs Kindern in Nordböhmen geboren. Er begann sich früh für das Schmiedehandwerk zu interessieren, wurde aber in die Wirren des Zweiten Weltkrieges verwickelt, wo er als Siebzehnjähriger schwer verwundet wurde und seinen rechten Arm verlor. Nach der Kriegsgefangenschaft begann das neue Leben Hokes mit der Ablegung der Matura und dem Eintritt in die Akademie, wo er im Kreise Lehmden, Avramidis, Hrdlicka und Hundertwasser seinen eigenen künstlerischen Weg begann. Seit 1958 arbeitete der Künstler immer vielfältiger mit Glas. Es entstanden Glaswände für St. Florian in Wien, die Verabschiedungshalle in Klagenfurt, die Universität Wien sowie ein Glasrad in Coburg. 1956 schuf er als Wettbewerbssieger die Fresken für den Klagenfurter Bahnhof und löste damit einen Kunstskandal aus. Hoke wurde 1974 als Universitätsprofessor an die Technische Universität Graz berufen, wo er mit der Schaffung eines Institutes für künstlerische Gestaltung begann. Auf Schloss Saager, das er zwischenzeitlich erworben hatte, erfolgte die Errichtung eines Werkhauses. Hoke arbeitete hauptsächlich in diesem Werkhaus, aber auch in Peru, Spanien und in der Südtoskana.

ERNST HUBER

Wien 1895 – 1960 Wien

Ernst Huber absolvierte von 1910 bis 1914 eine Ausbildung zum Lithograf und Schriftsetzer. Daneben besuchte er Abendkurse für ornamentales Zeichnen an der Wiener Kunstgewerbeschule. Als Maler blieb er Autodidakt. Seine erste Ausstellung 1919 in der Kunstgemeinschaft war ein großer Erfolg, der ihn ermutigte die Laufbahn als Maler weiterzuverfolgen. Motive aus Niederösterreich, Oberösterreich und dem Salzkammergut beherrschten sein Frühwerk. In den 1920er Jahren bereiste er viele Teile der Welt und hielt seine Eindrücke in Aquarellen und Ölgemälden fest. Als Mitglied der Wiener Secession nahm er ab 1928 regelmäßig an deren Ausstellungen teil. Zeitgleich begann eine lebenslange Freundschaft zu Ferdinand Kitt, Franz Zülöw, Josef Dobrowsky, Georg Ehrlich und Georg Merkel, mit denen er viele Sommer im Salzkammergut verbrachte. Ernst Huber war Mitglied der Zinkenbacher Malerkolonie, die sich durch Anregung Kitts am Wolfgangsee formiert hatte. 1932 beschickte er die Biennale in Venedig. 1935 erhielt Huber den Österreichischen Staatspreis für Aquarellmalerei und 1937 den Ehrenpreis der Stadt Wien. Der Professorentitel wurde ihm 1949 verliehen, 1952 folgte der Ehrenpreis für Malerei im Kunstverein Salzburg.

FREDERICK JAEGER

Wien 1895 – 1980 Kansas City

Friedrich Jaeger entstammte einer jüdischen Kaufmannsfamilie aus Wien und wurde als Zweiundzwanzigjähriger zum Kriegsdienst an die italienische Front berufen. Nach Kriegsende heiratete Jaeger und konvertierte zum Katholizismus. Er begann sein Studium an der Akademie der bildenden Künste. Während der 1920er und 1930er Jahre arbeitete Jaeger als Kunstlehrer und konnte sich gleichermaßen seiner eigenen Malerei widmen. In dieser Zeit entstand ein vielseitiges künstlerisches Werk des Malers, welches unter anderem Porträts, Grafiken, Postkarten und Buchillustrationen beinhaltete. Jaegers Kunstwerke konnten zu seiner Zeit im Wiener Künstlerhaus und der Secession betrachtet werden. Im Jahr 1938 musste Jaeger nach New York emigrieren. Als Postkarten- und Geschenkartikelillustrator konnte er sich dort ein neues Leben aufbauen und ließ sich später in Kansas City nieder, wo er als Kunstprofessor in der hauseigenen Werkstatt bei Hallmark junge Künstler unterrichtete, wodurch er die amerikanische Grußkartenindustrie veränderte und prägte. Auf unserer Homepage sowie auf der Webseite www.jaegergallery.com können Sie mehr über den Künstler erfahren.

RUDOLF JUNK

Wien 1880 – 1943 Rekawinkel

Rudolf Junk studierte Philologie, ehe er sich nach Abschluss des Studiums an der Akademie der bildenden Künste einschrieb. Dort war er Schüler von Heinrich Lefler, der ihn auch förderte, als er sich mehr und mehr in die Holzschnitttechnik vertiefte. 1904 präsentierte Junk seine Werke erstmals in einer Ausstellung des Hagenbundes der Öffentlichkeit. Nach Abschluss seines Studiums 1908 trat Junk dem Hagenbund bei, der ihm zu einer regelmäßigen Ausstellungsplattform wurde. Über die Vermittlung Kolo Mosers kam Junk in Verbindung mit den k.u.k. Staatsdruckereien, die für viele Jahre zu seinem Hauptauftraggeber wurden. Nebenberuflich war er als Kurator der Wiener Musikakademie tätig. 1922 trat Junk aus dem Hagenbund aus, zwei Jahre später dem Künstlerhaus bei. Es erfolgte die Bestellung zum Direktor der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, wodurch seine künstlerische Tätigkeit zugunsten der pädagogischen zurückblieb. Ab Mitte der 1930er Jahre engagierte sich Junk am Kunsthistorischen Museum als Sachverständiger und wurde Volksbildungsreferent der Stadt Wien.

LILLY KJÄER

Budapest 1887 – 1959 Wien

Die in Budapest geborene Malerin Lilly Kjær zog für ihre Ausbildung nach Wien und studierte an der Kunstschule für Frauen und Mädchen bei Hans Tichy. Im Jahr 1935 hatte Kjær die Möglichkeit, ein Jahr in Berlin zu verbringen. Dies erwies sich als sehr prägend für ihre künstlerische und vor allem stilistische Entwicklung. In den darauf folgenden Jahren studierte sie in Wien unter anderem bei Robin Christian Andersen und war Gastschülerin an der Akademie für angewandte Kunst. Kjær lebte in Wien und Tirol. Ihre figuralen Bildnisse zeigen eine Tendenz zur monumentalen Gestaltung und lassen einen Einfluss von Albin Egger-Lienz erkennen.

GUSTAV KLIMT

Baumgarten bei Wien 1862 – 1918 Wien

Gustav Klimt studierte zwischen 1876 und 1883 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Julius Viktor Berger und Ferdinand Laufberger. Nach Beendigung des Studiums bildete er gemeinsam mit seinem Bruder Ernst und seinem Künstlerkollegen Franz Matsch eine Ateliergemeinschaft und gestaltete mit ihnen Deckengemälde in der Wiener Hermesvilla, das Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums und die Deckenfresken der beiden Stiegenhäuser im Burgtheater. Nach dem Tod seines Bruders und der Auflösung des Ateliers war Klimt, bereits zum gefeierten Maler avanciert, 1897 Mitbegründer der Wiener Secession und wurde zu ihrem ersten Präsidenten ernannt. Aufgrund stilistischer Unstimmigkeiten mit seinen Kollegen trat er 1905 wieder aus der Secession aus. Engen Kontakt pflegte er zu den Künstlern der Wiener Werkstätte, wodurch er 1904 den Auftrag für einen Fries im von Josef Hoffmann erbauten Palais Stoclet in Brüssel erhielt. Heute sind seine Gemälde und Zeichnungen weltweit in Museen und Privatsammlungen vertreten.

KARL KORAB

geboren 1937 in Falkenstein

Karl Korab wuchs in Falkenstein im Weinviertel auf und erlebte als Kind die schrecklichen Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges, wodurch seine Kunst bis heute geprägt ist. Nach Absolvierung des Gymnasiums begab er sich in die Hauptstadt, um an der Akademie der bildenden Künste bei Sergius Pauser zu studieren. Während seiner Studienjahre bewegte er sich im Umkreis der damals stark dominierenden Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Zu seinem einzigartigen Stil gelangte Korab Ende der 1960er Jahre, als er anfangs mit verschiedenen Materialien und Techniken sowie Elementen aus der Natur zu experimentieren.

EDITH KRAMER

Wien 1916 – 2014 Grundlsee

Edith Kramer wuchs im Wien der Zwischenkriegszeit in einem künstlerischen Umfeld auf. Sie nahm ab ihrem dreizehnten Lebensjahr Kunstunterricht an der Schwarzwald-Schule und zwischen 1934 und 1938 erhielt sie außerdem Privatunterricht bei der Malerin Friedl Dicker-Brandeis. 1938 musste sie aus Wien flüchten und emigrierte in die Vereinigten Staaten. Bis Anfang der 1970er Jahre lebte Kramer in New York, wo sie in der Kinderpsychiatrie und als Professorin für Kunsttherapie arbeitete. Bis zum Jahr 2000 unterrichtete sie dann an der George Washington University in Washington D. C.. Heute gilt Kramer als Pionierin für die Entwicklungen der Kunsttherapie.

FRITZ KRCAL

Bregenz 1888 – 1983 Bregenz

Fritz Krcal reiste nach der Matura nach Norddeutschland und beschäftigte sich dort mit Landschaftsmalerei. Danach studierte er Malerei, unter anderem bei Franz von Stuck, an der Akademie der Bildenden Künste in München. 1911 zog es ihn nach Paris, wo er vor allem als Bühnenbildner für die Pariser Oper arbeitete. Gleichzeitig kam er in Kontakt mit Künstlern wie Henri Matisse und Marc Chagall. Während des Ersten Weltkrieges wurde Krcal in Südfrankreich interniert und schaffte es, 1917 in die Schweiz zu flüchten. Dort lernte er Rudolf Steiner kennen und setzte sich mit seiner anthroposophischen Lehre auseinander. Auf Studienreisen in Italien beschäftigte er sich 1919 und 1921 mit der Künstlergruppe Novecento und der Pittura Metafisica. In den 1920er Jahren entwickelte er unter diesen Einflüssen seinen eigenen Stil, der dem Magischen Realismus zuzuordnen ist. Ab 1926 lebte Krcal wieder in seiner Heimatstadt Bregenz und war Mitglied der Künstlergruppe „Der Kreis“. 1939 trat er der NSDAP bei, erst viel zu spät erkannte er die eigentlichen Ziele des Nationalsozialismus und legte 1943 seine Ämter nieder. Nach dem Zweiten Weltkrieg schuf Krcal Wandbilder und Glasfenster für öffentliche Bauten in Vorarlberg. Sein Nachlass mit rund 1200 Werken wurde von seiner Witwe Carmen Krcal 1955 als Schenkung an das Vorarlberger Landesmuseum übergeben.

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

Alfred Kubin erlebte eine unruhige Kindheit. Die Mutter starb früh und die Familie übersiedelte häufig. Unsicher, welcher Berufung er folgen sollte, absolvierte er zunächst eine Fotografenlehre. 1898 ging Kubin nach München, studierte an der Akademie, bildete sich aber bald autodidaktisch weiter. Entscheidend für den jungen Kubin war die Begegnung mit den Werken von Ensor, Klinger, Munch und Redon. 1902 hatte er seine erste Ausstellung in Berlin, die zunächst Unverständnis hervorrief. Mit dem Dichter Max Dauthendey und dem Sammler und Verleger Hans von Weber stellten sich jedoch bedeutende Förderer ein. Die Herausgabe der Weber-Mappe 1903 brachte schließlich den Durchbruch. Bereits im Frühjahr darauf war Kubin in der Secessions-Ausstellung vertreten. Er lernte Fritz von Herzmanovsky kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband, und knüpfte Kontakte zu bedeutenden expressionistischen Künstlern. 1912 begann er für den neu gegründeten „Simplicissimus“ zu arbeiten. Während des Ersten Weltkrieges beschäftigte sich Kubin mit Psychoanalyse und Philosophie. 1921 hatte er seine erste Retrospektive. Er stellte eine große Anzahl Lithografien her und war auch literarisch tätig. Unzählige Arbeiten in Zeitschriften und Illustrationen für Literaten folgten. 1955 vermachte Kubin testamentarisch seinen gesamten Nachlass der Republik Österreich. Dieser wurde nach seinem Tod zwischen der Albertina und dem Österreichischen Landesmuseum aufgeteilt.

BERTOLD LÖFFLER

Nieder-Rosenthal bei Reichenberg 1874 – 1960 Wien

Während seiner Jugend besuchte Berthold Löffler die Zeichenschule des Nordböhmischen Gewerbemuseums und ging anschließend nach Wien, wo er an der Kunstgewerbeschule bei Franz Matsch und Koloman Moser Unterricht nahm. Ab 1900 arbeitete er selbstständig und im Jahr 1905 gründete er gemeinsam mit Michael Powolny die Werkstatt „Wiener Keramik“. Zwei Jahre später übernahm er die Fachklasse für Malerei und Druckverfahren, welche er bis 1935 führte. Dort unterrichtete

unter anderem Oskar Kokoschka. 1908 war er Mitbegründer der Wiener Kunstschau und arbeitete in den darauffolgenden Jahren an allen bedeutenden Aufgaben der Wiener Werkstatt, wie zum Beispiel an Kostümen und Plakaten für das Kabarett Fledermaus oder an der Gestaltung des Palais Stoclet. Außerdem entwarf er Postkarten, Plakate, Kalender und Exlibris – darunter auch das für Sigmund Freud. Während des Ersten Weltkrieges wurde Löffler als Oberleutnant und Kriegsmaler an die Südwestfront geschickt. Aus dieser Zeit stammen etliche Plakate für Kriegsausstellungen oder patriotische Bilderbücher.

FRANZ LUBY

St. Pölten 1902 – 1989 Wien

Franz Luby besuchte die k.u.k. Militärrealschule, um anschließend Offizier zu werden. Erst nach dem Ersten Weltkrieg hatte er die Möglichkeit, sein künstlerisches Studium an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt Wien zu beginnen, welches er nach drei Jahren abschloss. 1924 trat er jedoch in den Staatsdienst ein. Erst ab 1928 beteiligte sich Luby an Ausstellungen der Secession und des Künstlerhauses sowie an zahlreichen internationalen Ausstellungen. Luby war 1947 Mitbegründer der Künstlervereinigung „Neuer Hagenbund“, die er bis 1954 auch leitete. Aufgrund seiner altmeisterlichen Maltechnik und der von ihm dargestellten surrealen Bildwelten lässt sich seine Malerei dem Phantastischen Realismus zuordnen.

ANTON MAHRINGER

Neuhausen 1902 – 1974 Villach

Anton Mahringer arbeitete zunächst im Stuttgarter Zollamt, besuchte daneben aber Malkurse an der Fachschule für Goldschmiede, wo sein Vater als Lehrer tätig war. Nach einer Knieverletzung, die lebenslanglich ein steifes Bein zur Folge hatte, musste er seine Ausbildung wechseln und begann eine Banklehre. An der Stuttgarter Kunstgewerbeschule bereitete er sich für die Aufnahme an die dortige Kunstakademie vor. Ab 1928 besuchte er die Klasse für Malerei von dem aus Nötsch in Kärnten berufenen Anton Kolig. Während eines Ausfluges mit seinem Lehrer lernte er zum ersten Mal die Landschaft des Kärntner Gailtales kennen, welche bei ihm einen prägenden Eindruck hinterließ. Er unterstützte Kolig in der Ausführung der Fresken für das Klagenfurter Landhaus und übersiedelte 1931 ständig nach Nötsch. Ab diesem Zeitpunkt wurde die Landschaftsmalerei für ihn der Schwerpunkt seines Schaffens. Gemeinsam mit Anton Kolig, Franz Wiegele und Sebastian Isepp bildete Mahringer den Nötscher Kreis, eine lose Gruppierung von Künstlern mit Lebens- und Schaffensmittelpunkt in Nötsch.

GEORG MERKEL

Lemberg 1881 – 1976 Wien

Georg Merkel arbeitete zunächst als Dekorationsmaler, erst dank der Unterstützung eines Freundes konnte er von 1903 bis 1905 an der Akademie in Krakau studieren. 1905 bis 1908 und 1909 bis 1914 lebte Merkel in Paris, wo er sich mit der französischen Klassik und Cézanne auseinandersetzte. Als 1914 der Krieg ausbrach, meldete er sich freiwillig zur österreichischen Armee. Eine Kopfverletzung ließ ihn für mehrere Monate erblinden, die Genesung und Wiedererlangung des Augenlichts waren prägend für seine spätere Kunst. In der Zwischenkriegszeit lebte Merkel in Wien, war Mitglied des Hagenbundes und hatte Kontakt zur Zinkenbacher Malerkolonie. Als 1938 seine Kunst als entartet diffamiert wurde, emigrierte er über die damalige Tschechoslowakei

nach Frankreich. Zu Kriegsausbruch wurde er in Südfrankreich interniert und lebte später in Montauban. Ab 1945 war Merkel Mitglied und später auch Ehrenmitglied der Wiener Secession, 1961 erhielt er den Preis der Stadt Wien. Erst 1972 kehrte Merkel nach Wien zurück. Er war mit der Malerin Louise Merkel-Romeé verheiratet und mit Elias Canetti bekannt, der in seiner Autobiographie „Das Augenspiel“ auch darüber schreibt.

ERNST NEPO

Dauba 1895 – 1971 Innsbruck

Ernst Nepo studierte ab 1913 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges lebte er in Innsbruck, wo er mit Herbert Gurschner, Alphons Schnegg und Rudolf Lehnert im Mittelpunkt des Mühlauer Künstlerkreises stand. Ab 1927 war Nepo Mitglied der Wiener Secession. Unter anderem entwarf er von 1934 bis 1937 Bühnenbilder für das Innsbrucker Stadttheater und war bis 1943 Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste in Tirol. Trotz seiner hohen Funktion während der NS-Zeit bekam er nach 1945 zahlreiche öffentliche Aufträge für monumentale Wandmalereien und Porträts und wurde auch als Stilllebenmaler sehr geschätzt.

MAX OPPENHEIMER

Wien 1885 – 1954 New York

Max Oppenheimer studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Christian Griepenkerl sowie an der Prager Kunstakademie. 1908 kehrte er nach Wien zurück und nahm an der Kunstschau teil. Nach Studienreisen in Europa lebte er ab 1911 in Berlin, wo er vom Verleger Paul Cassirer gefördert wurde. Die renommierte Münchner Galerie Thannhauser widmete „MOPP“, wie sich Oppenheimer ab 1912 verkürzt nannte, eine Personale. Zur gleichen Zeit erschien in Wien eine Monografie und die Galerie Miethke zeigte seine Werke. 1915 verlegte er seinen Wohnsitz in die Schweiz, danach wieder nach Berlin und Wien, wo er im Hagenbund ausstellte. Von den Nationalsozialisten als entarteter Künstler eingestuft, emigrierte er 1938 in die Schweiz, dann nach New York, wo er bis zu seinem Tod in großer Zurückgezogenheit lebte. In Auseinandersetzung mit Kokoschka und Schiele entstanden spannende, expressive, teils kubistisch und futuristisch beeinflusste Arbeiten. Internationale Ausstellungen machten ihn zu einem der wichtigsten Vertreter der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit.

SERGIUS PAUSER

Wien 1896 – 1970 Klosterneuburg

Sergius Pauser studierte von 1919 bis 1924 in München und von 1925 bis 1926 an der Wiener Akademie bei Karl Sterrer. Er lebte in Wien, wurde 1927 Mitglied der Secession und erhielt 1932 den österreichischen Staatspreis. Studienreisen führten ihn 1938 nach Italien, Frankreich und in die Schweiz, wo er in seiner realistisch-expressiven Malweise bestärkt wurde. 1943 übernahm Pauser die Leitung der Meisterschule für Bildnismalerei an der Akademie und wurde 1947 zum Professor ernannt. In der Nachkriegszeit war er ein gefragter Porträtist und fest in die österreichische Kunstszene integriert. Er fertigte die Porträts vieler Politiker und Schauspieler an und erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen. Sein Werk wurde 1996 in einer großen Retrospektive in der Österreichischen Galerie gezeigt und befindet sich in zahlreichen wichtigen Sammlungen.

LOIS PREGARTBAUER

Misselsdorf bei Mureck 1899 – 1971 Wien

Lois Pregartbauers künstlerische Ausbildung umfasste kurze Studienzeiten an der Akademie der bildenden Künste, der Technischen Hochschule und der Kunstgewerbeschule in Wien sowie Privatunterricht bei Erich Wagner und Remigius Geyling. Im Wesentlichen gilt er aber als Autodidakt. Pregartbauer war Mitglied im Künstlerhaus, in der Wiener Secession und im Hagenbund. Stilistisch blieb Pregartbauers Gesamtwerk von der Neuen Sachlichkeit Anfang der 1930er Jahre bis zu konstruktivistischen Tendenzen nach 1945 überwiegend dem Gegenständlichen verpflichtet. Seine höchste Meisterschaft erreichte er in der Kohlezeichnung und der Pastellmalerei.

MAXIMILIAN REINITZ

Wien 1872 – 1935 Wien

Über den Hagenbund-Künstler Maximilian Reinitz ist biografisch wenig bekannt. Von 1898 bis 1902 studierte er an der Münchner Kunstakademie bei Johann Herterich, Ludwig von Herterich, Carl von Marr und Peter von Halm. Anschließend war er in Budapest, Dresden und Berlin tätig, ab 1914 wieder in Wien. Studienreisen führten ihn gelegentlich nach Italien, Deutschland und Albanien. Von 1922 bis zu seinem Tod im Jahr 1935 war er Ehrenmitglied des Hagenbundes.

HERBERT VON REYL-HANISCH

Wien 1898 – 1937 Bregenz

Der Sohn eines Kaiserjäger-Offiziers studierte ab 1917 bei Hans Tichy an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Aus Enttäuschung über den Unterricht wechselte er 1920 an die Kunstgewerbeschule zu Wilhelm Müller-Hofmann. 1923 heiratete er die Freiburger Bakteriologin Marianne Nohl, mit der er immer wieder ausgedehnte Italienreisen unternahm. Bereits 1923 beteiligte sich Reyl-Hanisch an seiner ersten Ausstellung in der Wiener Secession, wo er in den nächsten Jahren regelmäßig teilnahm. Seine Verbindungen zu vermögenden Gesellschaftskreisen brachten ihm zahlreiche Porträtaufträge ein, die es ihm ermöglichten, auch während der Wirtschaftskrise als freischaffender Künstler in Wien zu leben. Die Auseinandersetzung mit phantastischer Literatur und die Freundschaft zu Franz Sedlacek, den er 1928 bei einer Ausstellung kennenlernte, beeinflussten seine Bildwelten. Ab den frühen 1930er Jahren stellte er auch in Deutschland aus, da sein Bekanntheitsgrad durch Veröffentlichungen seiner Arbeiten in deutschen Zeitschriften stetig wuchs. 1934 übersiedelte er nach Bregenz, wo er weiterhin lukrative Porträtaufträge erhielt. Gesundheitlich angeschlagen ließ er sich 1935 schließlich in St. Gallen operieren, doch zwei Jahre später starb er in Bregenz an einem schweren Blutsturz.

MILEVA ROLLER

Innsbruck 1886 – 1949 Wien

Mileva Roller (vormals Stoisavljevic) studierte an der Kunstgewerbeschule in Wien und nahm 1908 an der Kunstschau teil. Sie heiratete 1906 den bereits etablierten und zweiundzwanzig Jahre älteren Künstler und Lehrer Alfred Roller. Die Künstlerin stand in regem Kontakt mit Gustav Klimt, Hugo von Hofmannsthal sowie Gustav und Alma Mahler.

GOTTFRIED SALZMANN

geboren 1943 in Saalfelden

Salzmann studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien und danach in Paris. Dort lernte er seine Frau, die Malerin Nicole Bottet, kennen. Die Vielfaltigkeit der französischen Landschaften, vor allem die rauen und unberührten Küsten der Normandie, faszinierte den Künstler so sehr, dass er 1969 nach Frankreich übersiedelte. Heute lebt Salzmann abwechselnd in Paris und Vence, einer kleinen Stadt in der Provence. Salzmanns Werke wurden bislang auf über 200 Einzelausstellungen weltweit gezeigt und in unzähligen Publikationen reproduziert. In Österreich stieß Salzmanns Aquarellstil wie auch in seiner Wahlheimat Frankreich von Anfang an auf breite Zustimmung, was sich sowohl an einer großen Schar an Sammlern als auch an der Zahl seiner Nachahmer erweisen lässt. Von dieser Wertschätzung zeugen nicht zuletzt auch mehrere Museumsretrospektiven, zuletzt die im Salzburg Museum 2006.

OTTO RUDOLF SCHATZ

Wien 1900 – 1961 Wien

Otto Rudolf Schatz erhielt seine Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule unter Anton von Kenner und Oskar Strnad. Er illustrierte in den 1920er und 1930er Jahren verschiedene Bücher und arbeitete für sozialistische Verlage. Ab 1925 war Schatz Mitglied des Bundes österreichischer Künstler, welcher auch die Kunstschau organisierte, von 1928 bis 1938 Mitglied des Hagenbundes und ab 1946 auch Mitglied der Wiener Secession. 1938 emigrierte er nach Tschechien und lebte mit seiner jüdischen Frau in ständiger Furcht vor Repressalien in Prag und Brünn. 1944 wurde das Ehepaar interniert, später aber von den Russen wieder befreit. 1945 kehrte Schatz nach Wien zurück, wo er vom damaligen Kulturstadtrat Viktor Matejka besonders gefördert wurde. Vor und nach dem Krieg unternahm Schatz zahlreiche Reisen, welche ihn nach Italien, Frankreich, England, in die Schweiz, auf den Balkan, nach Asien und in die USA führten.

FREDERICK SERGER

Ivančice 1889 – 1965 New York

Der im tschechoslowakischen Ivančice als Fritz Sinaiberger geborene Maler Frederick Serger verbrachte seine Schulzeit sowie den Wehrdienst in Brünn und zog anschließend nach Wien, um dort an der Kunstschule zu studieren. Während des Ersten Weltkrieges diente Serger in der österreichisch-ungarischen Armee und ab 1919 hielt er sich in Paris auf und nahm an Kunstkursen teil. Im Jahr 1927 heiratete er Helen Spitzer und ließ sich mit ihr im polnischen Skotschau nieder. Im Laufe der 1930er Jahre nahm Serger an den Ausstellungen im Herbstsalon und in den Tuileries in Paris und an Ausstellungen in Polen teil. Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges flüchtete er vorerst nach London und reiste dann über Panama, Guatemala und Mexiko nach New York, wo er beständiger Teil der aufblühenden amerikanischen Künstlerszene wurde. Gemeinsam mit seiner Frau Helen Serger baute er auch eine umfassende Sammlung moderner Kunst auf, die heute im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt wird.

HERMANN SERIENT

geboren 1935 in Melk

Das künstlerische Multitalent Hermann Serient trampelte nach seiner Ausbildung zum Goldschmied zunächst per Autostopp für einige Jahre durch Europa. Während dieser Zeit lebte er von seiner Tätigkeit als Maler und Jazzmusiker. 1965 übersiedelte er nach Rohr im Burgenland, wo der

„Heanzenzyklus“, eine große Serie von Bildern über das Südburgenland und seine Bewohner, entstand. Nebenbei experimentierte er mit selbstgemachten Instrumenten, fotografierte und machte Trickfilme für den ORF. Als Vorläufer der Grünbewegung in Österreich griff er ab den 1970er Jahren verstärkt gesellschaftliche und umweltpolitische Themen in seinen Arbeiten auf. Es entstand der Zyklus „Ikonen des 20. Jahrhunderts“. Ab 1983 folgten Landschaftszyklen mit Ansichten des Südburgenlandes. 1992 gründete er seine eigene Galerie, konzentrierte sich aber bald wieder hauptsächlich auf die Malerei. Hermann Serient lebt in Wien und Rohr und stellt in Österreich, Deutschland und Japan aus. Die Burgenländische Landesgalerie widmete ihm 2005 und 2015 große Werkschauen.

MAX SNISCHEK

Dürnkrot 1891 – 1968 Hinterbrühl

Max Snischek studierte von 1912 bis 1914 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Rosalia Rothausl. Schon 1915 stellte er in der Modeausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie aus. 1922 übernahm er die Leitung der Modeabteilung der Wiener Werkstätte von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill und entwarf gemeinsam mit Maria Likarz die Modelle für Stoffe und Bekleidung. Anfang 1932 ging der Künstler nach München, wo er an der Meisterschule für Mode das Fach Figurenzeichnen unterrichtete.

HANS STAUDACHER

geboren 1923 in St. Urban

Hans Staudacher begann als Autodidakt bereits sehr früh Zeichnungen, Landschaftsaquarelle und Porträts anzufertigen und ab 1948 an Ausstellungen teilzunehmen. 1950 übersiedelte er nach Wien, wo er seitdem lebt und arbeitet. 1954 und 1962 reiste er mehrmals für längere Zeit nach Paris. 1956 vertrat Staudacher Österreich auf der Biennale in Venedig und 1976 wurde ihm der Professorentitel verliehen. Er ist Hauptvertreter der informellen Kunst in Österreich sowie Mitglied der Wiener Secession, des Forum Stadtpark in Graz und des Kunstvereins für Kärnten in Klagenfurt. Seine Werke befinden sich heute in der Grafischen Sammlung Albertina, im Museum of Art in Cincinnati sowie in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen im In- und Ausland.

LILLY STEINER

Wien 1884 – 1961 Paris

Nach ihrer künstlerischen Ausbildung bei Ludwig Michalek an der Kunstschule für Frauen und Mädchen in Wien heiratete Lilly Steiner 1904 den Industriellen Hugo Steiner, einen Schulkollegen von Karl Kraus und Freund und Auftraggeber von Adolf Loos. Als Künstlerin trat sie erst ab 1917 in die Öffentlichkeit. Sie war korrespondierendes bzw. außerordentliches Mitglied des Hagenbundes und Mitglied im Radierclub der Wiener Künstlerinnen. 1927 übersiedelte das Ehepaar nach Paris, wo ihr Mann Geschäftsführer einer Filiale des Modesalons Knize wurde. In Paris erhielt sie jene Anerkennung, die ihr in Österreich versagt blieb. Nach 1937 bezog sie sich in ihren Werken auf politische Ereignisse. Lilly Steiner schuf zahlreiche grafische Mappenwerke und Illustrationen, wobei ihre Ausdrucksstudien von Dirigenten und Künstlern wie Alban Berg, Arturo Toscanini oder Aristide Maillol hervorzuheben sind. Von den grafischen Zyklen sind vor allem die Lithografien zu Arnold Schönbergs Gurreliedern und jene zum Thema Mutter bekannt.

ERWIN STOLZ

Gießhübl 1896 – 1987 Wien

Erwin Stolz wurde als einziges Kind wohlhabender Eltern geboren. In Mödling erhielt er eine Ausbildung zum Agraringenieur, doch in seiner Freizeit beschäftigte er sich mit der Malerei, die ihn schon früh faszinierte. Während des Ersten Weltkrieges diente er als Offizier und wurde schließlich als Kriegsgefangener nach Italien verschleppt. Nach Kriegsende kehrte er aus der Gefangenschaft zurück und widmete sich fortan nur noch der Malerei. Anfangs als Schildermaler, Industriegrafiker und Zeitungszusteller tätig, besuchte er zahlreiche Kurse, um sich künstlerisch weiterzubilden. Er hatte Kontakte zu Gustav Karl Beck, Erich Malina, Anton von Kenner, Alexander Rothaug und den Hagenbundkünstlern. Nach 1945 zog sich Erwin Stolz jedoch aus der Kunstwelt zurück und starb 1987 völlig verarmt.

FERDINAND STRANSKY

Viehofen bei St. Pölten 1904 – 1981 Katzelsdorf

Ferdinand Stransky besuchte von 1919 bis 1923 die Restaurierschule an der Wiener Akademie und studierte bei Serafin Maurer. Als Maler bildete sich Stransky fortan autodidaktisch weiter und war gleichzeitig als Restaurator tätig. Auf Empfehlung des Bildhauers Georg Ehrlich wurde er 1937 in den Hagenbund aufgenommen. Nach dem Krieg wurde er Mitglied der Secession und war einer der Gründer der Künstlergruppe „Der Kreis“. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich als Restaurator für die Galerie St. Lucas, fand aber auch als eigenständiger Maler zunehmend Anerkennung. Gefördert von den Kunsthistorikern Otto Benesch, Fritz Novotny und Hans Aurenhammer, nahm er an den Biennalen in São Paulo und Tokio teil und erhielt 1958 den Theodor Körner Preis sowie 1964 den Kunstpreis des Landes Niederösterreich.

WILHELM THÖNY

Graz 1888 – 1949 New York

Wilhelm Thöny studierte von 1908 bis 1912 an der Kunstakademie in München. Als Münchner Secessionsmitglied begegnete er Alfred Kubin, mit dem er bis an sein Lebensende Kontakt pflegte. Während des Ersten Weltkrieges wurde er als Frontmaler eingezogen. 1931 verließ er die Heimatstadt Graz und zog nach Paris. Regelmäßig verbrachte er einige Monate an der Côte d'Azur. Im Sommer 1933 reiste Thöny zum ersten Mal nach New York. Unter dem Eindruck, den die gigantischen Wolkenkratzer auf ihn ausübten, malte er auch noch später in Paris zahlreiche Ölbilder und Aquarelle mit Motiven aus New York. Auf der Pariser Weltausstellung 1937 erhielt Thöny die Goldene Medaille. 1938 verließ er Paris und emigrierte nach New York, wo er sehr unter der Isolation des Auswanderers litt. 1948 wurde bei einem Brand in seinem New Yorker Bilderlager ein Teil seiner Werke vernichtet.

VIKTOR TISCHLER

Wien 1890 – 1951 Beaulieu-sur-Mer

Viktor Tischler studierte von 1907 bis 1912 an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Studienreisen führten ihn nach Holland, Italien und Frankreich. 1918 war er Mitbegründer und Präsident des Künstlerbundes „Neue Vereinigung“, ab 1920 auch Mitglied des Hagenbundes. 1924 erschien eine Monografie von Arthur Roessler über Tischler. Trotz des Erfolges in Wien übersiedelte er 1928 nach Paris, wo er engen Kontakt zu Josef Floch und Willy Eisenschitz hatte. 1941 emigrierte er in die USA und kehrte 1949 nach Frankreich zurück. Im Frühwerk expressionistisch,

fand Tischler ab 1925 zu einem poetischen Realismus. Werke des Künstlers befinden sich in zahlreichen österreichischen und internationalen Museen und Privatsammlungen.

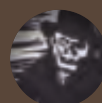
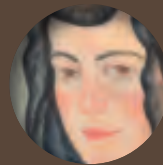
WILHELM TRAEGER

Wien 1907 – 1980 Ried im Innkreis

Wilhelm Traeger studierte von 1925 bis 1933 an der Akademie der bildenden Künste bei Hans Tichy, Wilhelm Dachauer, Josef Jungwirth und ab 1929 in der Meisterklasse von Rudolf Bacher. Gleichzeitig legte er die Lehramtsprüfung für Mathematik und Darstellende Geometrie ab und unterrichtete ab 1930 in Wien und später in Oberösterreich. Traeger war Mitglied der Wiener Secession, im Künstlerhaus sowie im oberösterreichischen Kunstverein und in der Innviertler Künstlergilde. Ab 1936 lebte Traeger in Ried im Innkreis, wo er sich nach 1945 gemeinsam mit Max Bauböck, Walther Gabler und Engelbert Daringer um eine Reorganisation der Innviertler Künstlergilde bemühte. Zwischen 1970 bis 1974 war er Präsident des Oberösterreichischen Kunstvereins. Traeger verbrachte nach dem Ersten Weltkrieg mehrere Sommermonate in einer dänischen Pflegefamilie, die ihm auch seine Ausbildung finanzierte. Aus dieser Zeit mit Hungersnöten und sozialen Missständen vertraut, widmete er sich in seinen Arbeiten immer wieder sozialkritischen Themen.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

ADUATZ Friedrich.....	108, 109	REINITZ Maximilian	31
BECK Friedrich	76	REYL-HANISCH Herbert von	73
BERTRAND-EISENSCHITZ Claire	96, 97	ROLLER Mileva	11
BÖHLER Hans	22, 23	SALZMANN Gottfried.....	124 – 127
DICKER-BRANDEIS Friedl.....	7	SCHATZ Otto Rudolf	56 – 59
EISENSCHITZ Willy	91 – 95	SERGER Frederick.....	84, 85
EISLER Georg	119	SERIENT Hermann	112 – 117
ETTINGER Thirsa	60	SNISCHEK Max	8, 9
FLOCH Josef	102, 103	STAUDACHER Hans	120
FUNKE Helene.....	87	STEINER Lilly.....	99
GASSLER Josef	44 – 47	STOLZ Erwin	10
GERLICZY Emil von	19	STRANSKY Ferdinand.....	61
GURSCHNER Herbert.....	78 – 81	THÖNY Wilhelm	62 – 65
GÜTTNER Waldemar.....	89	TISCHLER Viktor	24, 25
HANAK Anton.....	70, 71	TRAEGER Wilhelm	60
HAUK Karl.....	49 – 55, 61		
HAUSER Carry	38 – 41		
HESS Bruno.....	77		
HESSING Gustav.....	106, 107		
HOKE Giselerbert.....	122, 123		
HUBER Ernst.....	83		
JAEGER Frederick.....	34, 35		
JUNK Rudolf.....	15 – 17		
KJÄER Lilly	43		
KLIMT Gustav	5		
KORAB Karl.....	121		
KRAMER Edith	105		
KRCAL Fritz.....	75		
KUBIN Alfred	66 – 69		
LÖFFLER Berthold.....	12, 13		
LUBY Franz	118		
MAHRINGER Anton	20, 21		
MERKEL Georg	37		
NEPO Ernst.....	32, 33		
OPPENHEIMER Max.....	26 – 29		
PAUSER Sergius	101		
PREGARTBAUER Lois	110, 111		



Galerie: 01- 512 45 69

Mobil: 0676- 629 81 21

www.kunsthandelwider.com